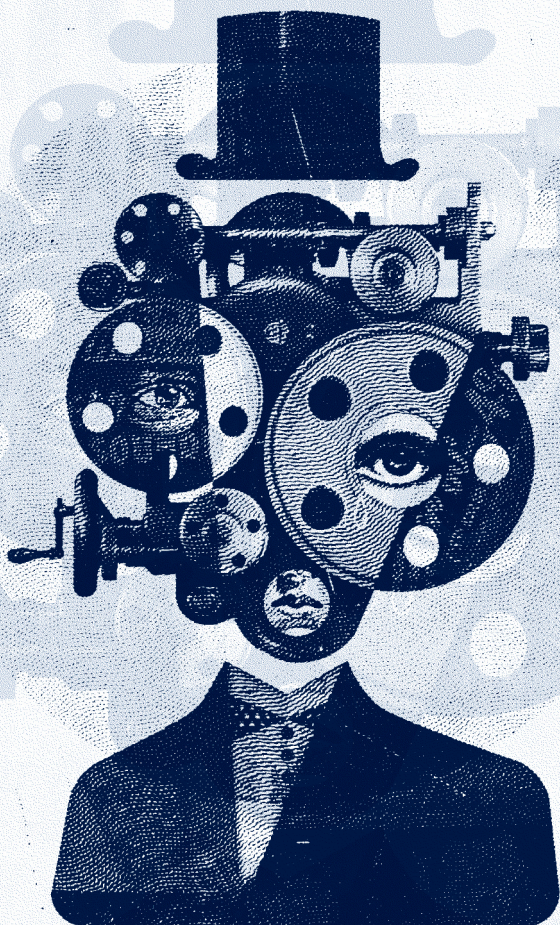


David Incauskis

EL CINE HONDUREÑO

ARTE, IDENTIDAD Y POLÍTICA



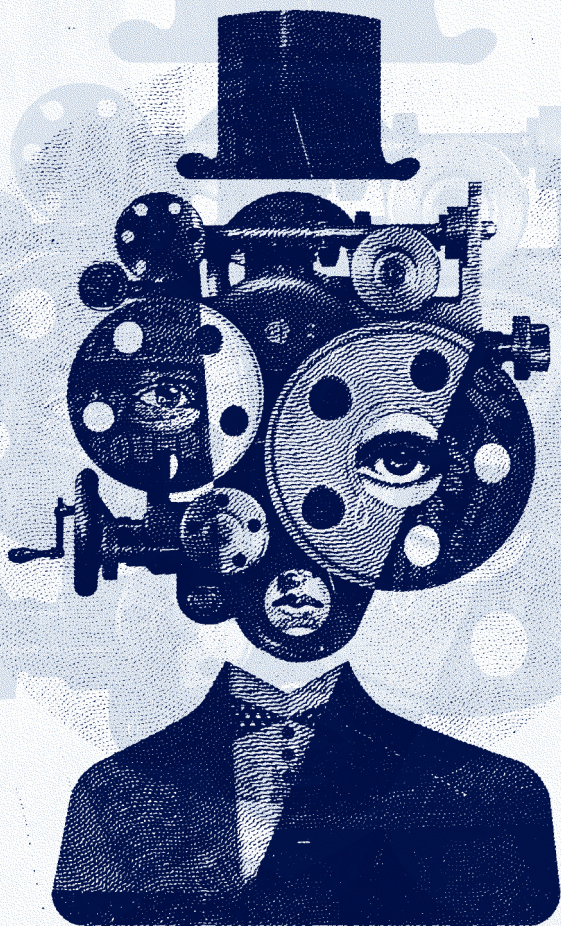
UNAH
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE HONDURAS

**El cine hondureño:
arte, identidad y política**

David Incauskis

EL CINE HONDUREÑO

ARTE, IDENTIDAD Y POLÍTICA



Editorial
UNAH

Al pueblo hondureño

PRÓLOGO

David Incauskis, jesuita y profesor de la Universidad Xavier, en Ohio, pasó cuatro años observando películas hondureñas y estudiando a fondo todo lo relacionado con ellas. El resultado de su trabajo de investigación es este libro que explora el cine hondureño y sus implicaciones artísticas, identitarias y políticas. Aunque abarca la cinematografía hondureña desde sus inicios —a mediados del siglo XX— hasta las más recientes manifestaciones de la segunda década del XXI, este estudio no es una enciclopedia del séptimo arte hondureño. David lo aclara en la introducción. Las obras estudiadas fueron cuidadosamente seleccionadas por el autor con la evidente intención de tener un panorama amplio y diverso. Tampoco es un compendio de historia. Si bien nos proporciona importantes datos y análisis históricos, el autor se enfoca en el examen del contenido y de la forma de las obras.

A través de estas páginas, el lector conocerá la forma en que los cineastas han tratado de expresar diferentes aspectos de la cultura hondureña en sus películas. Cada narrador con su propia manera de interpretar lo observado, cada creador con sus inclinaciones artísticas. Será advertido el lector de los patrones

formales explícitos, así como de las pautas estéticas implícitas en las escenas de los filmes. Similarmente, será expuesto a las ideas manifestadas en la superficie de los discursos filmicos, como a los pensamientos expresados entre líneas. El autor revela que las películas hondureñas, como las de cualquier otra nacionalidad, son más que simples objetos de entretenimiento. Aun cuando sus autores no se lo propongan, sus relatos cinematográficos reflejan el contexto social e histórico del que provienen. Como dice David, «el cine es un acto político» y su estudio lo demuestra.

Quien no esté muy informado acerca del cine hondureño, tendrá en esta obra una referencia sustancial llena de relevantes aspectos que otros estudios no han aportado. Quien esté familiarizado con Honduras y su cine, descubrirá aspectos que tal vez no había advertido. Los cineastas mismos, quizás se sorprendan (como yo), al reconocer que sus obras están conectadas, según el caso, con movimientos estéticos como el neorrealismo italiano, el expresionismo alemán o el surrealismo franco-español. De igual manera, todo lector descubrirá que los relatos cinematográficos no son discursos inocentes; cada palabra, gesto, plano o ángulo de cámara revela qué posición adopta el realizador frente a la situación que filma, ya sea consciente o inconscientemente. Además, la forma de producción —es decir, las personas, las instituciones y los métodos que intervinieron en la producción de una película—, da pistas claras de cuáles fueron las intenciones ideológicas de sus creadores.

En su análisis, David no se conforma con exponer datos y examinarlos, también debate lo expuesto por otros autores. Dialoga y refuta con investigadores y críticos, revisando múltiples fuentes, desde las más fundamentales hasta las

más espontáneas. En cuanto a los cineastas, cuestiona lo que ellos han aseverado —en algunos casos, de manera directa y en otros, indirecta—, mediante sus conclusiones al final de cada capítulo.

En su investigación, David no trabajó solo. Varias personas e instituciones le aportaron, como él mismo lo reconoce. No obstante, quiero destacar el aporte de la Cinemateca Universitaria Enrique Ponce Garay de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras. Esta cinemateca es el único espacio en Honduras donde sistemáticamente se preserva el patrimonio audiovisual del país. Investigadores como David tienen acceso a películas hondureñas antiguas y contemporáneas que estarían deteriorándose en un cajón de no ser por la iniciativa de su fundador y director René Pauck y del aporte de la universidad.

Finalmente, celebro que con este libro tengamos un estudio profundo sobre el cine hondureño, el más serio que se haya hecho hasta el momento. Este libro servirá para que los cineastas y cinéfilos de las generaciones presentes entendamos a dónde hemos llegado, y para que los de las generaciones futuras reconozcan el camino que se ha recorrido y se guíen en el que queda por recorrer.

HISPANO DURÓN

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de la Ley de Cinematografía de Honduras de 2019, su contenido y su controversia nos permiten apreciar la vida joven del cine hondureño. La ley se aprobó veinticinco años después de la primera propuesta de Ley de Cinematografía que escribió Sami Kafati, el primer director de ficción del país. Es un consenso entre las propuestas de la Asociación de Cineastas de Honduras, de índole más comercial; la Asociación Linterna Mágica, de índole más independiente; y el gobierno de Juan Orlando Hernández (JOH). A pesar de que Honduras fue el último país centroamericano en producir películas de ficción, es la primera ley de cine en Centroamérica. La historia, la polémica y el contexto regional del cine hondureño se presentan en miniatura en la ley.

Además, su segundo párrafo es un microcosmo, no solo de la historia del cine hondureño, sino también de Honduras como Estado:

CONSIDERANDO: Que la actividad cinematográfica y audiovisual constituye una expresión cultural generadora de identidad nacional con un gran impacto social, al tiempo que representa

una industria cultural de especiales características económicas para el correcto desarrollo de su mercado, pero cuyo impacto implica actividades industriales de alta potencialidad productiva contribuyendo a la economía del país, considerando la inversión extranjera y la generación de empleo que conllevan dichas producciones¹.

Por su historia colonial y neocolonial y las consecuencias destructivas de la globalización en los países pequeños, Honduras lucha por definirse culturalmente, y el cine hondureño busca remediar esta crisis de identidad. Honduras lucha por superar el estancamiento económico, y el cine hondureño intenta crear un nuevo mercado para impulsar la economía. Honduras también lucha por una política exterior más justa, y el cine hondureño intenta crear un espacio para voces hondureñas dentro del arreglo internacional de la creciente globalización.

Muchos directores le dan la bienvenida a la nueva ley. Alejandro Irías afirma: «Honestamente, creo que no tiene nada negativo»². Mathew Kodath está de acuerdo: «La ley tiene algo para todos. La considero una de las mejores leyes en Centroamérica [...]. Es la primera vez que hay incentivos fiscales diseñados para películas locales»³. Ambos directores citan las ventajas para productores, inversionistas y la nación en general que la ley intenta establecer. Su recibimiento positivo corres-

¹ El Congreso Nacional. «Ley de Cinematografía de Honduras», *La Gaceta* (35,117), diciembre de 2019, p. 29-41.

² Irías, Alejandro. *Entrevista con el autor*. Entrevistado por David Incauskis, enero de 2020.

³ «The law has got something for everybody. I consider it one of the best laws in Central America... This is the first time there are tax incentives designed for local movies». Kodath, Mathew. *Entrevista con el autor*. Entrevistado por David Incauskis, enero de 2020.

ponde al discurso del gobierno del presidente Juan Orlando Hernández: «El cine activa la economía como pocas industrias, pues genera empleos, atrae divisas e incentiva el turismo»⁴. El éxito en el filme promueve la economía y la imagen nacional de Honduras, e Irías y Kodath quieren que sus películas sean parte de este proceso de crecimiento mercantil y cultural.

Otros directores consideran que el filme es una forma de denunciar la injusticia y son más escépticos de la nueva ley, interpretándola en términos de una injusta concentración de poder en la industria. El poder ejecutivo y los magnates económicos retorcerán el cine nacional para beneficiarse, y ya cuentan con una ley a su disposición. La directora Katia Lara, por ejemplo, critica duramente lo que llama «la ley de cine-marketing de JOH»: «Son veinticinco páginas de *copy paste* extraídas de leyes de cine latinoamericanas caducas y cuestionadas, organizadas bajo un claro criterio de marketing: el cine es una mercancía y Honduras un escenario maquillero»⁵. El director Enrique Medrano plantea preguntas parecidas. Sostiene que la ley es «un interrogante enorme» y se pregunta si será una herramienta de censura en manos de la dictadura de Hernández⁶. La interpretan como una extensión del poder del Estado durante el segundo mandato de Hernández, un mandato ilegal ya que la constitución hondureña no permite reelecciones

⁴ Comunicación. «Cine hondureño ya cuenta con su ley», en *Gobierno de la República Honduras*, diciembre de 2019. Consultado en <https://presidencia.gob.hn/index.php/gob/el-Presidente/6682-cine-hondureno-ya-cuenta-con-su-ley>.

⁵ Lara, Katia. «HONDURAS OPEN FOR FILMES, la ley de Cine-marketing de JOH»002C *Facebook*, el 4 de febrero de 2019. Consultado en <https://www.facebook.com/notes/el-perro-amarillo/honduras-open-for-filmes-la-ley-de-cine-marketing-de-joh/711184902609796/>.

⁶ Medrano, Enrique. *Entrevista con el autor*. Entrevistado por David Incauskis, enero de 2020.

presidenciales. No es de extrañar que las voces disonantes de Lara y Medrano respecto a la ley coinciden con el carácter disonante de sus filmes.

La nueva ley de cine en Honduras expone la realidad que el cine es un acto político. A la luz de esta ley, este libro analiza cómo la política, la identidad y el arte interactúan en la cinematografía hondureña. Se explora sobre los píxeles del panorama general del cine nacional que se recogen del texto legal. Demuestra cómo directores de diferentes posturas políticas articulan sus visiones ideológicas a través de sus filmes.

BREVE HISTORIA DEL CINE HONDUREÑO

Comparado a los casos de Latinoamérica en general y de Centroamérica en particular, la historia del cine hondureño comenzó tarde. Mientras que otros países centroamericanos como Guatemala y El Salvador produjeron sus primeras películas de ficción en 1913 (*El agente #13* de Alberto de la Riva) y 1927 (*Águilas civilizadas* de V. Crisonini), la primera de Honduras, *Mi amigo Ángel* de Sami Kafati (1936-1996), llegó en 1962⁷. Antes de este filme monumental, en Honduras solo existían anuncios y documentales gubernamentales. Fosi Bendeck (1941-2006), director y crítico, relata que el director Rodolfo Zúniga inauguró la producción audiovisual comercial en el país: «Uno de los primeros [videos] que se realizó fue para el Banco Atlántida»⁸. En el anuncio, un ladrón roba dinero escondido debajo de un colchón. El mensaje es claro: El dinero se halla más seguro en el banco porque la delincuencia abunda en Honduras. El tema social de la inseguridad está presente en

⁷ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 565-569.

⁸ Bendeck, Fosi. «Apuntes inacabados sobre la historia del cine en Honduras», en *El Heraldo*, el 15 de noviembre de 1987, p. 17.

la producción de videos desde el principio. Mientras que unos directores se enfocan en el crimen en función de su sensacionalismo, otros se dirigen a las causas estructurales del crimen.

Aparte de los comerciales, los políticos y el gobierno contrataban a directores para que los filmaran durante sus campañas y mandatos. Rolando Medina era uno de estos directores. Bendeck cuenta que Medina «filmó las giras de Jorge Bueso Arias al ser lanzado candidato a la Presidencia de la República por el Partido Liberal en los años 70 y 71»⁹. En casi todas las instancias de los primeros años del video en Honduras, la cámara estaba al servicio de instituciones poderosas, sean gobiernos o empresas. Era un mecanismo de promocionar el capitalismo y la autoridad del Estado.

Aunque Kafati también grabó comerciales para financiarse, el mediometrage *Mi amigo Ángel* rompió con esa tradición que marcó el inicio del cine en Honduras. El palestino hondureño filmó la película de 32 minutos antes de recibir una capacitación formal en el videoarte. El argumento es sencillo. Narra un día traumático en la vida del niño lustrabotas Ángel. Después de extensas tomas de su tránsito desde las afueras hasta el centro de Tegucigalpa, el niño observa la violación de su mamá por un amigo. Más tarde, su mamá le pide que busque a su papá y Ángel lo encuentra intoxicado en el suelo de un bar. Es un retrato abismal de la pobreza hondureña, muchos criticaron a Kafati por presentar el país de una manera tan pesimista. No obstante, el cineasta defendió la elección del tema convencido de que era necesario exponer la realidad, incluso la miseria.

⁹ Ibid.

Después de recibir una educación académica sobre cine en Italia durante los años sesenta, Kafati volvió a Honduras y en los setenta comenzó a idear su obra maestra *No hay tierra sin dueño* (2003). Se grabó en los ochenta, pero Kafati no vio la conclusión del proyecto porque se murió durante la edición en 1996. Su familia terminó el filme, cuya versión final salió en 2003. La directora Katia Lara cuenta la historia de la consumación de este proyecto en su documental *Corazón abierto* (2005). *No hay tierra sin dueño* —un largometraje de 1 hora y 47 minutos— se trata de tres muertes que se deben a un terrateniente que busca mantener y expandir su poder en un pueblo rural. Sin duda, es el proyecto cinematográfico más ambicioso de la historia del cine hondureño.

Otro paso importante se realizó entre la grabación de *Mi amigo Ángel* y *No hay tierra sin dueño*: la producción de *El reyecito o el mero mero* (1977) del director y crítico ya citado Fosi Bendeck, amigo de Kafati. El filme de Bendeck toma una línea menos realista y más surrealista cuando se compara con la obra de Kafati. El protagonista es un loco que cree ser rey e interpreta una serie de dictadores y otros villanos de la historia. Bendeck se muestra consciente de las fuerzas transnacionales que generan la violencia y la pobreza, pero las comenta de una forma más abstracta que las situaciones concretas y cotidianas de Kafati. Según María Lourdes Cortés, *El reyecito* es un clásico no solo en Honduras, sino también en toda Centroamérica¹⁰. Es útil interpretar *El reyecito* junto a su antecesor absurdo *Utopía o el cuerpo repartido y el mundo al revés* (1976) del director chileno Raúl Ruiz (1941-2011). El filme de Ruiz se

¹⁰ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 157-60.

produjo con la ayuda de Kafati, fotógrafo, y Bendeck, actor. Kafati y Bendeck forman la base de la tradición de filmes de ficción del país.

Mientras que estos dos compañeros filmaban películas de ficción, ellos y otros directores, sonidistas y camarógrafos como René Pauck (1940), Mario López (1952), Vilma Martínez (1951) y Napoleón Martínez, del grupo Cine Taller y del Departamento de Cine del Ministerio de Cultura, producían documentales sobre temas históricos, culturales y actuales del país. *El inicio de la libertad* (1971) de Kafati relata el despliegue de la liberación de México y Centroamérica de los poderes coloniales, pero obras como *Maíz, copal y candela* (1982) y *Mundo garífuna* (1977) de Pauck y *Doña Ticha* (1992) de López exploran las tradiciones de la comunidad indígena lenca y la comunidad costera garífuna. Estos son los documentales clásicos de Honduras.

La próxima generación de cineastas hondureños nació en los años sesenta y setenta y siguen activos actualmente: Francisco Andino (1963), Hispano Durón (1965), Katia Lara (1967), Javier Suazo Mejía (1967) y Juan Carlos Fanconi (1979). Hispano Durón se formó en la Escuela Internacional del Cine en Cuba e hizo su doctorado en la Universidad de Kansas. La primera obra de Durón es *Anita, la cazadora de insectos* (2001), una adaptación del cuento homónimo del escritor hondureño Roberto Castillo (1950-2008). Es la historia de una niña que se enloquece al enfrentarse a su papá conservador, consumista y patriarcal. Cuando se escapa de la casa, un hombre la secuestra y tiene relaciones con ella. El secuestrador se muere en un ataque relacionado con la venta de drogas. Anita regresa a casa embarazada, pero su papá la golpea hasta que pierde al bebé.

Después de salir del hospital, la joven se escapa para no regresar nunca. Es evidente que el drama doméstico ejemplifica ciertos comportamientos y actitudes sociales que el director quiere criticar. *No amanece igual para todos* (2011) de Manuel Villa, Ramón Hernández y Francisco Andino reproduce muchos elementos presentes en *Anita* como el patriarcado y el capitalismo, pero los aborda a partir de tres relatos cortos y entrelazados.

Suazo Mejía y Fanconi optan por otros géneros cinematográficos, concentrándose en la acción, el horror, el suspense, la ciencia-ficción y el romance. Los filmes *La hora muerta* (1989) y *Toque de queda* (2012) de Suazo Mejía adoptan elementos del estilo *noir*. El director relata que *Toque de queda* «es una película de acción, un thriller ideal para las personas que gustan de las historias policíacas, con muchos elementos del clásico cine negro»¹¹. Cuenta la historia de un asesino, una prostituta y una fiscal que se refugian en una casa en Tegucigalpa después del toque de queda que se impone durante el golpe de Estado contra Manuel Zelaya (1952) en 2009.

Fanconi también ha experimentado con el thriller. Su primera película, *Almas de la medianoche* (2001), se caracteriza por un enigma detectivesco. Estudiantes universitarios investigan la desaparición de un periodista en Cruz Blanca de Yojoa. Se enteran de una leyenda que sirve como una pista y viajan al pueblo para sondear el caso de primera mano. La investigación se convierte en una experiencia espiritual que los pone en contacto con el más allá. Esta tendencia sobrenatural se repite

¹¹ Banegas, Gustavo. «Acción, intrigas y enredos durante un toque de queda», en *El Heraldo*, abril de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/vida/597413-220/accion-intrigas-y-enredos-durante-un-toque-de-queda>.

en el segundo filme de Fanconi, *El Xendra* (2012), en el cual cuatro científicos estudian un evento paranormal que en realidad se origina en una comunidad extraterrestre escondida en la profundidad de la selva hondureña. Una obra más reciente de Fanconi, *Un lugar en el Caribe* (2017), se estrenó en HBO Latino y narra los enamoramientos de tres parejas en la isla de Roatán.

Katia Lara se distingue por sus documentales. Aunque *De larga distancia* (2000) es un cortometraje de ficción sobre «Eva, estudiante en Argentina, [que] vive la angustia del huracán Mitch desde fuera, justamente a través de la memoria de su infancia»¹², su obra posterior se concentra en sucesos políticos y asesinatos de lideresas campesinas. *¿Quién dijo miedo?* (2010), un documental sobre el golpe militar contra Manuel Zelaya es paradigmático, pero no se pueden pasar por alto los filmes *Margarita Murillo* (2015) y *Berta vive* (2016) que conmemoran a estas activistas y promueven la continuación de sus labores tras sus muertes.

A pesar del inicio tardío del cine de ficción en Honduras, este ha gozado de una proliferación tremenda hoy en día. Durón señala:

En 2017 se estrenaron en salas de cine, y de manera comercial, 12 películas hondureñas. Ningún otro país de Centroamérica llegó a esa cifra, lo cual al menos el año pasado nos puso en la vanguardia en el número de producciones a nivel de esta región¹³.

¹² Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 480.

¹³ Cribas, Amparo. «Hispano Durón, un hondureño que vive para y por el cine», en *Fav Mag*, el 19 de junio de 2018.

Directores que nacieron en las décadas de los ochenta y noventa como Enrique Medrano (1980), Mathew Kodath (1981), Carlos Membreño (1982), Laura Bermúdez (1987) y Gustavo Sánchez Cubas (1995) contribuyen a esta renovación impresionante. Kodath dirige *Amor y frijoles* (2009), la película ejemplar del costumbrismo hondureño, y *¿Quién paga la cuenta?* (2013), la película más taquillera de la historia del cine nacional¹⁴. Membreño, otro director comercial exitoso, crea *Una loca navidad catracha* (2014), *Un loco verano catracho* (2015), *La jaula* (2017) y *Café con sabor a mi tierra* (2019). Todas sus películas, sean comedias o dramas, se apoyan en los valores tradicionales de la fe, la familia y la patria.

Sánchez Cubas y Bermúdez llevan a su cine por otros caminos. Su primer filme es un *western* histórico, *El bandolero* (2017), sobre Calixto Vásquez, un rebelde indígena del siglo XIX. Es tanto una recuperación de esta figura histórica marginada como un cuestionamiento de sus métodos brutales. El espectador termina la película sin saber si Vásquez es héroe o demonio. Es provechoso comparar *El bandolero* y *Morazán* (2017), de Hispano Durón, ya que las dos obras reinterpretan a héroes nacionales y se estrenaron en el mismo año. A diferencia de Sánchez Cubas, Bermúdez dirige cortos documentales. Su filme sobre la mujer garífuna, *Negra soy* (2017), altamente estetizado, contrasta con los videos documentales más tradicionales de René Pauck sobre la misma comunidad étnica.

¹⁴ Rivera, Juan Carlos. «Quién paga la cuenta, la película hondureña más taquillera de la historia», en *La Prensa*, abril de 2018. Consultado en <https://www.laprensa.hn/honduras/1166937-410/peliculas-hondure%C3%B1as-taquillera-cinofilos-cine-honduras-quien-paga-la-cuenta->.

Finalmente, Enrique Medrano es el director de un puñado de cortometrajes de ficción: *Memoria de la lluvia* (2010), *Mortal* (2020) y *Antes de que amanezca* (2020). En ellos se observa una renovación de forma y contenido. Medrano logra un amanecer en el cine hondureño que rompe con la narrativa de «muchas películas, poca calidad» que ha dominado el actual discurso cinematográfico en el país.

La primera generación de Kafati y Bendeck y la segunda generación de Andino, Durón, Lara, Suazo Mejía y Fanconi han formado el fundamento del primer medio siglo del cine hondureño, y la tercera generación y muchos artistas nuevos trazarán las próximas líneas del séptimo arte en tierras catrachas.

REVISIÓN DE LITERATURA

Es escasa la literatura secundaria sobre el cine centroamericano. Esta región se pasa por alto, especialmente cuando se compara con países latinoamericanos más estudiados como Cuba, Brasil, Argentina, Chile, México y Colombia. María Lourdes Cortés especifica un caso obvio de este desconocimiento: «El brasileño Paulo Antonio Paranagua, en la sección consagrada a América Latina de la *Historia general del cine*, que apareció en diez tomos, no incluye ni una sola mención sobre la producción centroamericana»¹⁵. Respecto al cine hondureño, el estudio académico es más escaso aún. Lo que el historiador Edgar Barillas escribe sobre Guatemala vale también en Honduras: «No se trata, pues, de que no haya habido cine nacional, sino que se carece de un estudio sistemático y objetivo de la actividad fílmica en el país»¹⁶. No aparece para nada en el radar de muchos críticos cinematográficos dentro y fuera de Latinoamérica.

¹⁵ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 22.

¹⁶ Aragón, Magda, y Edgar Barillas. «Guatemala: café, capitalismo dependiente y cine silente», en *Revista Estudios*, vol. 14, n.º 1-90, 1990, p. 61.

Dos investigaciones recientes ayudan a cambiar esta triste realidad. La primera es el libro seminal *La pantalla rota: Cien años de cine en Centroamérica* (2005) de Cortés. Ella recorre la historia de los filmes en el istmo desde la primera proyección de una cinta de los hermanos Lumière en la ciudad de Guatemala en 1896 hasta el documental nicaragüense *De niña a mujer* de Florence Jaugey (1959) de 2004. Según Jorge Ruffinelli, el libro «abre brechas que nos permitirán avanzar por donde no había prácticamente caminos»¹⁷. Es el inicio. Al leer el libro, se nota que, en comparación con el cine de otros países, Honduras desempeña un papel menor en la historia del cine centroamericano. Si la pantalla está rota en Centroamérica, las pantallas de Honduras son las más rotas de toda la región.

El segundo esfuerzo investigador se concentra en Honduras, en la Cinemateca Universitaria Enrique Ponce Garay de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Esta unidad se funda en 2014 y se dedica a reconstruir la memoria del cine nacional. Preserva las cámaras y cintas de los pioneros fílmicos del país y guarda copias de todas las películas hondureñas que se pueden encontrar. La cinemateca también ha publicado *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra* (2017), una monografía sobre el primer director hondureño de filmes de ficción. Consta de tres capítulos analíticos, nueve capítulos biográficos y dos fuentes primarias: un artículo de Kafati sobre el pintor expresionista hondureño Ezequiel Padilla (1944-2015) y el texto del guion original de su célebre *No hay tierra sin dueño*. El libro no es un estudio académico sistemá-

¹⁷ Ruffinelli, Jorge. «Prólogo», en *La pantalla rota*, Santillana Ediciones Generales, 2005, p. 14.

tico, sino una introducción a la obra del cineasta, algo que el mismo libro reconoce. Paúl Martínez escribe:

Demás está decir que hace falta mucho por hacer en el tema del estudio académico de la producción cinematográfica nacional y regional, valga este primer libro de las colecciones que ahora alberga la Cinemateca Universitaria Enrique Ponce Garay para iniciar con esta fascinante y titánica labor, la que esperamos continuar para llevar a la sociedad hondureña el estudio académico de estos grandes personajes del arte nacional¹⁸.

Apoyándose en las publicaciones de Cortés y de la UNAH, otras fuentes secundarias de la cinemateca, artículos periodísticos, reseñas, entrevistas y, sobre todo, las mismas películas, este libro pretende entrar en una de las brechas a las que se refiere Ruffinelli y seguir proyectando los logros de los cinematógrafos hondureños que nombra Martínez.

¹⁸ Martínez, Paúl. «Me llamo Sami Kafati, soy cineasta... y no quiero ser espectador...», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 28.

LA ORGANIZACIÓN Y LA EXTENSIÓN DEL LIBRO

El libro se divide en tres partes: I. El arte y los grandes movimientos, II. El documental y la historia y III. El comercio, el drama y el melodrama. La primera parte investiga las conexiones entre el cine de autor hondureño y los movimientos artísticos del siglo XX en Europa y las Américas. En los capítulos 1 y 2, se verá que Sami Kafati, Hispano Durón y Francisco Andino mezclan elementos neorrealistas, expresionistas y brechtianos para crear lo que se llamará *el cine sicosocial*. Se escenifican problemas sociales como la pobreza, el consumismo y el machismo y sus respectivas expresiones psíquicas. Las obras de estos tres directores tienen finales infelices porque buscan que los conflictos sociales se resuelvan en la vida real, no en los mundos ficticios detrás de la pantalla. En el caso de Fosi Bendeck en el capítulo 3, se argumenta que el istmo centroamericano es tanto una encrucijada de continentes como una encrucijada de ideologías y estilos artísticos. *El reyecito* exhibe influencias del absurdo anglosajón y del surrealismo franco-español. El monólogo onírico del protagonista loco desenmascara la lógica del poder tanto como revela su sinrazón última y critica sus efectos destructivos en el colonialismo internacional que no perdona a Honduras.

La segunda parte se enfoca en los documentales y el cine histórico. En el capítulo 4, se observa que Katia Lara intercala imágenes sucesivas de manifestantes de la resistencia y golpistas en su largometraje documental *¿Quién dijo miedo?* Su interpretación del golpe de Estado de 2009 se basa en la célebre técnica de la narrativa contrapuntística de los directores del tercer cine Fernando Solanas (1936-2020) y Octavio Getino (1935-2012). Se acentúa el conflicto de clases mediante una serie de imágenes que reproducen el poder del opresor y el sufrimiento del oprimido.

El capítulo 5 se encarga de los documentales de diversos directores que tratan la historia nacional, la lucha de las etnias marginalizadas y los desastres naturales. El análisis se detiene en la metáfora de la mano como instrumento de la liberación del pueblo. Una parte crucial de esta liberación consta del reconocimiento de la identidad hondureña de las etnias oprimidas. La ladina no es la única identidad étnica del país.

Dos dramatizaciones de figuras históricas se comentan en el capítulo 6. Hispano Durón humaniza a la figura histórica divinizada del general Francisco Morazán en su película biográfica, y, así, altera el discurso nacional sobre el héroe. Por su parte, Gustavo Sánchez Cubas rescata la biografía olvidada del rebelde Calixto Vásquez, el «Indio Cortacabezas», pero su resucitación de esta figura no es ni una apoteosis ni una humanización, sino un embrujo. Vásquez parece estar poseído por un demonio que lo lleva a cometer actos de violencia sin sentido. Ambas películas cuestionan la simplicidad ideológica que separa a las personas históricas en categorías blancas y negras.

El cine comercial, el drama y el melodrama se exploran en la tercera parte. Los directores Elizabeth Figueroa y Boris Lara

adoptan la perspectiva de los niños de la calle, y el capítulo 7 relaciona su cinematografía con la privatización de lo político que caracteriza el género melodramático.

En el capítulo 8 se bosqueja la receta del éxito comercial de los filmes de Juan Carlos Fanconi. El director mercantiliza las leyendas paranormales y los paisajes hermosos de Honduras. Su cine es un presagio del intento de la ley de cine de fomentar el turismo y ampliar el mercado hacia la producción y el consumo internacional. La receta de otro director comercial, Mathew Kodath, es la expresión local de temas sencillos y universales como el amor y el dinero.

El capítulo 9 documenta unos ejemplos de esta estrategia que le encanta al público hondureño. Según Kodath, el hondureño no quiere que su cine imite la grandeza de Hollywood, sino que refleje la esencia de la vida cotidiana del hondureño común y corriente.

Las películas de Carlos Membreño son el tema del capítulo 10. Este director comercial crea dramas y melodramas que, al igual que Kodath, intentan captar los problemas, el lenguaje y el humor de Honduras. El suyo es un costumbrismo que recurre a los valores tradicionales de Dios, la familia y la patria.

El capítulo 11 se dirige a otra parte de la realidad diaria del hondureño: la violencia. Se explora cómo distintos directores se acercan de distintas maneras a los pandilleros y la policía. Mientras que unos directores glorifican al militar, al policía o al pandillero, otros cuestionan las estructuras de poder detrás de todas estas instituciones. Un capítulo final sobre tres cortometrajes del director prometedor Enrique Medrano cierra el texto. Medrano busca desafiar el estancamiento de calidad que muchos comentaristas observan en el cine nacional en los

últimos años, y se espera que su intento de abrir nuevas brechas en los géneros establecidos sirva de modelo para otros jóvenes que quieren dirigir las próximas etapas de la cinematografía hondureña.

Como suele decirse: «Quien mucho abarca, poco aprieta». Este refrán informa dos límites de la extensión de este estudio. Primero, se intenta analizar detenidamente unas pocas películas para profundizar mejor en el texto y contexto de cada una. Se les pide perdón a los artistas cuyas obras no se interpretan y se espera que los huecos de esta investigación inspiren más estudios sobre el cine hondureño.

Segundo, en vez de enfocarse en la historia del cine, se enfoca en el arte del cine. El análisis busca interpretar cómo la imagen y el sonido se presentan en la pantalla y relacionar el material audiovisual con la política y la identidad de Honduras. La pantalla y la importancia de los elementos audiovisuales son el punto de partida y el punto de finalización. Por eso, se incluyen capturas de pantalla pertinentes a lo largo del libro.

La publicación de este libro se debe al trabajo conjunto de un equipo de colaboradores. Hay que agradecer los aportes del personal de la cinemateca de la UNAH: René Pauck, Marxis Lenin Hernández, Ever Saucedo y David Guerra. En adición, es imprescindible reconocer la ayuda de los directores y productores como Hispano Durón, Katia Lara y Ana Martins que facilitaron los contactos y la información que posibilitaron la inclusión de ricos detalles fuera del alcance inmediato del autor. Lidia Suyapa Calix Vallecillo y José María Mantero revisaron el texto, y les doy gracias por sus aportes estilísticos y académicos.

PARTE I
EL ARTE Y LOS GRANDES MOVIMIENTOS

I

EL CINE SICOSOCIAL DE SAMI KAFATI

El cine del director artístico más célebre de Honduras, Sami Kafati (1936-1996), dialoga con los grandes movimientos de cine en Europa a la vez que crea su propio estilo, lo que aquí se denominará *el cine sicosocial*. Al analizar los elementos neorrealistas y expresionistas en *Mi amigo Ángel* y *No hay tierra sin dueño*, dos filmes centrales en la historia del cine hondureño, se observa la creación de un estilo épico que narra la situación injusta del país, explora sus efectos sicosociales en el pueblo e incita las mismas emociones perturbadoras en el espectador para que reaccione y colabore en el proceso de transformar la realidad (inter)nacional. Antes de entrar en la propia examinación de este proceso, es necesario definir los términos cruciales que contribuyen al cine sicosocial de Kafati. Son el neorrealismo, el expresionismo y el cine épico.

TRES INFLUENCIAS CINEMATOGRAFICAS: EL NEORREALISMO, EL EXPRESIONISMO Y EL CINE ÉPICO

El significado del neorrealismo italiano depende del crítico en cuanto a los detalles, pero casi todos concuerdan respecto a

las características principales. Aquí se adoptará la definición de Bert Cardullo:

Las premisas fundamentales de este nuevo realismo eran tres: retratar a personas reales o corrientes (usando actores no profesionales) en escenarios reales; examinar temas de importancia social (los problemas auténticos de vivir); y promover, no la manipulación arbitraria de eventos, sino el desarrollo orgánico de situaciones (i.e., el fluir real de la vida en la que las dificultades son raramente resueltas por la coincidencia, la maquinación o el milagro)¹⁹.

Estos tres principios del neorrealismo se relacionan con diferentes aspectos de la *mise-en-scène* y la cinematografía. El primero se vincula con la actuación y el escenario, los cuales deben ser cotidianos, verosímiles y situados en un lugar y un tiempo específico. El segundo se asocia con el tema, el cual debe enraizarse en los problemas de personas reales. El tercero se conecta con el argumento, el cual tiene que limitarse a situaciones orgánicas y creíbles.

Ya que este análisis de Kafati se centrará en la injusticia social y sus efectos sicosociales, el segundo principio del neorrealismo es de alta importancia. Los neorrealistas italianos eligen una y otra vez el tema social más extendido y rutinario:

¹⁹ «The basic tenets of this new realism were threefold: to portray real or everyday people (using nonprofessional actors) in actual settings; to examine socially significant themes (the genuine problems of living); and to promote, not the arbitrary manipulation of events, but instead the organic development of situations (i.e., the real flow of life, in which complications are seldom resolved by coincidence, contrivance, or miracle)». Cardullo, Bert. *André Bazin and Italian Neorealism*. Bloomsbury Publishing, 2011, p. 22-23.

la pobreza. Se puede argumentar que la esencia del neorrealismo es la representación realista de la pobreza. El director y teórico neorrealista Cesare Zavattini (1902-1989) escribe sobre la necesidad de hacer cine sobre la miseria económica:

No se trata simplemente de escoger el tema de la pobreza, sino de continuar explorando y analizando la pobreza. Lo que se necesita es más y más conocimiento, concreto y sencillo, de las necesidades humanas y los motivos que las gobiernan²⁰.

No basta presentar la pobreza. El cine tiene que promover su análisis. Sin embargo, Zavattini mantiene que el director no debe formar un análisis prefabricado de la pobreza para luego crear una historia alrededor de él, sino que debe dejar que el análisis surja de una forma auténtica desde dentro de la historia. La realidad antecede al análisis.

El cine de la pobreza llama la atención del espectador a los problemas sociales severos de la actualidad. El crítico Peter Bondanella comenta: «[Las películas neorrealistas clásicas más serias] se dedicaban sin duda alguna a problemas contemporáneos serios y llamaban forzosamente la atención sobre la injusticia y la necesidad de reforma social (si no revolución) en Italia».²¹ El neorrealismo está comprometido con un proyecto sociopolítico,

²⁰ «It is not simply a question of choosing the theme of poverty, but of going on to explore and analyse the poverty. What one needs is more and more knowledge, precise and simple, of human needs and the motives governing them». Zavattini, Cesare. «Some Ideas on the Cinema», en *Sight and Sound*, vol. 23, n.º 2, diciembre de 1953, p. 56.

²¹ «[The most serious of neorealist classics]... were... unquestionably devoted to serious contemporary problems and inevitably called attention to injustice and the need for social reform (if not revolution) in Italy». Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. Continuum, 1983, p. 86.

pero no suele proponer soluciones fijas. Los detalles están en las manos de los espectadores, de los que experimentan la pobreza a través del arte cinematográfico y salen del cine más conscientes de los problemas diarios de los pobres y sus causas.

Ya que la pobreza no es un fenómeno que se limita a Europa y los latinoamericanos también están interesados en reformas y revoluciones socioeconómicas, es lógico que el neorrealismo se traslade a Latinoamérica poco después de su iteración italiana. El crítico Mariano Mestman explica: «La ética y la estética neorrealistas resaltaron en varios países [latinoamericanos] desde una perspectiva tanto cuantitativa como cualitativa, entrando en diálogo con los procesos de la modernización cultural y el panorama del compromiso social en la región»²². Muchos atribuyen el salto transatlántico a dos pioneros fílmicos: el brasileño Nelson Pereira dos Santos (1928-2018) y el argentino Fernando Birri (1925-2017)²³. Si bien estas dos figuras lograron fraguar una versión latinoamericana del neorrealismo, la verdad es que la influencia neorrealista en Latinoamérica es más extensa y difícil de caracterizar. Hasta Gabriel García Márquez (1927-2014) dialogó con Zavattini y otros italianos del movimiento. El crítico Tomás Crowder-Taraborelli explica:

Se dice que a [García Márquez] le conmovió este nuevo estilo de cine que llevaba al espectador a pensar críticamente en la

²² «Neorealist ethics and aesthetics stood out in several [Latin American] countries from both a quantitative and qualitative point of view, entering into a dialogue with the processes of cultural modernization and the imaginaries of social commitment in the region». Mestman, Mariano. «From Italian Neorealism to New Latin American Cinema: Ruptures and Continuities during the 1960s», en *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, UP of Mississippi, 2011, p. 140.

²³ Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de cultura económica de España, 2003, p. 170.

historia horrfica reciente de la Segunda Guerra Mundial y parecía tener el poder de provocar un sentimiento de solidaridad con la clase obrera²⁴.

El hondureño Kafati forma parte de este grupo de latinoamericanos influenciados por el neorrealismo. Por el estilo de *Mi amigo Ángel*, es claro que ya estaba familiarizado con el movimiento antes de ir personalmente a Italia para estudiarlo. Si el neorrealismo entró en Latinoamérica por Brasil, Argentina y Colombia, también entró por Honduras.

A diferencia del neorrealismo italiano, el expresionismo alemán no se define con tanta sencillez. Es un movimiento complejo con varias etapas. El artista Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) asevera: «No se puede discernir ningún sistema según el cual todos los “expresionistas” trabajan más o menos homogéneamente»²⁵. No obstante, se puede discernir una tendencia general que se encuentra en la mayoría de las obras expresionistas. Es la expresión exterior de sentimientos interiores. El historiador de arte Max Deri (1878-1938) afirma: «Basándose en la experiencia, [el artista] siente ciertas emociones dentro de sí mismo y ahora intenta expresarlas»²⁶. En este sentido, el

²⁴ «[García Márquez] is said to have been deeply moved by this new style of filmmaking that encouraged the spectator to think critically about the recent horrific history of World War II and seemed to have the power to ignite a feeling of solidarity for the working class». Crowder-Taraborrelli, Tomás F. «A Stonecutter's Passion: Latin American Reality and Cinematic Faith», en *Italian Neorealism and Global Cinema*, Wayne State University Press, 2007, p. 128.

²⁵ «No system can be discerned from which all “Expressionists” work more or less uniformly». Schmidt, Paul Ferdinand. «The Expressionists», en *German Expressionism*, University of California Press, 1993, p. 14.

²⁶ «On the basis of experience [the artist] has certain feelings inside himself, and now [the artist] tries to express them». Deri, Max. «Cubists and Expressionism», en *German Expressionism*, University of California Press, 1993, p. 19.

movimiento se liga con el estado psicológico del ser humano. El expresionismo es la exteriorización de los sentimientos que surgen en la experiencia humana.

El cine expresionista se desarrolló después de la pintura expresionista. De hecho, el expresionismo había muerto en otros medios artísticos cuando los cineastas decidieron apropiarse del estilo durante el periodo de entreguerras. El crítico Ian Roberts propone cuatro características de la encarnación cinematográfica del expresionismo que se pueden aplicar a los filmes hondureños. Los directores expresionistas proyectan cuatro sentimientos e intenciones: (1) «una sensación de amenaza para individuos, parejas y la sociedad en su conjunto, la cual parte o de dentro de la sociedad... o de monstruos ajenos»; (2) «las tensiones creadas por el espacio moderno y urbano que deshumaniza al individuo»; (3) «una preocupación por las ideas de sueño y realidad, locura y cordura, y ceguera y visión, todas las cuales se subsumen en el concepto del destino ineluctable del individuo y de la sociedad», y (4) «sobre todo, un deseo de mostrar el mundo bajo una luz fantástica, un espacio liminal donde sueños, imaginación y deseo pueden reconciliarse brevemente con realidades ásperas»²⁷. Estos cuatro elementos se resumen en una frase alemana: *unheimliche Stimmung* o «un ambiente inquietante». El tono de las escenas intranquiliza al

²⁷ «a sense of threat, to individuals, couples and society at large, which either emanated from within the society itself... or from external monsters»; (2) «the tensions created by the modern, urban space which dehumanizes the individual»; (3) «a preoccupation with notions of dream and reality, madness and sanity, and blindness and vision which all seem to be subsumed into a concept of ineluctable destiny for both the individual and the society»; y (4), «above all, a desire to show the world in a fantasy light, a liminal space where dreams, imagination and desire may briefly be reconciled with harsh realities». Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. Wallflower, 2008, p. 8.

espectador. La angustia predomina porque una amenaza inminente perdura a lo largo del filme.

En una de las últimas etapas del movimiento emerge lo que se puede llamar el «expresionismo social». Es la fusión del *unheimlich* con la injusticia social, la cual se convierte en el monstruo que amenaza una comunidad. Muchos de los artistas alemanes de esta fase se autodenominaban socialistas. Entre ellos se encuentra Ludwig Meidner (1884-1966). Meidner se imagina una unión solidaria entre el artista y el proletariado:

Ya no debemos vivir en un mundo en el cual las grandes mayorías tienen que vivir en las condiciones más miserables, deplorables y degradantes mientras que una pequeña minoría come como animales alrededor de una mesa rebosante... El socialismo tiene que ser nuestro nuevo credo... Que una solidaridad santa una a los pintores, poetas y pobres²⁸.

Esta versión del expresionismo es la que les interesa a los cineastas hondureños, especialmente a los de la primera generación. Kafati se consideraba un expresionista social. Definió el movimiento en sus propias palabras en un artículo sobre su amigo, el pintor expresionista Ezequiel Padilla (1944-2015):

El expresionista, movido por un sentimiento de solidaridad y responsabilidad hacia otros hombres, principalmente los caídos o rechazados por la sociedad, encuentra en ellos lo pro-

²⁸ «It can no longer be the case that a huge majority must live in the most miserable, disgraceful, and degrading conditions, while a tiny minority eat like animals at an overflowing table... Socialism must be our new creed... Let a holy solidarity ally us painters and poets with the poor». Meidner, Ludwig. «To All Artists, Musicians, Poets», en *German Expressionism*, University of California Press, 1993, p. 175.

fundamente humano para así, unido a sus propias resonancias espirituales y emotivas, exteriorizar a veces sin profundidad cerebral, con pinceladas gruesas, trazo libre y vigoroso, obras que reflejan su mundo, generalmente melancólico y que linda con la angustia²⁹.

Si el artista exterioriza una emoción interior, esta tiene que ser, según el expresionista social, la inquietud que surge en un mundo violento e injusto. No obstante, los participantes en este movimiento no se rinden ante esta realidad deprimente. Al contrario, se comprometen a transformar el mundo para que reconozca la dignidad de toda la raza humana. Otro expresionista social de Alemania, Herbert Kühn (1895-1980), declara: «Queremos un nuevo mundo. Un mundo mejor. Queremos humanidad»³⁰. Se entabla una alianza entre el artista y el pobre, el artista y la humanidad, y el vehículo de esta alianza es la manifestación concreta de la realidad psicológica de la clase baja.

Después de haber establecido los significados del neorrealismo y el expresionismo, el último término que hay que fijar es el cine épico. Se origina en la teoría teatral del director alemán Bertolt Brecht (1898-1956). Brecht contrasta su teatro, el teatro épico, con el teatro idealista del filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Mientras que en el teatro idealista un «conflicto de voluntades libres mueve la acción dramática», en el teatro épico «contradicciones de fuerzas económicas, socia-

²⁹ Kafati, Sami. «Los tiburones de Ezequiel», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 2017, p. 81.

³⁰ «We want a new world. A better world. We want humanity». Kühn, Herbert. «Expressionism and Socialism», en *German Expressionism*, University of California Press, 1993, p. 178.

les o políticas mueven la acción dramática»³¹. La catarsis purga al espectador de su deseo de responder al drama con acciones concretas en el teatro idealista, pero el conocimiento adquirido durante el espectáculo impulsa al espectador a la acción en el teatro épico³². Si bien el teatro idealista se cierra con una resolución, el teatro épico termina sin una resolución para que emerja «con mayor claridad la contradicción fundamental» en la sociedad representada³³. Como el teatro se parece al cine en muchos sentidos, las ideas del teatro épico se trasladan sin muchas dificultades al ámbito del cine, y se puede hablar de un «cine épico».

Es de mucho provecho analizar los filmes hondureños en términos del cine épico. Al presentar la realidad en una película, Kafati quiere que el espectador no reflexione solo sobre las personas ficticias en cuestión, sino también sobre la totalidad de fuerzas socioeconómicas y políticas que determinan sus acciones. Al presentar la angustia en una película, Kafati no busca una catarsis climática que vacíe el deseo de transformación social en el espectador, sino una perturbación que sigue con él después de alejarse de la pantalla. Al presentar fines sumamente infelices e irresueltos, se exigen acciones que el arte por sí solo no puede realizar. El cine de Kafati es neorrealista, expresionista y épico.

Antes de proceder, es imperativo dirigirse a una posible complicación en este acercamiento teórico. Dejando a un lado el cine épico por un momento, uno puede objetar que la coexistencia del neorrealismo y el expresionismo es una contradicción. Un filme no se puede ser realista y expresionista a la vez. Por ejemplo, el

³¹ Boal, Augusto. *Teatro Del Oprimido/1: Teoría y Práctica*. Traducido por Graciela Schmilchuk, Editorial Nueva Imagen, 1980, p. 204.

³² Ibid.

³³ Ibid.

filme neorrealista *Ladri di biciclette* (1949) de Vittorio De Sica (1901-1974) no tiene nada que ver con el filme expresionista *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene (1873-1938). El mundo de De Sica es el mundo cotidiano de la sociedad italiana de la época. El mundo de Wiene es onírico, deformado y mordaz como si fuera una pesadilla. Es evidente que Kafati no puede replicar los dos estilos al mismo tiempo de la misma manera. Por eso, es necesario clarificar que Kafati hace películas con influencias del neorrealismo y el expresionismo. Las dos influencias están presentes, pero, con frecuencia, el director juega con ellas de distintas maneras en distintos momentos.

Cuando los dos estilos chocan por su coexistencia en una escena o por una transición abrupta entre uno y otro, esta disonancia es deliberada. Los directores buscan esta disonancia absurda porque refleja el trauma de una psique nacional que se enloquece bajo las injusticias sociales que los ciudadanos tienen que aguantar constantemente.

Este capítulo identificará los contornos de cada movimiento en las dos películas de ficción de Kafati y luego se interpretarán estos contornos bajo la luz de la teoría del cine épico. En la conclusión se presentarán las causas y características de la unidad estilística del neorrealismo y el expresionismo y se propondrá un nuevo término, *el cine sicosocial*, que ensambla estas influencias disímiles bajo una teoría artística de acción social.

***MI AMIGO ÁNGEL* (1962)**

El medimetraje *Mi amigo Ángel* del director Sami Kafati es una historia triplemente trágica: por la pobreza que experimen-

tan sus personajes, por la violación de una madre joven y por el alcoholismo del padre de familia. El personaje principal, el niño Ángel, es la víctima de estos traumas. Kafati capta en la pantalla la pobreza según la tradición neorrealista de documentar la vida cotidiana de la clase baja, pero inyecta aspectos expresionistas para articular la discordia psicológica del niño. Esta angustia inquietante se proyecta desde la pantalla hacia el espectador para que reflexione sobre las circunstancias del pobre y decida comprometerse a cambiarlas.

El neorrealismo

La pobreza en Honduras es extrema. El Foro Social de Deuda Externa y Desarrollo de Honduras (FOSDEH) estima que 5.7 millones de hondureños (65 % de la población total) vivían en una situación real de pobreza en 2017³⁴. Esta pobreza se manifiesta en violencia abierta. El National Violence Observatory (NVO) relata que la tasa de homicidio en 2011 en Honduras fue 86.5 por 100,000 personas³⁵. Esta tasa es sumamente alta cuando se compara, por ejemplo, con 16.0 homicidios por 100,000 personas en Chicago en el mismo año³⁶. Los asesinatos y la miseria son realidades cotidianas que los hondureños no pueden evadir.

³⁴ Foro Social de Deuda Externa y Desarrollo de Honduras. «La situación real de la pobreza en Honduras es que el 65 % de las y los hondureños viven en la pobreza», en FOSDEH, el 10 de octubre de 2017. Consultado en www.fosdeh.com/2017/10/la-situacion-real-la-pobreza-honduras-65-las-los-hondurenos-viven-la-pobreza/.

³⁵ Bureau of Diplomatic Security. «Crime and Safety Report: Honduras», en OSAC, 2018. Consultado en <https://www.osac.gov/Pages/ContentReportDetails.aspx?cid=23798>.

³⁶ Chicago Police Department. «2011 Murder Report», en *Chicago Police*, 2018. Consultado en <https://home.chicagopolice.org/wp-content/uploads/2014/12/2011-Murder-Report.pdf>.

Mi amigo Ángel representa esta pobreza y violencia de Honduras mediante varios elementos neorrealistas que incluyen el contraste entre la riqueza cultural del centro colonial y la pobreza económica del pueblo joven, el uso de un niño pobre y no profesional y las tomas cotidianas en las calles de la ciudad. Todo esto le preocupa al espectador, el cual se da cuenta de la deshumanización del pobre alienado.

Los componentes neorrealistas más innegables del filme son la actuación y el escenario. Cortés escribe que Kafati sigue a sus antecedentes italianos al retratar «las miserias de [su país]... en un cine, en blanco y negro, con una fotografía muy cuidada y utilizando personajes de la vida real, en contextos también naturales»³⁷. Un actor infantil con poca formación dramática, Roger Membreño, toma el papel de Ángel. Los escenarios no están fabricados, y muchos son lugares reconocidos y frecuentados como el Parque Central, la orilla del río y la catedral.

La miseria de Honduras se refleja en el escenario de la película. Las tomas aéreas al inicio indican la distancia física y simbólica entre la pintoresca zona colonial de Tegucigalpa, con su catedral y su parque, y la zona periférica del barrio «Sipile... en Comayagüela» con sus aves rapaces y chozas³⁸. Se entiende por estas tomas de establecimiento que en una de estas chozas vive la familia de Ángel. Hay un paralelismo que vincula esta serie de imágenes con las de los filmes italianos en los cuales se yuxtaponen los monumentos antiguos y los barrios de la clase baja. Cardullo señala: «En vez de las ruinas antiguas de

³⁷ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 116.

³⁸ Martínez, Paúl. «Me llamo Sami Kafati, soy cineasta... y no quiero ser espectador...», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 18.

la ciudad, se presentan ruinas contemporáneas: calles urbanas monótonas y destartaladas, casas feas y derruidas y diques polvorientos y abandonados que miran a un río Tíber lento y sucio»³⁹. La cinematografía de Kafati es parecida. Se muestran los monumentos icónicos al principio, pero estos ceden su lugar a las barriadas. La película no será una promoción del turismo. Se observa que las tomas aéreas son dinámicas. La cámara se mueve y escanea el centro de la ciudad. Las del barrio son estáticas. La diferencia manifiesta el dinamismo económico y turístico del centro cuando se compara con la situación estancada de los márgenes. El niño es de un «pueblo joven», un asentamiento humano que se fundó con la llegada de campesinos a la región metropolitana de Tegucigalpa en busca de oportunidades.

La alienación económica del pueblo joven se nota también en el largo camino que Ángel tiene que realizar para ir a trabajar en el centro. Miguel Barahona describe esta caminata diaria: «Toda la carga visual se da en el tránsito hacia el gran espacio urbano aséptico de una ciudad insensible»⁴⁰. Esta carga visual se distingue por su duración: un minuto y medio de la película corta se dedica a su primer tránsito desde la casa al centro de la ciudad. El viaje acentúa la cualidad periférica de los que viven en las afueras de la capital. Son personas marginales que pasan una buena parte del día en el vaivén del tránsito. Las tomas que caracterizan el viaje de Ángel son extrañas.

³⁹ «Instead of the city's ancient ruins, we get contemporary ones: drab, run-down city streets, ugly, dilapidated houses, and dusty, deserted embankments that look out on a sluggish, dirty river Tiber». Cardullo, Bert. *André Bazin and Italian Neorealism*. Bloomsbury Publishing, 2011, p. 26.

⁴⁰ Barahona, Miguel. «Mi amigo Ángel de Sami Kafati: Alegoría e identidad», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 47.



La cámara enajena a un Ángel solitario por sus tomas desde abajo y desde atrás (6:01 y 6:09).

La cámara se ubica debajo de la norma a la altura de los ojos. Esta perspectiva indica la concentración del filme en la pobreza. Es una vista de la sociedad desde abajo. El niño emerge en el encuadre por detrás de la cámara y camina alejándose de ella. No se ve la cara de Ángel. Es una persona anónima. Representa la situación de cualquier muchacho que tiene que trabajar para sobrevivir. Lleva el equipo de lustre entre la cadera y la mano derecha. El empleo de un lustrabotas ejemplifica la pobreza y su humillación. El trabajador tiene que arrodillarse literalmente ante su cliente para realizar su oficio.

Estas tomas extendidas de deambulación se repiten en muchas películas ejemplares del estilo neorrealista. La crítica Kristi M. Wilson expone este fenómeno tan presente en *Umberto D* (1952) de De Sica como en su complemento colombiano *Rodrigo D* (1986) de Víctor Gaviria (1955). Ella reconoce en ambos filmes un «estilo enajenado de vagabundeo urbano»⁴¹. Esta deambulación fomenta un «planteamiento estético neorrealista de desesperación urbana muy arraigado en el tipo de deses-

⁴¹ «alienated style of urban wandering». Wilson, Kristi M. «From Pensioner to Teenager: Everyday Violence in De Sica's *Umberto D* and Gaviria's *Rodrigo D: No Future*», in *Italian Neorealism and Global Cinema*, Wayne State University Press, 2007, p. 145.

peración urbana que caracteriza muchas partes de la Italia de De Sica»⁴². Sucede algo análogo en *Mi amigo Ángel*. Al mirar el vagabundeo del protagonista infantil por las calles solas de Tegucigalpa, el espectador detecta un vago tono de desolación. El niño está solo y, cuando no está solo, es desapercibido por el ladrillo y los adultos que lo rodean.

Cuando entra en el centro de la ciudad, Ángel hace dos pausas para vitrinear, otro tropo del neorrealismo. El niño mira lo que no puede obtener. Es pobre y sus alrededores siempre le hacen recordar este hecho sombrío. Wilson explica que el acto de vitrinear muestra «las contradicciones consustanciales a una época que produjo a una clase de obreros que podían vitrinear pero que no podían pagar la mayoría de los productos en el mercado público»⁴³. Estas escenas son otra fuente de desánimo. El lujo del centro enajena al pobre. El vestuario de Ángel también capta su clase socioeconómica.



El vestuario de Ángel es singularmente miserable (21:13 y 5:12).

⁴² «neo-realist aesthetic of urban despair very much rooted in the type of urban despair that characterizes many parts of De Sica's Italy». Ibid.

⁴³ «the contradictions inherent in an age that produced a class of workers who could window-shop but not afford to buy most of the products in the public marketplace». Ibid, p. 146.

Lleva una camisa llena de agujeros y rasgones. Es una prenda exageradamente indigente. Un hueco enorme le expone el ombligo. El estado de la camisa empeora a lo largo del filme. Sus pantalones son tan miserables como su camisa. Los bolsillos de atrás cuelgan sueltos y se sostienen por hilos delgados y frágiles. Cuando Ángel se viste después de nadar en el río, uno se da cuenta de que ni siquiera tiene ropa interior. Está expuesto a los elementos. Nada lo protege.

Con frecuencia, los protagonistas del neorrealismo son niños. Es el caso en *Los olvidados* (1952) de Luis Buñuel (1900-1983) y *Sciussia* (1946) de Vittorio De Sica. *Sciussia* en italiano significa *lustrabotas* en español. El oficio de Ángel no es nada nuevo. Cortés comenta que muchos directores centroamericanos de la época de Kafati «siguieron a sus personajes infantiles, símbolos de la miseria de la región»⁴⁴. El niño personifica la fragilidad de la clase baja. Privados de los recursos básicos, los pobres se encuentran vulnerables a la explotación. Aprenden los vicios que se necesitan para sobrevivir al daño físico y psicológico de la pobreza.

Por el realismo del escenario, el vestuario, el vaivén cotidiano de la ciudad, el trabajo y las acciones de Ángel, la presentación de su vida es tan realista que parece un documental sobre un niño anónimo de la época. Martínez escribe: «Sigue esa misma línea de ser un documento social»⁴⁵. Los grandes planos generales del comienzo de la película pueden pertenecer a un documental sobre la historia de la capital. Se filman desde

⁴⁴ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 116.

⁴⁵ Paúl, Martínez. «Me llamo Sami Kafati, soy cineasta... y no quiero ser espectador...», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 19.

un helicóptero. Son históricos. No son fabricaciones. Ubican al espectador en el espacio y el tiempo. No se trata de «un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme»⁴⁶. Es Tegucigalpa en los años sesenta. Zavattini subraya que el documentalismo es un elemento esencial de su escuela:

El neorrealismo, si quiere valer la pena, tiene que mantener el impulso moral que caracterizó su principio, de una forma analítica documentaria. Ningún otro modo de expresión tiene la capacidad original e innata del cine de mostrar las cosas... en lo que podemos llamar su «cotidianidad»⁴⁷.

Cuando la cámara sigue a Ángel en tránsito, se resalta la cotidianidad del personaje. Esa deambulación forma una parte de la vida tanto como los momentos más apasionantes, y, según el neorrealismo, los dos merecen la atención del espectador.

Se ha visto que los elementos formales que componen las escenas desde los actores y los trajes hasta el escenario y la altura de la cámara señalan un ambiente verosímil. Esta verosimilitud se refleja también en la narrativa. Los dos episodios climáticos de la película no se representarían en carne y hueso en películas escapistas: la violación de una mujer y el encuentro de un padre de familia inmóvil e intoxicado en el suelo de un bar. La escena de la violación es extendida. Se alarga más de

⁴⁶ Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Castalia, 2010, p. 69.

⁴⁷ «Neorealism, if it wants to be worthwhile, must sustain the moral impulse that characterized its beginnings, in an analytical documentary way. No other medium of expression has the cinema's original and innate capacity for showing things... in what we might call their "dailiness"». Zavattini, Cesare. «Some Ideas on the Cinema», en *Sight and Sound*, vol. 23, n.º 2, 1953, p. 53.

dos minutos y se graba desde múltiples ángulos. La escena en la cual Ángel encuentra a su padre profundamente borracho y dormido es parecida: dura más de noventa segundos, y el punto de vista varía. Estos momentos se captan en toda la dura realidad. Son difíciles de ver, no solo por su contenido, sino también por los estados psicológicos que conllevan e inspiran en el espectador, y este aspecto de la película, la expresión de esta vida interior, va más allá del mero neorrealismo.

El expresionismo

Si la corriente superior de *Mi amigo Ángel* es neorrealista, la corriente inferior es el expresionismo. Un tono angustioso y deshumanizador acompaña los hechos documentarios de la película. El expresionista intenta «crear imágenes de puro talento artístico, subrayando una creencia que la coyuntura entre la vida real y el mundo de la psique es donde se encuentra la verdadera belleza cinematográfica»⁴⁸. A través de una breve toma onírica al principio de la película, los encuadres torpes y ásperos, las miradas anhelantes de los actores y la yuxtaposición de música alegre de Estados Unidos y la situación lúgubre de Ángel, Kafati exterioriza la interioridad de su personaje Ángel, crea un ambiente trastornado y deshumanizado que refleja su disonancia psicológica y la transfiere al espectador.

⁴⁸ «create images of pure artistry, underscoring [a] belief that the juncture between real life and the world of the psyche [is] where true cinematic beauty lay». Martínez, Paúl. «Me llamo Sami Kafati, soy cineasta... y no quiero ser espectador...», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 3.

La primera intercalación expresionista ocurre al final de la secuencia de los grandes planos generales de Tegucigalpa y la aproximación a las afueras urbanas. Consta de una serie de tres tomas cortas: un ave rapaz en vuelo, el cadáver de un animal devorado y un primer plano de una cara sorprendida y angustiada, como si acabara de despertarse de una pesadilla.



Kafati introduce una serie de imágenes oníricas al principio del filme (3:08, 3:09, 3:10).

Es la única escena de su tipo en toda la película. Rompe con el realismo que lo precede y sigue. Es un borde áspero que se diferencia de lo demás. Es una prefiguración del sufrimiento que sucederá más tarde. Se puede comparar con el sueño de Pedro en *Los olvidados* de Buñuel. En ambos casos, estas escenas se desmarcan por su contraste con el realismo social del resto

de la película. Agregan «el factor del miedo», un terror que se parece más a *Dr. Caligari* que a *Ladri di biciclette*. Ya que la secuencia expresionista pasa al principio de la película en *Mi amigo Ángel*, el sentimiento se infunde en todo lo que sigue.

Otro momento cerca del comienzo de la película marca el rumbo de horror y angustia. Uno de los primeros lugares que Ángel tiene que atravesar para llegar al centro es un camposanto. El cementerio vuelve a aparecer varias veces más adelante en la película. Para salir de casa o volver a casa, el niño tiene que pasar por él. Se comprende que el camposanto está cerca de la casa de Ángel por la secuencia de las tomas. El mensaje simbólico es inquietante. Los que ocupan la periferia de la ciudad están más cerca de la muerte que los que viven en el centro. El progreso moderno rechaza cualquier noción de la muerte, pero los que el progreso ha sobrepasado siguen familiarizados con ella. La pobreza y la muerte andan a la par.

Hay decisiones cinematográficas que toma Kafati para complementar la angustia y el terror de esas escenas iniciales. La falta de movimiento de la cámara y los encuadres típicos de Ángel lo deshumanizan. La cámara se encuentra indiferente a Ángel como si fuera una cosa en vez de un ser humano. Con frecuencia no sigue la pista o trayectoria de Ángel cuando se mueve. Se muestra apático hacia su vida y su presencia en el encuadre. Provoca una ligera sensación horripilante en el espectador, el *unheimlich*. Por ejemplo, después del encuentro de su papá cuando regresa a casa, el niño sube una colina. Su movimiento recorre casi toda la extensión del encuadre, pero la cámara no lo sigue. Emerge por detrás de un muro en la parte superior izquierda y se va por la parte derecha. La cámara se encuentra estática, petrificada, como si no le importara el sufri-

miento psicológico del niño. Es solamente una persona entre las multitudes. El protagonista de la película ni siquiera es capaz de atraer la atención del rodaje. Aquí Kafati sigue a los expresionistas Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) y Karl Schmidt, los cuales «produjeron imágenes fuertes de la vida urbana, enfatizando al individuo deshumanizado»⁴⁹. Este sentimiento alemán está vigente en Honduras.

Cuando Ángel sí ocupa el espacio visual, el encuadre es torpe. Se puede apreciar en el fotograma del minuto 5:12 en el cual la cabeza y los pies del muchacho no caben en el encuadre. Más bien su trasero se instala en el centro de la pantalla, y el punto focal es la pobreza de los bolsillos suspendidos, no la persona. El montaje cosifica a Ángel. No capta la totalidad de su humanidad. Los encuadres son aún más torpes y deshumanizadores cuando otros objetos o cuerpos obstaculizan la visión de Ángel.



Ángel es el protagonista, pero a veces su protagonismo se esconde (7:47 y 18:24).

Los bordes dentados e irregulares de los decorados de los filmes expresionistas alemanes ahora son los bordes de la cámara y los objetos que dividen el cuerpo de Ángel. En una

⁴⁹ «produced stark images of city life, emphasizing the dehumanized individual». Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. Wallflower, 2008, p. 14.

toma que tipifica este problema, el trasero y la mano de una mujer bloquean a Ángel, el cual está sentado en gradas en la calle. Está al margen de la calle y, además, no se ve bien por la ubicación de la cámara y el cuerpo de la viandante. En otra toma, ramas y hojas obstruyen a Ángel. Está escondido, olvidado, descuartizado. No gana la atención de la misma sociedad que lo ha marginalizado. El espectador se da cuenta de que *Mi amigo Ángel* es un amigo lejos del centro de atención. Kafati lo representa, pero esta representación es, muchas veces, accesorio.

Mario Vargas Llosa (1936) describe este fenómeno des-humanizador en la literatura moderna en *La orgía perpetua* (1975): «La cosificación resulta sobre todo de un procedimiento complementario, que consiste en desmembrar a la figura y describir solo una o algunas de sus partes omitiendo a las otras: esas piezas sueltas... desgajadas de la arquitectura humana por la cirugía descriptiva del narrador»⁵⁰. Barahona argumenta que este análisis de la escritura también se aplica al cine de Kafati⁵¹. Cuerpos y objetos obstaculizan a Ángel, o la cámara solo capta una parte del cuerpo del actor. El fenómeno se repite fuera de las tomas de Ángel. Durante la violación, hay largas tomas de las manos del violador y la violada. La mano es la parte del cuerpo que sujeta, que inmoviliza. Uno piensa en la cita famosa de George Orwell (1903-1950): «La característica que distingue al hombre es la mano, con la cual comete todas sus atrocidades». El cuerpo violador se reduce a la mano, la parte del ser humano que manda balas a cuerpos y misiles a ciudades. Es la

⁵⁰ Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*. 1975, p. 58. Consultado en www.peu.buap.mx/web/dialogos/Orgia_perpetua.pdf.

⁵¹ Barahona, Miguel. «Mi amigo Ángel de Sami Kafati: Alegoría e identidad», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 46-7.

deshumanización violenta del expresionismo que destroza el cuerpo y lo deja dividido.

Aunque sea verdad que muchos encuadres y ángulos de *Mi amigo Ángel* están descentrados y menosprecian la humanidad y el protagonismo de Ángel, no todos son así. A veces, Kafati desea que el espectador se fije en la persona, la dignidad y los sentimientos de Ángel para que las escenas fragmentadas sean más insólitas. Este dualismo tiene que existir para que cada tipo de escena se desmarque de una forma más ostensible.

Por eso, la película incluye una cantidad significativa de primeros planos en los cuales la cara de Ángel o su amigo ocupa el lugar principal del encuadre. Con frecuencia, de hecho, en estas tomas la cámara está excesivamente cerca de los ojos, la nariz y los labios de ellos. Esta particularidad define el aspecto psicológico de la obra. Sus disposiciones se exponen.

Esta intercalación expresionista en *Mi amigo Ángel* tiene que ver con el acto de mirar. La cara, especialmente el ojo, es el lugar privilegiado de la expresión. Con frecuencia, expresiones faciales y miradas exteriorizan los deseos y las emociones interiores. Además, el cine de Kafati tiene cierto hermanamiento con la filosofía fenomenológica existencialista, una de las influencias intelectuales de los expresionistas. Los dos enfatizan el acto de mirar la mirada, de observar la observación de la realidad. Edmund Husserl (1859-1938) y Martin Heidegger (1889-1976) utilizan el ejemplo del atril. Si una persona mira el fenómeno de la presencia de un atril, la fenomenología busca capturar la acción de mirar la mirada de la persona que mira este atril⁵². *Mi amigo Ángel* es algo parecido. El espectador se

⁵² Nenon, Thomas. «Review of Hermeneutics and Reflection: Heidegger and Husserl on the Concept of Phenomenology», en *Notre Dame Philosophical Reviews*,

halla mirando, sobre todo, las miradas de Ángel y su amigo. Los personajes observan un objeto, y los observadores de la película observan la observación de estos personajes. Al mirar las miradas de los actores, el espectador descubre una ventana por la cual puede ver los deseos, pensamientos y emociones de Ángel y otros personajes.

Las miradas de Ángel y su amigo son distintas. Tienen diferentes objetos, diferentes intenciones y diferentes estados anímicos detrás de ellas. Estas diferencias marcan la inocencia y los buenos deseos de Ángel y la corrupción y los malos deseos de su amigo. Además, es la observación por parte de Ángel de la violación que comete su amigo que sella la corrupción de su infancia. Esta corrupción es la manifestación interior de los sucesos exteriores. Esta transición lamentable se nota en las miradas de Ángel después de haber visto la violación de su madre.

En dos casos se exhiben los deseos buenos e inocentes de Ángel. Son propios de un niño pobre y soñador. El primero se trata de la observación de un pianista.



El espectador mira a Ángel, y Ángel mira al pianista (7:37 y 7:30).

2017. Consultado en <https://ndpr.nd.edu/news/hermeneutics-and-reflection-heidegger-and-husserl-on-the-concept-of-phenomenology/>.

Ángel está en camino al parque para lustrar botas, pero se para en la puerta de una tienda de música. El sonido del piano le arroba. En la primera pantalla, se destaca su expresión facial. Es una mirada de anhelo melancólico. Sueña con lo que puede ser, pero que no es probable que sea. El efecto claroscuro, excesivamente común en el expresionismo alemán, aumenta la emoción de la toma. La transición entre la primera pantalla y la segunda sigue el formato de pregunta y respuesta. ¿Qué mira Ángel? Mira al pianista. Es claro que el muchacho no quiere pasar todo el día lustrando botas. Desea ser músico o, por lo menos, quiere tener más oportunidades de descansar y escuchar el sonido encantador del instrumento. Es un deseo puro, incorrupto y moralmente neutral o bueno.

En otro caso, Ángel se halla enfrente de la ventana del taller de un sastre poco tiempo después de la escena con el pianista. Ahora mira camisas y sombreros nuevos. El vidrio entre Ángel y las prendas subraya lo que le es inalcanzable. Tanto con la música como con la ropa, la mirada del niño representa un deseo o una fantasía de una vida alternativa. No puede comprarla, pero quiere comprarla. Es importante señalar que la mirada de Ángel no tiene nada que ver con una perspectiva materialista. Es una cuestión de tener los recursos básicos. Es bueno y razonable que Ángel desee ropa limpia porque la suya está en condiciones deplorables. Como antes, el deseo es inocente y moralmente neutro o bueno.

Las miradas de Ángel no tienen mucho en común con las de su amigo. Estas exteriorizan deseos corruptos y moralmente malos que culminan en la violación de una joven. Reflejan el *male gaze* que detalla la crítica feminista Laura Mulvey (1941):

En un mundo conformado por el desequilibrio sexual, el placer en el mirar se ha dividido en lo activo/masculino y lo pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta su fantasía en la figura femenina, la cual se arregla en consecuencia. En su papel tradicionalmente exhibicionista, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su aspecto codificado para un impacto visual fuerte y erótico para que se pueda decir que connotan «ser-miradas»⁵³.

El próximo dúo de imágenes revela una instancia ejemplar de este *male gaze*. Las pupilas miran a la derecha. Por varias señales visuales, se sabe que es la expresión facial de un anhelo inicuo.



El *male gaze* del amigo de Ángel cosifica y descuartiza a la mujer mirada (12:33 y 12:33).

La transición a la segunda pantalla también sigue el formato «pregunta y respuesta». ¿Qué mira el amigo? Mira el trasero

⁵³ «In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness». Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, p. 39-40.

de una joven que lava ropa en el río. Kafati planea esta transición con mucho detalle: los ojos y el trasero ocupan el mismo nivel de altura del encuadre. Forman una línea horizontal. Por otra parte, solo se incluye la parte del cuerpo debajo de las caderas en la segunda toma. Es obvio que la mira con un interés sexual que la deshumaniza. La cara, la parte del cuerpo que más encapsula la humanidad y la subjetividad de la persona, no entra en el marco de referencia del joven. Hay que mencionar un detalle más. El joven la mira a ella, pero ella no lo mira a él. No es una relación mutua. De hecho, ella no está consciente de la existencia del joven en ese momento. Es una escena de pura *scopofilia*. Le excita el mero acto de mirar.

Las tomas que anteceden estas ofrecen un contraste importante que demuestra la inocencia sexual de Ángel y la corrupción sexual de su amigo. Cuando se baña en el río, el amigo no se desnuda. Mantiene puestos sus pantalones cortos que le sirven como traje de baño. En cambio, Ángel y otro amigo de la misma edad se desnudan completamente. No tienen vergüenza de la exposición de sus genitales en un lugar público. Kafati tiene en mente el jardín de Edén y el pecado original en esta serie de tomas. Mientras que los tres se bañan en el río, el director interpone cinco tomas del follaje y de una preciosa cascada que fluye hacia una piscina natural. En este contexto, como Adán y Eva antes del pecado original, los niños no sienten vergüenza, pero, como la pareja después del pecado original, el joven sí la siente. Esta diferencia tiene una relación estrecha con el deseo de obtener lo que se prohíbe en el sentido moral. La joven es un objeto sexual para el amigo mayor, pero el amigo menor ni la mira ni parece darse cuenta de su presencia.

La vista deseosa del amigo de Ángel se repite después de la salida de los niños; solo, esta vez, el amigo mira a la joven desde arriba.



Como el rey David mira el baño de Betsabé antes de violarla, el amigo de Ángel mira el baño de su madre antes de violarla (13:00 y 19:28).

Este montaje imita otra escena bíblica, la de la mirada de David hacia Betsabé. Las semejanzas son impresionantes. La Biblia cuenta que un día otros hombres israelitas habían salido de la ciudad pero que «David, sin embargo, se quedó en Jerusalén» (2 Samuel 11:1). Sigue: «Una tarde, al [...] pasearse por la azotea del palacio real, vio desde allí a una mujer muy hermosa que se estaba bañando» (2 Samuel 11: 2-3). David «se apodera» de la mujer (2 Samuel 12:9). En circunstancias menos regias, sucede lo mismo con el amigo de Ángel. Es una mirada desde una especie de azotea hacia la madre de Ángel que se baña y de la cual se apodera. Tanto como Natán, el profeta, reprende a David por haber violado a Betsabé (2 Samuel 12), Ángel reprende a su amigo por haber violado a su mamá.

Le comunica esta reprensión por una mirada. Es una expresión de rencor y tristeza. Sostiene las manos contra las sienes,

y este gesto expresa la angustia y la ira que le ha causado la observación traumática de la violación. Mientras que Ángel mira a su amigo con enfado, este baila y lo pasa bien como si no hubiera pasado nada. Alternan rápidamente imágenes de la cara de Ángel y el baile de su amigo. Estas transiciones provocan ansiedad en el espectador. Las tensiones aumentan hasta que Ángel estalla, tira su equipo, cruza la calle corriendo y se refugia en la catedral.

Las miradas de Ángel dentro de la catedral captan el cambio psicológico que acaba de experimentar. La cámara ya no graba los detalles de una cara que expresa los deseos inocentes de un niño, sino una cara que articula la angustia y la vacuidad. La violación le ha robado la inocencia. Le ha quitado la ilusión de un futuro mejor. Ángel sube la nave de la iglesia despacio y sufre un colapso que lo deja en el piso en una postura de acatamiento. Mantiene esta postura mientras que la cámara se le acerca desde el altar. La cámara está pegada al suelo al igual que él. No puede aguantar las consecuencias psicológicas de lo que acaba de atestiguar. En las palabras de Roberts sobre el expresionismo alemán, el niño está «desgastado» por una realidad que intenta «oprimir y abrumar al individuo agotado»⁵⁴. Parece que ha tocado el fondo, pero el espectador que ha visto el fin de la película sabe que el encuentro con su padre le va a herir aún más. Es un momento de desesperanza total, y la cercanía de la cámara a su cara en esta instancia intensifica la emoción y el dramatismo de la escena. Cuando por fin se levanta la cabeza, se observa la expresión facial de un zombi o autómatas.

⁵⁴ «oppress and overwhelm the weary individual». Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. Wallflower, 2008, p. 17.



Ángel, como Cristo, sufre por los pecados de otros (23:00 y 23:16).

La luz no llega a los ojos y divide la cara en una parte iluminada y una oscura. Hay más oscuridad que luz. Ha comenzado a experimentar de una forma más aguda el sufrimiento y la corrupción de la pureza infantil. Las siguientes tomas confirman esta interpretación. Ángel escanea la iglesia, recorriéndola con la mirada desde el muro izquierdo hacia el retablo y el muro derecho. Las últimas dos imágenes religiosas que se ven son una pintura de Cristo crucificado y una estatua de Jesús cargando la cruz. Como Cristo, se levanta, pero se cae otra vez bajo el peso de un mundo pecaminoso.

El último componente que aumenta la angustia expresionista es la música norteamericana que se escucha en el último tercio de la película. No hay duda de que la globalización del siglo XX ha tenido efectos a nivel de cultura. Suele suprimir o menospreciar la actividad y la transmisión de las culturas de naciones con poca población y poco poder político. En las palabras del teórico de la educación Paulo Freire (1921-1997), la globalización roba al oprimido de «su palabra, su expresividad, su cultura»⁵⁵. Este problema se multiplica en un país como Hon-

⁵⁵ Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Traducido por Jorge Mellado, Siglo Veintiuno Editores, 2000, p. 176.

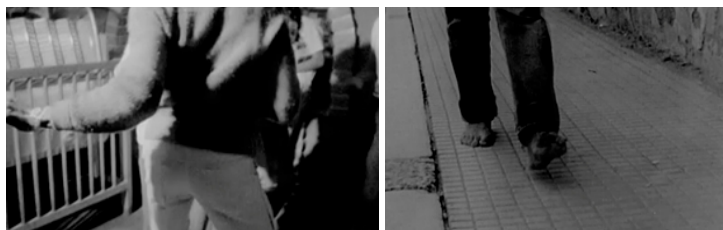
duras que sufre un bombardeo cultural internacional constante. En *Mi amigo Ángel*, la música extranjera es una especie de imperialismo cultural. Por la coincidencia de la música norteamericana y las imágenes anteriores de angustia psicológica y las que siguen, el sonido de la película refuerza la indiferencia de la sociedad, especialmente la estadounidense, ante la pobreza y los traumas que Ángel experimenta.

Hay que volver a la escena de la confrontación entre Ángel y su amigo después de la violación para analizar el primer uso de Kafati de la música norteamericana en la película. La canción *Mother Goose Twist* (1961) de Teddy Randazzo (1935-2003) se enciende inmediatamente después de la última imagen de la violación: las manos entrelazadas del amigo de Ángel y la víctima. La imagen que coincide con el comienzo de la música es un altavoz montado encima de un carro. La sucesión de imágenes y el inicio de la canción animada son perturbadores. El espíritu grave de la violación no concuerda con el espíritu juguetón de la música. Tanto como el ángulo de la cámara y los encuadres en la primera parte de este análisis, el sonido fomenta un sentido de alienación y apatía. La vida sigue adelante sin que nadie se dé cuenta del delito del amigo y el sufrimiento que ha ocasionado. Fuera de los personajes que son víctimas, a los hondureños representados en la película les interesa más la diversión a la norteamericana que el sufrimiento que ocurre a su alrededor.

En particular, la música de Randazzo se asocia estrechamente con el amigo de Ángel en esta escena. El mayor baila conforme a su ritmo mientras que el menor lamenta lo sucedido. La música constituye uno de los típicos bordes dentados del expresionismo. La violación sexual de la madre por parte del amigo de Ángel corresponde con la violación cultural y econó-

mica de Honduras por parte de Estados Unidos. La música es el vínculo entre los dos opresores. En ambos casos, el opresor se mantiene indiferente hacia el sufrimiento del oprimido. El amigo sonríe y baila inmediatamente después de haber dañado a la mujer. Estados Unidos prospera y sigue alegre después de haber intervenido en Centroamérica a favor del *status quo* político y la avaricia. El amigo cosecha los frutos de la mujer que no le pertenecen, y Estados Unidos literalmente cosecha los frutos de Honduras que no le pertenecen. A pesar de la injusticia de estas acciones, la impunidad reina. No se escucha el gemido del pobre entre los atractivos sonidos de la música distraída de Randazzo.

La relación incongruente entre la música y la imagen se repite cuando Ángel anda por las calles y los bares en busca de su papá. En la primera imagen de esta secuencia, la cámara se concentra en los pies descalzos de Ángel.



Se contrastan el movimiento inquieto de Ángel y el movimiento jovial de los bailarines en las discotecas (25:28 y 25:35).

Se escucha la canción *Shout* (1959) de los Isley Brothers. La pobreza y la soledad del primer fotograma contrastan con la canción alegre y el baile animado que se graba en el

próximo. A pesar de la proximidad física de Ángel y los bares norteamericanos, la distancia psicológica es inmensa. Los otros pobladores de las discotecas se divierten y se olvidan de sus problemas, pero el niño, el que debe estar divirtiéndose y distraiéndose, tiene un trabajo sumamente serio que hacer: cuidar a su propio padre, la persona que debe cuidarlo de él.

La sucesión de imágenes de la búsqueda de Ángel y el baile de los otros, especialmente cuando se agrega la música norteamericana, provoca una reacción del espectador. La falta de congruencia es chocante y hace que el observador de la película reflexione sobre el terror de vivir en una sociedad en la cual un niño pobre puede sufrir tantos desafíos en un solo día mientras que el resto del mundo hace la vista gorda. La música norteamericana de Randazzo, The Isley Brothers y, más adelante, Bill Haley (1925-1981) solo sirve para cultivar este ambiente de negligencia del sufrimiento humano. En los momentos más duros del día de Ángel, se escuchan las canciones estadounidenses. El choque es cáustico. Enloquece al espectador tanto como enloquece a Ángel. El niño no puede gritar en busca de su padre porque la música ahoga todo sonido. Cuando Ángel encuentra el cuerpo inmóvil de su padre, el espectador quiere exclamar: «¡Quita esa música! Alguien está sufriendo». Pero no puede hacer nada, y la música sigue. La disonancia y la perturbación reinan.

El cine épico

Se ha observado el retrato de Honduras que Sami Kafati construye mediante sus elecciones cinematográficas neorrealistas y expresionistas en la película *Mi amigo Ángel*. En pocas pala-

bras, es un país pobre de sueños rotos y ruidos extranjeros. Dominan la apatía, la violencia y la cultura estadounidense. Cara a cara con la pobreza y la desesperación de Ángel que Kafati presenta, el espectador recibe una invitación de responder con acciones concretas. El filme es triste, pero el director no quiere que el espectador se desanime por completo.

Desafortunadamente, muchos de los contemporáneos de Kafati se quejaron de la negatividad del drama. El director escribe: «Los periodistas me decían, muy contrariados, que habiendo tanto paisaje bello en el país, ¿por qué había escogido temas sociales? [...]. Alguien me dijo una vez: “Te voy a matar [...] porque andás retratando solo lo malo del país”»⁵⁶. Cortés comenta que siempre se critica el «fatalismo» del filme⁵⁷. Incluso las palabras del mismo director en el programa del estreno parecen condenar a los hondureños a la angustia, la injusticia y la soledad: «Todo ser humano es como un pájaro encerrado en su jaula, está imposibilitado a comunicarse con los de su especie... Los hombres no se aman porque no se conocen. Eso es todo. El hombre es prisionero en su soledad. Su soledad es la única que lo acompaña»⁵⁸. Ángel contempla un pájaro enjaulado en una escena de la película. Lo mira desde varias perspectivas. Desde todas ellas, el animal no puede salir. No hay escapatoria. No importa el punto de vista. La condena es el mensaje. Kafati decide correr el riesgo de dejar que historias oscuras como la de Ángel salgan a la plena luz del día.

⁵⁶ Amaya Banegas, Jorge Alberto. «Sami Kafati y la Edad de Oro del cine hondureño (1962- 1980)», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 30-35. -

⁵⁷ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 133.

⁵⁸ *Ibid.*

No obstante, este fatalismo totalizador es, paradójicamente, parte de la solución en el expresionismo. En *Expressionism: Art and Idea*, el crítico Donald E. Gordon escribe:

La reciprocidad era central para el proyecto expresionista: la esperanza como una respuesta al miedo, el descenso como un requisito de la renovación. El pensamiento recíproco determinaba el desarrollo histórico del movimiento, prometiendo la salud como el antídoto para la enfermedad, pero también el agotamiento amenazante para la energía juvenil⁵⁹.

Kafati es realista. Entiende la profundidad del problema social en Honduras. No promete soluciones fáciles. No propone cambios legislativos en la película. Más bien, se da cuenta de que, para poder seguir adelante y edificar un futuro más equitativo y justo, es necesario realizar un análisis de la realidad presente. *Mi amigo Ángel* es un análisis filmico de la sociedad hondureña de los años sesenta. Entre la dominante apatía hacia la situación de los pobres, *Mi amigo Ángel* es un grito profético que busca desenterrar las historias marginales escondidas. Es difícil resolver un problema que no se reconoce.

Al final de la película, siguiendo la pauta del cine épico, Kafati no propone una resolución. Si hubiera una resolución, el espectador pensaría que cambios radicales no harían falta, que un cambio de la voluntad de un personaje u otro bastaría. La verdad es que se exige una transformación radical, y una

⁵⁹ «Central to the Expressionist enterprise was reciprocity: hope as answer to fear, decline as a prerequisite for renewal. Reciprocal thinking determined the movement's historical development, promising health as antidote to sickness, but also threatening exhaustion for youthful energy». Gordon, Donald E. *Expressionism: Art and Idea*. Yale University Press, 1987, p. 3.

película no puede realizarla. Es la tarea de los ciudadanos, de los que van a salir del filme más conscientes de la importancia inmediata de acciones concretas a favor de los pobres. En pocas palabras, Kafati no escribe una conclusión porque espera que el espectador ya no sea espectador. El director ha tomado esta decisión en su vida personal y desea que otros lo sigan. Escribe: «Me llamo Sami Kafati, soy un cineasta palestino latinoamericano, con mis raíces enterradas en esa tierra mancillada por un pueblo usurpador y NO QUIERO SER ESPECTADOR»⁶⁰. Se dedica a la liberación de una nación oprimida por el arte, una de las armas de la construcción de una sociedad de paz y justicia. Dice del artista: «[Su actuación], que a veces no toma parte activa en los enfrentamientos, [...] es tan válida como la del más bravo luchador cuando este se incorpora a la rebelión, para testimoniarla y profundizarla con documentos tan efectivos como el fusil»⁶¹. No son las palabras de un fatalista, sino de un revolucionario.

Esta declaración de objetivos de Kafati resuena con el movimiento del nuevo cine latinoamericano, cuyas raíces toman agua —en parte—, del neorrealismo italiano. El brasileño Glauber Rocha, uno de los portavoces de la corriente, escribe: «Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do cinema novo»⁶². La eliminación de la pobreza y la violencia en Honduras es una de estas causas importantes de la época y,

⁶⁰ Martínez, Paúl. «Me llamo Sami Kafati, soy cineasta... y no quiero ser espectador...», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 15.

⁶¹ Ibid.

⁶² Rocha, Glauber. *The Aesthetics of Hunger*. 1965.

en este sentido, Kafati es el primer cineasta de Honduras tanto como el primer cineasta nuevo de Honduras.

Un encuadre cerca del final del filme sobresale por su disonancia con los otros y resume el llamado épico de Kafati al espectador. Después de no haber mirado directamente a la lente de la cámara durante todas las escenas anteriores, Ángel se para y fija los ojos en ella. La mirada del espectador cruza con la de Ángel y el niño parece preguntarle «¿Ahora me ves?».



La mirada de Ángel al final de la película desafía al espectador. La pobreza de Ángel es problema de todos (31:37).

Esta mirada directa de Ángel rompe con el predominio del neorrealismo en la película. La verosimilitud se pierde y el espectador se da cuenta de la cualidad ficticia del séptimo arte. Se acaba el voyeurismo de la película. Si bien el espectador ha sido un voyeur de la vida de Ángel durante una media hora; ahora todo ha cambiado, y Ángel es el que mira la vida del espectador para ver si su sufrimiento es digno de una respuesta concreta.

NO HAY TIERRA SIN DUEÑO (2003)

No hay tierra sin dueño exhibe muchas de las características de *Mi amigo Ángel*. A nivel del argumento, la diferencia más notable es un aumento de la complejidad y la duración. La segunda película de ficción de Kafati es más ambiciosa en este sentido, pero el estilo sigue igual. En *No hay tierra sin dueño* se expone un neorrealismo llevado al campo que se empeña en desenmascarar el sistema de poder en vigor con todas las amenazas y psicosis que produce. A pesar de que, como *Mi amigo Ángel*, se puede interpretar el filme de una manera nihilista, aquí se arguye que una interpretación épica es más adecuada.

El neorrealismo

El tema de la película es el de su título: los dueños de la tierra. Cuando se trata de propiedades, el que puede invocar el derecho humano a la propiedad privada y puede pagar a un abogado es el que va a salir ganando en un conflicto de posesión. En el escenario ordinario del campo hondureño, la película presenta un drama sobre la propiedad privada con el fin de analizar las relaciones sociales sistemáticas gobernantes. Este desenmascaramiento de las fuerzas estructurales que contribuyen a la pobreza y la violencia en Honduras, refleja los deseos de los neorrealistas de «demostrar ciertas tendencias socio-ideológicas que ejercen influencia sobre las vidas de las personas»⁶³. Mediante un análisis de escenas or-

⁶³ «illustrate certain socio-ideological tendencies actively influencing people's lives». Cardullo, Bert. *André Bazin and Italian Neorealism*. Bloomsbury Publishing, 2011, p. 38.

dinarias, se pueden establecer los mecanismos que determinan la función social de la comunidad tanto de la película como del campo hondureño en general.

Una interpretación de las escenas iniciales de la película ayuda a aclarar el carácter de estos mecanismos sociales. La primera escena dura 2 minutos y 38 segundos y es esencialmente documental. La cámara recorre de cerca la longitud de un alambre de púas y graba el trabajo de los campesinos que construyen una valla. La extensión del alambre introduce el tema principal de la película: la posesión de la tierra. Las púas son símbolos del poder violento que mantiene la tierra cercada. Un borde puntiagudo respalda la división. Cuando la cámara se abre más, se presentan otros aspectos fundamentales de la película: los trabajadores, sus materiales y su dueño. Un puñado de hombres amplía la cerca. Transportan más leña y más alambre para designar la conquista de más terreno para don Calixto, la próxima figura que la cámara busca en su movimiento de apertura. Los trabajadores son sus empleados, y los contrata don Calixto para quitar la tierra que debe pertenecer a los pobres que la ocuparon antes de la maquinación del dueño.

Se nota la diferencia entre el lenguaje corporal de los trabajadores y el de don Calixto. Los constructores de la cerca están parados y sus cuerpos se mueven según el dinamismo de su labor. El cuerpo de don Calixto, en cambio, no se mueve, sino que lo mueve un caballo. El espectador perspicaz observa que el caballo del terrateniente no es cualquier tipo de caballo. Es un caballo entrenado, un caballo de paso fino. El corcel de don Calixto es el coche deportivo de este pueblo rural. El señor es rico y sofisticado. Cabalga sentado, pero, a pesar de estar sentado, está encima de sus peones. La simultaneidad de la altura

y la postura sentada le comunica al espectador que don Calixto es poderoso sin tener que esforzarse mucho.

El movimiento de la cámara apoya esta noción. La apertura se detiene al llegar a don Calixto. Pasa por alto a los labriegos como si no le importaran. El centro de la acción de la película es el dueño porque el dueño tiene el poder de actuar a su favor y el poder de mandar que otros actúen a su favor. Es el foco de la comunidad, el jefe a quien todo el mundo tiene que prestar atención. Se reúne mucha información acerca de esta comunidad rural en la primera secuencia.

La siguiente escena constituye un contraste y una continuación de la primera. El contraste es el cambio del escenario. En vez de estar en el campo, la acción ocurre en el patio de la casa de don Calixto. Es un ambiente común y familiar. En vez de representar la labor, se representa el ocio. Unos trabajan mientras que otros descansan. El dueño se coloca en la cabecera de la mesa. Es el centro de atención otra vez. Dirige un juego de cartas y lo gana como si dirigiera una exitosa sesión de negocios. La postura de don Calixto es la cadena entre la primera escena y la segunda. Está sentado.



El terrateniente ocupa el centro de los encuadres de las primeras escenas. Es el centro de poder de la comunidad (1:47 y 4:05).

No importa si inspecciona el trabajo de sus peones o si se relaja con sus amigos. Este aspecto de su lenguaje corporal no cambia. Don Calixto puede descansar tranquilo a cualquier hora porque el sistema social lo apoya. No tiene que luchar en contra del sistema. No tiene que levantarse. Solo tiene que preservar el *status quo*.

La transición entre la segunda escena y la tercera sigue reflejando estos mecanismos sociales. La cámara, que hasta ahora se ha concentrado en don Calixto, sube la altura de un árbol detrás de la mesa de cartas. Se subraya la verticalidad, una línea desde la tierra hasta el cielo. El cuadro de la siguiente escena comienza en el pico de los árboles y el cielo. La cámara baja y se ve el movimiento de una niña que camina por una senda de polvo. Ella caracteriza la pobreza. No lleva zapatos. Está sucia. La ropa está llena de polvo. Es el Ángel de *No hay tierra sin dueño*. Para resumir, la cámara sube desde un hombre rico y baja hasta una niña pobre. La transición tiene cuatro aspectos que hay que señalar.

Primero, el movimiento de la cámara imita la separación cada vez más grande entre los ricos y los pobres. En la toma de don Calixto, la cámara sube. Predice la elevación del dueño que va a llevarse a cabo en el argumento del filme. En la toma de la niña, la cámara baja. Predice la humillación de los pobres que se realizará más adelante. Los ricos se hacen más ricos. Los pobres se hacen más pobres.

Segundo, a pesar de los movimientos verticales distintos en las dos tomas, se transmite cierta igualdad entre los dos personajes. La cámara sube hacia el cielo y los árboles, y baja desde allí. Es como si la cámara dijera que los ricos y los pobres viven bajo el mismo cielo y los mismos árboles. Puede que unos

sean grandes y otros sean pequeños desde la perspectiva de las personas, pero, desde la perspectiva de la tierra y el cielo, todos son iguales. Comparten la misma dignidad.

Tercero, la cámara que, hasta ahora, solo ha seguido el cuerpo de don Calixto y sus servidores realiza un paneo que capta el movimiento horizontal de una persona pobre que no sirve a don Calixto. Se introduce el segundo protagonista del filme, la familia de Fidencio, el padre de la niña. Si bien la cámara se fija en el movimiento de la niña por un instante, este movimiento no evade la influencia de don Calixto al final. Llega el dueño con un cómplice y la niña se espanta. Escucha la proximidad del ruido de cascos de caballos y corre hasta entrar en la casa. La influencia de don Calixto alcanza no solo la anchura de su terreno sino también los de otros.

Cuarto, el sonido es distinto en las dos tomas, y esta diferencia aumenta el contraste. En la toma de don Calixto, no hay música, y el último sonido que se escucha es la voz del dueño que dice: «Sí, hay tiempo». Estas palabras siguen enfatizando el ocio de don Calixto, un lujo en el campo. Por otro lado, la niña no produce ningún sonido, pero se oye una sonata de flauta de Bach. En el mundo de don Calixto, se escucha su voz. No hay otro sonido. Su universo es vacío fuera de sí mismo. En el mundo de la familia pobre, se escucha la música, cuya sonoridad implica una cosmovisión más armónica y sensible. Esta diferencia crea un vínculo de compasión entre el espectador y la familia de Fidencio. Con la música conmovedora y el aspecto pobre de la niña, el espectador se apiada de ella. Cuando la ve corriendo porque la llegada de don Calixto la asusta, esta empatía aumenta aún más.

Lo que sigue es la presentación del conflicto entre don Calixto y Fidencio, y las técnicas cinematográficas corresponden a un estudio social de este conflicto. Don Calixto quiere comprar o apoderarse del terreno de Fidencio que colinda con su propiedad. Fidencio no quiere ni obsequiárselo ni vendérselo. El pobre afirma que el terreno es de sus abuelos y bisabuelos, y, por eso, le pertenece a él por derecho. Don Calixto le responde: «¿[Tienes la] escritura, el documento que te da el derecho a tener tierra?». Fidencio le contesta: «El derecho a la tierra lo tiene el que la necesita y la trabaja». Detrás de este debate sencillo, se presentan dos ideologías operantes. El pensamiento de don Calixto es legal. El sistema jurídico apoya a la persona que puede documentar su posesión. El pensamiento de Fidencio es sencillo y tradicional. El dueño es el que ha estado allí, está allí y trabaja allí. La necesidad de un documento legal le deja perplejo. Por la amistad de don Calixto con el abogado del pueblo, el espectador sabe que el poderoso ganará este tipo de batalla.

Dos elementos visuales refuerzan el intercambio oral de los hombres. De nuevo, don Calixto está sentado, pero encima de los demás. No se desmonta del caballo porque este movimiento pondría a Fidencio y a él en el mismo nivel. Prefiere mantener el poder espacial. Se observa también que don Calixto está solo en la mayoría de las tomas a pesar de que un cómplice suyo está allí. Se recalca la ideología del individualismo rudo que don Calixto encarna. Solo puede haber un jefe en el pueblo y tiene que ser él. Don Calixto recibe el apoyo de otros habitantes del pueblo, pero el eje de toda la hegemonía es él.

La soledad de la toma de don Calixto y el colectivismo de la toma de Fidencio se juxtaponen.



El individualismo rudo de don Calixto versus el comunitarismo familiar de Fidencio (7:17 y 6:49).

La familia de Fidencio está a su lado. El derecho a la tierra es el derecho de toda la familia. Se preocupa por las próximas generaciones y su argumento contra don Calixto se apoya en la herencia que ha recibido de sus antepasados. Además, Fidencio no aparece solo en el cuadro porque él reconoce que otras familias han sufrido por la codicia de don Calixto. Este ha quitado la tierra de otras familias tanto como quiere quitarle la tierra a Fidencio. Hay un sistema de injusticia que se repite en la historia. No es un caso aislado. Afecta a muchas personas. Según Fidencio, es una cuestión de familias, de trabajo digno y de sistemas de opresión. Según don Calixto, es una cuestión de las libertades y los derechos de individuos. Todo el mundo tiene el derecho a la propiedad privada y el documento es la confirmación de la protección de este derecho. Se revela todo un sistema de injusticias y desigualdades en las escenas cotidianas de los primeros siete minutos de la cinta.

Es interesante comparar esta narrativa neorrealista y aleccionadora de *No hay tierra sin dueño* con los otros primeros largometrajes de países centroamericanos. Cortés escribe: «El cine centroamericano de ficción inició temprano, sobre todo en

Guatemala y El Salvador, y la dicotomía campo/ciudad es común en todas las primeras obras de la región»⁶⁴. Estas películas se denominan «costumbristas». Suelen exaltar las virtudes y tradiciones sencillas del campo contra las vicisitudes modernas de la ciudad. Idealizan el campo por «la unidad familiar, la identidad nacional, la moralidad, la religiosidad»⁶⁵. Por ejemplo, el primer largometraje centroamericano, *Las águilas civilizadas* (1927) del italiano-salvadoreño Virgilio Crisonino, es «una historia de amor entre una joven campesina que emigra a la ciudad para trabajar como empleada doméstica y la cual es seducida por el hijo del patrón»⁶⁶. El filme de Kafati destruye la idealización ingenua del campo que se presenta en la obra de Crisonino. Si se toma en cuenta *Mi amigo Ángel* junto con *No hay tierra*, se nota que en ninguna parte, ni en la ciudad ni en el campo, se resiste a las influencias opresivas. En todo el país se manifiestan la violencia y la pobreza.

Por otra parte, el cine de Kafati se distingue de sus equivalentes en otros países centroamericanos al no darle un papel salvífico al amor romántico. Aunque hay momentos amorosos en el filme, estos ni dominan la narración ni resuelven el conflicto del drama. Se relega a un papel secundario. Las relaciones entre los personajes funcionan más a nivel socioeconómico y menos a nivel romántico. A Kafati no le interesa el romance de dos individuos tanto como los papeles socioeconómicos que desempeñan los personajes.

Contra el costumbrismo idílico y romántico de otros directores centroamericanos, Kafati recalca que en el campo se

⁶⁴ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 69.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 73.

perpetúa el sistema hegemónico de una manera particularmente incisiva por el paternalismo del patrón. Cuando Lorenzo, uno de los peones de don Calixto, le dice que quiere mudarse y dejar de trabajar para él, don Calixto le responde: «Es una tontería si vos tenés todo... No le preocupa nada. ¿Por qué? Tiene trabajo seguro, tiene casa y terreno y no tiene que pagar por ellos. Tiene hijos. Tiene nietos. No tiene que pensar en nada. Crío a todos ustedes sin problemas». Según don Calixto, Lorenzo vive en un paraíso. El patrón le regala al peón todo lo que necesita. Solo tiene que trabajar como lo hacen todos. Además, el peón no tiene que preocuparse por todas las molestias legales que le pertenecen al dueño oficial del terreno.

Este tipo de argumento paternalista aparece en otra obra importante de la segunda mitad del siglo XX, *Las dos caras del patroncito* (1965) del chicano Luis Valdez del Teatro Campesino. En esta obra de teatro, el patrón le dice al peón: «Aquí lo tienes todo»⁶⁷. El patrón explica que el peón no tiene que pagar la casa, el transporte y la comida. Todo es un regalo del patrón. El peón no debe preocuparse ni quejarse. El paternalismo de estos comentarios es indiscutible. El patrón actúa como si fuera el padre del peón. El peón es un hijo que depende de su padre, el patrón. El pedagogo brasileño Paulo Freire indica que el paternalismo guarda una relación estrecha con «el mito de la caridad» o de «la falsa ayuda»⁶⁸. Es decir, la figura paternalista en el contexto laboral proporciona a sus empleados lo que necesitan para satisfacer sus necesidades básicas. Es caritativo al emplear al pobre peón, el cual debe estar agrade-

⁶⁷ Valdez, Luis. *Las dos caras del patroncito*. El teatro campesino, 1965, p. 4.

⁶⁸ Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Traducido por Jorge Mellado, Siglo Veintiuno Editores, 2000, p. 178.

cido por el cariño supuestamente altruista del patrón. De esta forma, mantiene al peón sumiso y contento. Crea un sistema de dependencia del cual el peón no debe salir o no puede salir porque, sin el patrón, no tiene nada.

No hay tierra sin dueño es un drama rural, pero no se puede olvidar una escena clave que tiene lugar en la ciudad. Las figuras más importantes de la élite hondureña celebran el cumpleaños de don Calixto en Tegucigalpa. A la hora de los cocteles, los personajes de cierto peso social se reúnen y hablan del progreso de sus negocios. Una conversación entre el empresario estadounidense Mr. Thompson y un ministro del gobierno hondureño merece un análisis más detenido por los mecanismos económicos que desvela.



La conversación entre el empresario estadounidense y el ministro hondureño presenta la dependencia económica de Honduras (16:08, 17:28 y 18:03).

El diálogo gira en torno a un negocio, pero el espectador pronto se da cuenta de que no es un acuerdo entre dos personas

iguales. La utilería y los ángulos de la cámara muestran una preferencia hacia el estadounidense. La silla del empresario es más grande y alta que la del ministro. Por eso, el hondureño siempre tiene que levantar la cabeza para mirar la cara del estadounidense y el estadounidense tiene que bajársela para mirar la del hondureño. No hay condiciones equitativas. Como la postura sentada y relajada de don Calixto en las primeras escenas, la postura de Mr. Thompson expresa una actitud tranquila y al mando. Enciende un cigarrillo y fuma con calma. En cambio, la cara del ministro se halla agitada y preocupada. Habla en voz baja porque tiene miedo de ser descubierto durante esta conversación privada. El estadounidense, al contrario, no tiene nada que perder y habla de una forma indiscreta.

El diálogo mismo es otra instancia de paternalismo. Tanto como don Calixto actúa de manera paternalista hacia los peones, el estadounidense es paternalista con los hondureños: «Preferemos (sic) a ustedes porque son más pobre (sic) y necesitan por (sic) socios como nuestro (sic). Somos generosos. Queremos (sic) ayudarlos». Esta narrativa de la falsa ayuda abunda en la película. Los «generosos» no son generosos. Solo buscan su propio interés. En este caso, el gobierno de Honduras es una marioneta del sector privado estadounidense.

Puede que los mecanismos sean diferentes en los dos lugares, pero hay opresión y desigualdad en la ciudad y en el campo, en las relaciones nacionales e internacionales. Es la realidad de todos los hondureños. No importa la parte del país. Según Kafati, no sirve el idealismo del costumbrismo. Hay que ser realista. Los vicios estructurales que impiden al proletariado están por todas partes. Su omnipresencia es nauseabunda.

El expresionismo



Afiche de *No hay tierra sin dueño* del artista expresionista hondureño Ezequiel Padilla⁶⁹.

Como *Mi amigo Ángel*, *No hay tierra sin dueño* es una película neorrealista con un tono expresionista. La amenaza y la locura marcan la tendencia expresionista del filme: el poder imponente de don Calixto aparece en todas las esferas sociales como si fuera una representación neorrealista de los monstruos expresionistas, y una de sus víctimas, Eduardo, responde a esta amenaza totalizante al caer en la locura. Este proceso imita el de una de las películas más famosas del expresionismo, *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Roberts escribe: «*Dr. Caligari*...buscaba retratar el descenso hacia la locura de un individuo luchando contra una figura autoritaria y maquiavélica»⁷⁰.

⁶⁹ Martínez, Paul. *Sami Kafati, un homenaje a su vida y a su obra*. Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 2017, p. 20.

⁷⁰ «*Dr. Caligari*... sought to portray the descent into madness of an individual fighting an authoritarian, Machiavellian figure». Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. Wallflower, 2008, p. 25.

La ansiedad enloquecedora está debajo de la superficie en toda la película de Kafati tanto como en la de Wiene. Esta angustia se ilustra en uno de los afiches de *No hay tierra* que realiza el artista expresionista Ezequiel Padilla. La imagen espeluznante señala que hay una fuerza invisible y malévola que lo controla todo. No puede ser otra que el abuso del derecho a la propiedad privada y el sistema ideológico que lo permite. Don Calixto es el tirano que se aprovecha de esta fuerza para beneficiarse y mantenerse en el poder.

El despotismo de don Calixto es asfixiante. Se extiende a todas las esferas sociales. Una escena ejemplifica el control absoluto del terrateniente. Es su cumpleaños y su familia lo festeja en la capital. Los invitados especiales se sientan en un círculo. Todos los poderes más importantes están representados: los negocios, el Ejército, el Gobierno y la Iglesia.



La pintura detrás de don Calixto representa el sufrimiento al cual está indiferente (21:20 y 25:27).

Don Calixto ocupa el centro del encuadre. A su izquierda se encuentra el coronel del ejército hondureño. A su derecha está el arzobispo de Tegucigalpa. El terrateniente goza de la amistad de las instituciones más poderosas del país. Esta

amistad no es amistosa para todos. Por el cuadro detrás de las cabezas del arzobispo y don Calixto, se entiende que estos poderes reunidos son violentos. Dos de las cuatro figuras de la pintura tienen heridas abiertas en las rodillas. Sus caras toman formas geométricas torturadas para expresar su dolor y la falta de reconocimiento de su humanidad. Don Calixto le da la espalda a la pintura. No le importa el sufrimiento de los demás. Es un tirano indiferente al grito de los pobres.

El tema de la conversación revela otro aspecto de la hegemonía de don Calixto: el machismo, la ideología detrás del enloquecimiento de Eduardo. La esposa del protagonista maligno quiere abrir una cuenta bancaria propia en Miami. Don Calixto quiere negársela. La socava al insinuar a todos que no merece una cuenta suya porque gasta todo el dinero en tonterías: «Que le faltó el vestido para la fiesta del sábado, aquí no lo pueden hacer. Viaje a Miami. ¡Ah! La recepción de la fulanita es importante. Viaje a París, porque es necesario lucir un exclusivo de Christian... Dior». Cuando las mujeres en el círculo comienzan a apoyar a la esposa de don Calixto, diciendo que hay que gastar el dinero para disfrutar de la vida, el coronel comenta: «Son mujeres... ahhh, ¿qué podemos hacer sin las mujeres?» Don Calixto le replica con sorna: «Sin las mujeres no podemos hacer nada. Es una gran verdad. Pero a los pellejos que tenemos en casa, ¿se les puede llamar mujeres?». Quiere poner a su esposa, ya anciana y arrugada, en «su lugar». Además, da a entender que tiene relaciones con otras mujeres fuera del matrimonio. Sí necesita a una mujer, pero ya no necesita a su esposa, se supone que tiene que estar con otra(s). Don Calixto es como un pulpo cuyos tentáculos agarran a cualquier persona o poder que le puede servir. Las mujeres se incluyen.

El control adúltero descontrolado y asfixiante de don Calixto sobre otras mujeres es precisamente el tipo de control que estimula la locura de Eduardo, la primera víctima del terrateniente en el filme. El espectador conoce a Eduardo muy tarde en el minuto 46. Don Calixto entra en una casa y saluda a una niña y una mujer como si fuera el padre de la primera y el novio de la segunda. La cámara pasa a la cocina en donde se sienta Eduardo, el cual mira a don Calixto mientras juega con la niña.



El poder adúltero de don Calixto enloquece a Eduardo (47:43 y 47:44).

La mirada de Eduardo, el esposo de la mujer, se llena de resentimiento. Los círculos oscuros debajo de los ojos indican el agotamiento del personaje. La cara está dividida en una parte iluminada y otra parte oscura. Su apariencia presagia las acciones locas que va a llevar a cabo pronto. Don Calixto, en cambio, está relajado y feliz mientras juega con la niña. Se nota que a ella le gusta estar en su presencia: puede que sea la hija de don Calixto, no la de Eduardo. La diferencia entre las actitudes de los dos hombres es chocante.

Eduardo se va, la niña sale de la casa; la mujer y don Calixto entran en la alcoba de esta. El espectador se da cuenta de que la esposa de Eduardo lo traiciona abiertamente con don Calixto.

Eduardo parece humillarse y aceptar el adulterio que pasa en la plena luz del día. Por otras escenas más adelante, se llega a comprender que la esposa de Eduardo aprecia su relación con don Calixto porque le compra detalles caros. El terrateniente es su amante mayor y, por la diferencia de poder entre los dos hombres, Eduardo no puede solventar la situación y recuperar su dignidad con facilidad. No le quedan muchas opciones.

Las circunstancias degradantes de la familia de Eduardo lo enloquecen. Más tarde —en la película—, asesina a su mujer y a su hija, se presenta enfrente de la casa de don Calixto y se pega un tiro. Las escenas del asesinato/suicidio son las más expresionistas del filme. Son sumamente simbólicas. Hay que examinarlas en detalle.



Humillado y enloquecido, Eduardo mata a su esposa y a su hija y se suicida (1:03:26, 1:01:50, 1:06:26 y 1:11:34).

En el primer encuadre, Eduardo trata de reconciliarse con su esposa mediante caricias, pero ella lo rechaza. Ella ni lo mira cuando habla. Solo se maquilla y se mira en el espejo. Le interesa el lujo más que la fidelidad. Ella es una persona vanidosa y materialista que corre detrás de don Calixto por su poder y dinero. Las imágenes religiosas que se encuentran sobre el espejo reflejan la hipocresía de la mujer.

Después del rechazo, en el segundo encuadre, Eduardo sale de la alcoba y decide afeitarse. La angulación de la cámara es torpe. La pantalla está alterada, representando el estado psíquico alterado del personaje. El filo de la navaja le preocupa al espectador, el cual no sabe si va a cortarse el cuello. El acto de afeitarse simboliza la emasculación de Eduardo. Al inicio, tiene poca barba. Es afeminado. Al final, no tiene nada de barba. La gota de masculinidad que tenía se ha evaporado. Va a matar a su esposa e hija por haber sido humillado por don Calixto.

Eduardo vuelve a la alcoba y se sienta en la cama izquierda. Su hija entra en el cuarto y el padre la abraza estrechamente y con cariño. Saca una pistola y la dispara en el pecho. La angustia de esta serie de tomas es extraordinariamente alta por la discordia entre el abrazo y el asesinato de la hija. La esposa se acerca y se inclina para examinar a su hija muerta. Cuando se agacha un poco, él le pega un tiro en el pecho también. Coloca a los dos cadáveres en la cama derecha. La angulación de la toma en la cual pone el cadáver de su esposa en la cama es excepcional. Es el ángulo del tercer encuadre, desde el techo encima de la puerta de la alcoba. Es como si fuera una cámara que registraría un asalto en una gasolinera. Es un ángulo impersonal y objetivo. No es natural. No es neorrealista. Es expresionista.

Expresa la emoción fría, angustiosa, y deshumanizadora de Eduardo, el asesinato y las circunstancias.

Dos escenas después —las escenas intermedias solo aumentan el suspense—, el escenario cambia. Eduardo espera a don Calixto frente a la casa de este. El espectador piensa que Eduardo va a matar a don Calixto, pero no lo hace. Deja que el terrateniente entre en la casa, algo muy peculiar. Eduardo entra en la casa y sale otra vez. Está nervioso. Grita por don Calixto para que salga. En el cuarto encuadre, don Calixto se asoma contra la barandilla de su porche y Eduardo se ve en el triángulo que forman el cuerpo, el brazo y la barandilla de don Calixto. Eduardo está rodeado de la masculinidad, el poder y la propiedad del dueño. Eduardo está pequeño. Don Calixto está grande. Eduardo se mata y don Calixto niega con la cabeza y exclama: «Imbécil». Según el propietario, Eduardo es un hombre débil y patético. Don Calixto parece no reconocer su culpabilidad en el asunto, o, peor, está orgulloso de haber humillado a un vil rival. Le hace falta una gran dosis de empatía, pero un mundo sin empatía es el mundo de los expresionistas. Es el mundo que acaba de sufrir dos guerras mundiales y se encuentra en la Guerra Fría. Es el mundo de los años ochenta en Centroamérica, una región assolada por conflictos armados en varios países. La violencia está por todas partes. No importa el suicidio de Eduardo. Es un hombre más entre la gran multitud que sufre todos los días.

Hay que recordar que la amenaza es uno de los rasgos más característicos del expresionismo. Don Calixto constituye una amenaza y, poco a poco, el espectador se da cuenta de que Eduardo es una amenaza para sí mismo y para los demás. La tensión crece a lo largo de la película porque las amenazas

se amontonan. Provoca la angustia del espectador, el cual no sabe en qué momento se cumplirán las amenazas acumuladas. El espectro de la amenaza atormenta a las personas dentro del filme y a las personas que lo miran.

Se pueden nombrar dos amenazas específicas que contribuyen a la atmósfera inquietante de la película. Para interpretar la primera, hay que regresar al primer encuentro entre don Calixto y Fidencio. Al final de la escena, el terrateniente reconoce que Fidencio no va a venderle el terreno. La cámara enseña la mano de don Calixto que alcanza una pistola a la cintura. La agarra un momento y grita: «Hay otra manera de arreglar las cosas, y vos vas a ser el perdedor». Don Calixto se va, pero la amenaza se queda. Si Fidencio no cambia de opinión, va a morir, y lo único inseguro es el momento en que sucederá.

La segunda amenaza viene a Fidencio por parte del alcalde, un cómplice del antagonista. A través de esta amenaza, el espectador comprende que el poder injusto de don Calixto es difuso, parte de todo un sistema de relaciones. El alcalde vocea: «Mirá, Fidencio, don Calixto es poderoso. Quiere esa tierra. La va a conseguir de cualquier manera». Cuando la policía llega a la casa de Fidencio poco después, uno piensa que será una tercera amenaza, pero ahora la amenaza se cumple y lo matan a cuchilladas. Esto acontece 75 minutos después de la amenaza original. El suspense de esta serie de amenazas —hay otras—, dura casi toda la película y el espectador lo siente. El expresionismo se enfoca en el horror, pero se enfoca aún más en su anticipación.

La superabundancia de la amenaza, el suspense, las muertes y la locura en *No hay tierra sin dueño* amargan y agobian al espectador, pero se verá que Kafati explota estas emociones para lograr fines revolucionarios.

El cine épico

A pesar de que *No hay tierra sin dueño* se lee frecuentemente desde un punto de vista fatalista a causa de las tres muertes impunes que contiene, una visión épica del filme concuerda mejor con la cosmovisión artística del director. Se puede usar la crítica de *Ladri di biciclette* para situar el debate sobre las interpretaciones fatalistas y épicas del filme.

No hay tierra sin dueño es ambiguo, uno de los elementos de lo que Schroeder Rodríguez llama «art cinema». Se halla entre las películas que «estiman la calidad técnica, rechazan las normas genéricas del cine clásico y ven en el director el autor (*auteur*) de una obra única, expresiva y poética marcada por la ambigüedad»⁷¹. La ambigüedad de la segunda película de Kafati es más severa que la de la primera. A diferencia de *Mi amigo Ángel*, no hay una persona pobre que mire al espectador cara a cara al final de la película para incitar la acción. Aquí la conclusión es distinta y esta ambigüedad influye en el tipo de respuesta que puede tener el espectador.

En vez de etiquetar *No hay tierra* de nihilista, se puede interpretar el filme de una manera brechtiana. Brecht escribe justamente sobre obras de teatro que exponen la injusticia: «El espectador del teatro épico dice, “Esto tiene que parar. Los sufrimientos de este hombre me repugnan porque son innecesarios”»⁷². El método de Brecht sirve tanto en el teatro como

⁷¹ «value technical quality, reject classical cinema’s generic conventions, and see the director as the author (*auteur*) of a unique, expressive, and poetic work of art marked by ambiguity». Schroeder, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. University of California Press, 2016, p. 131.

⁷² Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. Editado por John Willett, Hill and Wang, 1964, p. 71.

en el cine. El espectador, cara a cara con la injusticia después de ver la película, debe comprometerse a detener lo que mira en la pantalla. Con el filme, Kafati quiere decir: «Así es el país». Quiere que el espectador le responda: «No lo quiero así. Esto tiene que parar». Otra vez, hay que observar el problema antes de resolverlo. El cine puede ser un mecanismo poderoso de ayudar a la gente a observar el problema social. El cine puede pasmar a la gente para que se despierte. Walter Benjamin, intérprete de Brecht, dice: «El público debe aprender a asombrarse por las circunstancias en las cuales funciona»⁷³. Concientizado e indignado, el público sale del cine con una pregunta fundamental: ¿Hacer algo o no hacer nada?

Ya que Kafati considera que el cine es un arma de la revolución a favor del pueblo oprimido, esta interpretación brechtiana es la más adecuada. Sin embargo, el espectador puede tener sus dudas y rendirse ante la injusticia que se presenta en la pantalla. Esta decisión hermenéutica que tiene que tomar el observador se parece a las diversas críticas que recibe *Ladri di biciclette* de De Sica. Unos ven un llamamiento a la justicia social mientras que otros ven una situación totalmente deprimente y absurda. Bondanella explica:

El significado de *Ladri di biciclette* es, en realidad, problemático. La interpretación tradicional considera que la obra es un filme político que combina una presentación de problemas sociales urgentes con una denuncia implícita de un sistema socioeconómico particular. Un análisis más cercano, sin embargo, revela que esta interpretación es sola una de varias

⁷³ Benjamin, Walter. «What is Epic Theater?», en *The Twentieth-Century Performance Reader*, editado por Michael Huxley y Noel Witts, Rutledge, 1996, p. 75.

interpretaciones posibles ya que también se puede ver en la película una postura pesimista y fatalista respecto de la condición humana o una parábola sobre lo absurdo y la soledad⁷⁴.

El enigma de la interpretación de *Ladri di biciclette* plantea un problema que surge en el neorrealismo. Es difícil presentar un programa de reforma o revolución social en una sociedad injusta si el estilo cinematográfico solo permite la documentación de la vida real. Si la realidad es pésima y hay que representarla como tal, no hay mucho espacio para inyectar una denuncia explícita, una alternativa o una propuesta de actuación.

De todas formas, los neorrealistas, tanto como los cineastas brechtianos y los del nuevo cine latinoamericano, no se sienten obligados a brindar recriminaciones rotundas dentro del cine. De hecho, creen que este tipo de denuncia es contraproducente. Wilson expone:

La carencia de un correctivo social tan prevalente en los filmes de De Sica y Zavattini es uno de los aspectos más exportables del neorrealismo italiano en cuanto a Latinoamérica ya que lleva al público a buscar las causas más amplias de los problemas sociales más allá del filme⁷⁵.

⁷⁴ «The meaning of *Ladri di biciclette* is problematic indeed. The traditional view construes the work as a political film which combines a presentation of pressing social problems with an implicit denunciation of a particular socioeconomic system. Closer analysis, however, reveals this view to be only one of several plausible interpretations, for the film may also be seen as a pessimistic and fatalistic view of the human condition, as well as a philosophical parable on absurdity, solitude, and loneliness». Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*. Continuum, 1983, p. 59.

⁷⁵ «The lack of a social corrective so prevalent in De Sica and Zavattini's films is one of the most exportable aspects of Italian neorealism where Latin American cinema is concerned, as it encourages audiences to look for the larger causes of

Ya que la acción revolucionaria es necesaria fuera del cine, esta acción no es necesaria dentro del cine. Un programa específico dentro del filme implica la catarsis, la cual vacía al espectador de sus deseos políticos. Zavattini declara: «Al artista no le interesa proponer soluciones. Basta, y basta mucho, diría yo, hacer que el público sienta la necesidad, la urgencia, de ellas»⁷⁶. No se debe quitar esta urgencia o ansiedad con soluciones fantásticas. El mundo real es la verdadera esfera de la acción. *No hay tierra sin dueño* y otras películas como ella pueden parecer pesimistas, pero los espectadores que miran más allá de este pesimismo y llegan al análisis y la denuncia que salen orgánicamente de las escenas saben que ellos mismos se encargan del próximo paso. Si los campesinos dentro de la película no pudieron derrocar a don Calixto, le toca al espectador. Si la pantalla está rota, el espectador tiene que arreglarla.

social problems beyond the film». Wilson, Kristi M. «From Pensioner to Teenager: Everyday Violence in De Sica's Umberto D and Gaviria's Rodrigo D: No Future», en *Italian Neorealism and Global Cinema*, Wayne State University Press, 2007, p. 153.

⁷⁶ «It is not the concern of an artist to propound solutions. It is enough, and quite a lot, I should say, to make an audience feel the need, the urgency, for them». Zavattini, Cesare. «Some Ideas on the Cinema», en *Sight and Sound*, vol. 23, n.º 2, diciembre de 1953, p. 56.

II

EL CINE SICOSOCIAL EN *ANITA LA CAZADORA DE INSECTOS* (2001) DE HISPANO DURÓN Y *NO AMANECE IGUAL PARA TODOS* (2011) DE VILLA, HERNÁNDEZ Y ANDINO

El cine sicosocial de Sami Kafati se actualiza en *Anita la cazadora de insectos* (2001) de Hispano Durón (1965) y *No amanecer igual para todos* (2011) de Manuel Villa, Ramón Hernández y Francisco Andino. Estos directores de una nueva generación tienen vínculos históricos con Kafati y, como su maestro, buscan un estilo artístico que expone no solo el duro ambiente social del país mediante el neorrealismo, sino también su impacto en la psique del pueblo mediante el expresionismo. La angustia que predomina en sus obras inquieta las conciencias de sus espectadores y los inspira a construir una sociedad diferente.

ANITA LA CAZADORA DE INSECTOS

Hispano Durón sigue los pasos de Sami Kafati. De hecho, Durón dice que *No hay tierra sin dueño* es su película hondureña favorita «por ser una película emblemática donde no había mucho apoyo»⁷⁷. En la misma entrevista el director menciona *Mi*

⁷⁷ Durón, Hispano. *Hispano Durón, director de Morazán: «Soborné al de la taquilla para poder ver una película.»* Entrevistado por Karla Oseguera, el 12 de septiembre

amigo Ángel. Durón está consciente de su célebre predecesor y, por conservar los elementos neorrealistas, expresionistas y épicos del cine de Kafati, anda por el mismo camino. No obstante, *Anita, la cazadora de insectos* se destaca por varias razones. Primero, no es una historia original, sino una representación audiovisual de un cuento de Roberto Castillo (1950-2008) con el cual muchos hondureños están familiarizados. Se pierde un poco de la originalidad del cine de *auteur* de Kafati. Segundo, mientras que el neorrealismo predomina en las obras del primero, el expresionismo prevalece en *Anita*. A pesar de estas diferencias, es beneficioso seguir el mismo modelo de análisis para enfatizar la continuidad entre los dos. Aquí se mantiene que *Anita* lleva el neorrealismo a la cotidianidad familiar, pero se rompe bruscamente con este estilo cuando la protagonista joven se enloquece bajo el dúo opresivo del patriarcado y el consumismo, las raíces sociales de esta caída psicológica expresionista. Más adelante, se interpretará la conclusión de la película en términos brechtianos, exponiendo las opciones de reflexión y acción que se producen.

El neorrealismo

El filme de Durón es un drama doméstico, pero una inspección crítica de las escenas rinde evidencia de una condena social más amplia similar a la de *No hay tierra sin dueño* y *Ladri di biciclette*. Si bien el patriarcado y el consumismo son temas secundarios en los filmes de Kafati, pasan al primer plano en

de 2017. Consultado en www.radiohouse.hn/hispano-duron-director-de-morazan-soborne-al-de-la-taquilla-para-poder-ver-una-pelicula/.

Anita. Al observar la dinámica cotidiana de esta familia de la clase media baja, se reconoce la operación de dos fuerzas sociales dominantes: el patriarcado, que cosifica y encarcela a la mujer, y el consumo, que determina la posición social de la unidad familiar. Al interpretar el filme de esta manera, se sigue el modelo neorrealista de Zavattini:

Creo que el mundo sigue empeorando porque no estamos verdaderamente conscientes de la realidad. La postura más auténtica que uno puede asumir hoy en día es comprometerse a trazar las raíces de este problema. La necesidad más aguda de nuestra época es la «atención social»⁷⁸.

La aplicación de esta atención social en el caso de *Anita* comienza con la realidad documentaria y cotidiana que sale de situaciones orgánicas.

El principio de la película consta de una serie de fotos del pasado de Anita. Se habla de una persona concreta que tiene cierta familia, pasa tiempo con ciertas amigas y asiste a cierto colegio. Son fotos que aparecerían al comienzo de un documental sobre una persona notable. Este estilo de arrancar con fotos imita a otros directores que quieren fijar su narrativa dentro del espacio y el tiempo. En *Days of Heaven* (1978) de Terrence Malick (1943), por ejemplo, se miran fotos que establecen una historicidad y contextualización real. *Anita* comienza igual. Curiosamente, Durón elige la misma música

⁷⁸ «I believe that the world goes on getting worse because we are not truly aware of reality. The most authentic position anyone can take up today is to engage himself in tracing the roots of this problem. The keenest necessity of our time is “social attention”». Zavattini, Cesare. «Some Ideas on the Cinema», en *Sight and Sound*, vol. 23, n.º 2, diciembre de 1953, p. 53.

para su secuencia inicial que eligió Malick años atrás justo para su secuencia de fotos, cuyas implicaciones se discutirán luego.

Después de esta secuencia inicial, el primer tercio de la película narra la vida cotidiana de la familia en la casa, la escuela, el trabajo y el tránsito. A pesar de múltiples presagios de la inminente locura de Anita, las relaciones entre los miembros de la familia son normales y tradicionales. El papá es algo mandón y enojón y tiene un trabajo de escritorio. La mamá es una dulce y sumisa ama de casa. Anita es una alumna destacada en un colegio de monjas, y su hermano menor, Aníbal, se interesa en la comida y los videojuegos. Se documenta la vida de una familia cualquiera de clase media baja.

Cuando se examinan los comportamientos de estos personajes y las personas alrededor de ellas, se descubre un contexto machista, el cual se manifiesta en el *male gaze*, en la preocupación de la mujer por la apariencia, en los roles de género, en el adulterio y en el encarcelamiento de la joven Anita.

Respecto a *Mi amigo Ángel* se habló del *male gaze* desde una perspectiva expresionista para ilustrar la diferencia entre las miradas de Ángel y su hermano y los deseos interiores que les corresponden, pero ahora se discutirá desde un punto de vista neorrealista porque ayuda a «trazar las raíces del problema social» en las palabras de Zavattini. Hay consecuencias sociales de este comportamiento masculino.

Una cantidad enorme de *male gazes* caracteriza Anita y revela el sexismo en esta comunidad hondureña. Se incluirán dos ejemplos típicos.



Durón expone la cosificación de la mujer a través del *male gaze* (9:22, 9:23, 15:32 y 15:33).

Mulvey habla del *male gaze* según la teoría de Freud, quien «asociaba la escopofilia al ver en otras personas objetos, sujetándolas a una mirada controladora y curiosa»⁷⁹. La mirada del maestro en el primer dúo de encuadres es particularmente controladora. Mira el trasero de una alumna con la cual se acostará bajo amenaza de expulsión más adelante. Cuando ella escribe las respuestas de un examen en el muslo, el maestro la agarra «chepeando». En su oficina, él le pide que suba la falda de la otra pierna sobre la cual tiene más respuestas, y, por la cara del maestro, es evidente que quiere que la suba por razones más allá de la integridad académica. Ella es un objeto de sus deseos carnales.

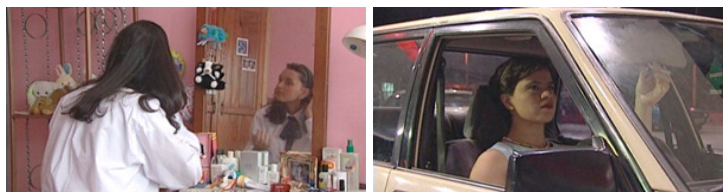
⁷⁹ «associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze». Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, p. 37.

El segundo ejemplo se puede interpretar como una mirada carnal dentro del lugar de trabajo, una realidad omnipresente para muchas mujeres en la vida cotidiana. El padre de Anita realiza un intercambio de negocios, pero es claro que tiene en mente otra especie de intercambio. No importa el lugar, sea la escuela o el trabajo, la mujer tiene que aguantar una lluvia de avances sexuales, deseados o no. La mujer se ha convertido en un tipo de entretenimiento escopofílico para el hombre. Si bien en estas escenas ejemplares Anita no es la receptora de estas miradas, hay otras en las cuales es la obvia víctima de este proceso de cosificación sexual. Además, ella sabe que no es el único blanco del *male gaze* porque se entera de las relaciones ilícitas de su amiga con el maestro y de su papá con la empleada del banco. El problema del *male gaze* es sociológico, más allá de los personajes individuales que lo ejemplifican.

Otra clase del *male gaze* y su sexismo inherente se identifica en la choza del captor de Anita. Colgando de todas las paredes de la casita, hay imágenes de mujeres desnudas y semi-desnudas. La pornografía es otra encarnación del *male gaze*. No es de extrañar que un hombre que devora pornografía a diario en los confines de su hogar mire a Anita y quiera desnudarla e imitar las escenas ficticias que observa constantemente. Todos los hombres que figuran en *Anita* despliegan el *male gaze* por lo menos una vez en el filme. La mujer no puede escaparse de esta mirada opresora.

Ya que el hombre siempre tiene sus ojos puestos en la apariencia de la mujer, ella aprende a cuidarse para impresionar al hombre. Dos instancias sirven para mostrar este comportamiento social. En la primera toma, después de las fotos de la secuencia inicial, Anita se encuentra frente a un espejo cepillándose el

pelo, poniéndose una cinta y ajustándose la camisa. Un montón de productos de belleza están sobre el tocador. Una joven tiene que presentarse bien. El espejo es el medio que asegura este fin. La presencia del espejo se multiplica durante el filme. Cuando el papá de Anita entra en la gasolinera, su amante baja la ventana del coche y el espejo retrovisor para mirarse y prepararse para la próxima mirada masculina. La sobreabundancia del espejo en *Anita* insinúa que la apariencia es una preocupación invariable de las mujeres. Si van a salir de la casa, puede haber hombres. Si puede haber hombres, tienen que lucir.



Los espejos simbolizan la preocupación de la mujer por su aspecto físico (2:48 y 22:40).

Otra práctica en la película ilustra que la mujer tiene ciertas preocupaciones que el hombre no tiene que considerar. Mientras que Anita, su amiga y su mamá preparan la casa para el cumpleaños de la protagonista, Aníbal y el papá de Anita no hacen nada. En realidad, su presencia es contraproducente porque consumen la comida y las bebidas destinadas a los invitados. Ellos piensan en sí mismos, pero las mujeres piensan en los otros. Cuando las mujeres les señalan el error, Aníbal y su padre no se arrepienten, sino que se levantan y se van a la gasolinera en busca de comida para sí mismos. El estrés de la

preparación para un evento social recae sobre las mujeres. Los hombres pueden descansar sin molestias como don Calixto en *No hay tierra sin dueño*. La sociedad no les pide cuentas.

Todas estas actitudes sexistas se exhiben en *Anita*, pero una de las más perversas es el encierro de la mujer por el hombre. Las escrituras de la mexicana Rosario Castellanos (1925-1974) articulan esta maquinación con precisión: «[El] confinamiento, que se llama por lo común inocencia o virginidad, es susceptible de prolongarse durante largos años y a veces durante una vida entera»⁸⁰. Los hombres, por lo general los padres, encierran a sus hijas porque son «las depositarias del honor masculino»⁸¹. El padre de Anita ve que los jóvenes con los que sale son unos «grandes aprovechados» y, por eso, le manda que salga «solo de la casa al colegio y del colegio a la casa». La joven tiene que pasar todo el tiempo libre «bajo vigilancia estricta» dentro del hogar. Cuando ella comienza a enloquecer, el confinamiento se hace más severo. El padre instala un sinfín de cerraduras en las puertas de la habitación de Anita. Comienza un círculo vicioso. Cada vez que Anita intenta liberarse de la cárcel doméstica, su padre la enclaustra más. Su única opción es salir definitivamente, y esto es precisamente lo que hace.

Es inobjetable que el sexismo es la fuerza más perniciosa que se destaca al analizar la vida cotidiana de la familia de Anita, pero hay otra digna de extraer: el consumismo y su pariente la escala social. Como con el sexismo, el padre desempeña el papel clave con estos vicios. Las turquitas, las niñas de una familia adinerada que todas las alumnas aspiran a duplicar,

⁸⁰ Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. Fondo de cultura económica, 1984, p. 14.

⁸¹ *Ibid*, p. 19-21.

inician la competición consumista hablando de la ropa de moda que compraron durante un viaje a Estados Unidos: «Nuestro papá nos había dicho que podíamos comprar cualquier cosa, lo que nosotras quisiéramos, pero que no compraríamos esa ropa extravagante de las gringas [...] pero nosotras no íbamos a quedar detrás de las gringas, ¿verdad?». Estas chicas consentidas dejan a Anita con ansias de viajar a EE.UU., y ella convence a su papá porque él, por su parte, no quiere quedar atrás de las turquitas. El objeto que más simboliza el consumismo en la película es una camiseta de Mickey Mouse que el papá de Anita le compra en Florida durante este viaje. Las norteamericanas son el estándar, las turquitas imitan a las norteamericanas y la familia de Anita imita a las turquitas. Se efectúa una globalización del consumo de la marca de Disney, indicador del peso social de una familia.

Es notable que el encierro y la escala social interactúen en la película. El papá de Anita le sugiere que pase más tiempo con las turquitas porque ellas pueden conectarla con gente de la clase alta. Ellas son una inversión social, un medio hacia el fin de la riqueza. Le dice: «Las amistades hay que saberlas escoger». Por eso, el padre «arriesga» el honor de la familia y permite que Anita salga de la casa en ciertas circunstancias: «A papá no le gustaba que Anita saliera a pasear. Solo la dejaba salir si era acompañada de las turquitas». El deseo del prestigio social supera las inclinaciones sexistas en este caso. El poder y el dinero son las metas de la institución familiar. Son las causas de la bancarrota del papá de Anita, una de las causas de la elevación de la represión psicológica que perpetra contra Anita. Ahora se relacionarán estas ideologías sociales y económicas con el enloquecimiento de Anita y se revelará el vínculo

entre el análisis neorrealista del sexismo y del consumismo y el expresionismo del filme.

El expresionismo

Las fuerzas sociales que se perciben en la primera parte de *Anita* no son anormales. Son el pan de cada día de muchas familias dentro y fuera de Honduras. Son una fiel representación de la cotidianidad con todas sus mezquinas y opresivas implicaciones. Se quita esta máscara ordinaria en la segunda parte de la película y unos cuantos momentos en la primera. Lo ordinario se vuelve extraordinario a través de la locura de Anita. La película se deshace del neorrealismo y se pone el expresionismo. Cardullo escribe: «Era el hombre normal, no el extraordinario, que le interesaba al neorrealismo —sobre todo la interacción socioeconómica del hombre y su entorno—, no la exploración de las complejidades o los problemas psicológicos»⁸². Estos problemas y complejidades son el enfoque de esta parte del argumento, en la cual se propone que el patriarcado y el consumismo provocan el enloquecimiento de Anita, cuyos pasos se trazan mediante la creación de un ambiente de *unheimlich*: las tomas de primer plano de la cara, la ayuda cinematográfica de la luz y el despertar romántico de la joven por un monstruo social. *Anita* es, al fin y al cabo, una historia expresionista como *Der Student von Prag* (1913) de Stellan Rye

⁸² «It was the unexceptional, not the extraordinary, man in which neorealism was interested —above all in the socioeconomic interaction of that man with his environment—, not the exploration of his psychological problems or complexities». Cardullo, Bert. *André Bazin and Italian Neorealism*. Bloomsbury Publishing, 2011, p. 25.

(1880-1914) y Paul Wegener (1874-1948), «un relato escalofriante del descenso de una persona hacia la locura»⁸³.

El sexismo, especialmente respecto al encierro, es la causa principal de la locura de Anita que la transforma en una cazadora de insectos. Su primera cacería sigue la decisión del padre de no permitir que Anita salga de la casa fuera de su ida y vuelta de la escuela. En este momento el narrador, el adulto Aníbal, cuenta: «Y así fue. Desde entonces, Anita cambió. Nunca volvió a ser la misma de antes». Se entiende como una reacción al encierro, a la desesperación que provoca la incapacidad de ser libre y de entablar relaciones con los demás. Ya que Anita ya no pertenece al mundo social tras la condena de su padre, no encuentra ninguna forma de vivir una vida normal. El ser humano es un ser relacional, pero a Anita se le prohíbe este elemento fundamental de su persona.

Un brusco aumento de la locura de Anita acontece inmediatamente después de otros dos eventos de categoría sexual: los descubrimientos del adulterio del padre de Anita y de la violación de su amiga Rosibel. Es entonces cuando «las costumbres más extrañas de Anita comenzaron a tener una importancia en la casa». El espacio neorrealista de la mesa del comedor se hace una pesadilla expresionista cuando Anita agarra un insecto, zumba y hace movimientos de la mano con el insecto cerca de la cara de su papá. Los dos episodios de transgresiones sexuales en las esferas de la familia y de la amistad confirman la locura de Anita y la empujan más cerca del abismo de no retorno.

El escape frenético de Anita se realiza tras otra instancia del patriarcado, la instalación de las cerraduras en las puertas

⁸³ «a chilling tale of one [person's] descent into madness». Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. Wallflower, 2008, p. 37.

de la joven. La madre reconoce que este paso es lo que solidificó aún más la locura. Ella le dice a su marido: «A lo mejor se desesperó como iba a pasar tanto tiempo encerrada». El juicio de la madre parece fidedigno. Se imagina que Anita, en las palabras de la escritora catalana Carmen Laforet en *Nada* (1945), «deseaba angustiosamente respirar un soplo de aire puro», algo que no iba a encontrar dentro de una casa viciada y tapada⁸⁴. Quería trasladarse a un lugar silvestre, el mundo de afuera, el aire libre, la tierra de los insectos.

Aunque la causa principal de la locura de Anita es el sexismo, no se debe olvidar la influencia del consumismo. La muestra más clara del efecto de esta segunda fuerza toma la forma de las anteriormente mencionadas camisetas de Disney.



El consumismo, representado por la camiseta de Mickey, es una de las fuentes de la locura de Anita (7:28 y 51:08).

Como se ve en el primer encuadre, Anita las lleva en las escenas que siguen su viaje a Estados Unidos. Son el recuerdo que prueba las capacidades financieras de su familia. No es casualidad que el director le ponga una camiseta de Disney en el segundo encuadre de la icónica escena en la cual Anita

⁸⁴ Laforet, Carmen. *Nada*. Editorial Planeta, 2017, p. 75.

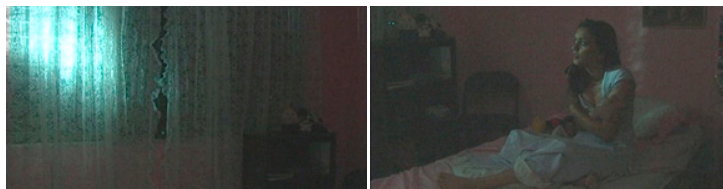
trata por primera vez de escaparse de la casa sin éxito. La cara de Mickey, más grande que la de Anita, figura de una manera prominente en estas tomas. Esa actitud consumista no es sana. Contribuye al enloquecimiento de la joven.

Ya que se han determinado las fuentes de la locura de Anita, se puede pasar a un análisis de la cinematografía expresionista que marca la trayectoria de la locura en sí y el tono inquietante que la acompaña e invade casi todo el filme. Hay que indagar en una de las definiciones de *unheimlich* de Roberts que es pertinente a *Anita*: «la sensación de malestar, de una atmósfera espeluznante y misteriosa inmiscuyéndose en la vida cotidiana»⁸⁵. Este sentimiento turbador se presenta desde antes de la serie inicial de fotos de Anita. Hay que recordar que Durón elige la misma pieza musical que escogió Malick para el comienzo de *Days of Heaven*. La canción, «El acuario» de *El carnaval de los animales* (1886) de Charles Camille Saint-Saëns (1835-1921), pertenece al periodo romántico. Tiene una melodía misteriosa y escalofriante. Es música extradiegetica que pone al espectador en un lugar de intranquilidad fantástica antes de ver las imágenes de Anita. Uno busca algo inquietante en la serie de fotos, y lo encuentra. En todos casos, Anita sonríe, y la pantalla se aleja de su cara. Se rompe la pauta al llegar a la última imagen de la serie. En vez de alejarse, la pantalla se acerca a la cara de Anita y ahora no sonríe. Esta foto final deja al espectador con un sentido de *unheimlich*. Algo no está bien. Sus ojos indican una sensación de incomodidad. Esa niña va a volverse loca. Ya que esta angustia se engendra al principio,

⁸⁵ «the sense of unease, of a creepy, uncanny atmosphere intruding into quotidian life». Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. Wallflower, 2008, p. 35.

el espectador la lleva consigo a lo largo del filme como un fantasma que lo persigue.

Esta angustia se intensifica la primera vez que Anita caza un insecto.



La típica luz nocturna del expresionismo acompaña a Anita cuando caza un insecto por primera vez (26:25 y 27:19).

Una luz nocturna entra por la ventana como si llamara a la niña para que se despertara en un estado sonámbulo. Ya que es de noche, la coloración se parece a una escala de grises, a las películas expresionistas de los años veinte. La joven se sienta, se estremece y se abraza. Un frío le ha pegado inesperadamente. La luz se refleja en sus ojos, se destacan las partes blancas y se minimizan las pupilas. Anita está embelesada. Mira el suelo un largo tiempo. Se levanta, se agacha y agarra una mariposa. La mira con una cara vertiginosa unos momentos extendidos y la guarda entre dos páginas de un cuaderno. La cámara corta abruptamente. Ella está en la escuela. Esta serie de movimientos atemoriza al espectador, el cual espera que sea una pesadilla o un episodio extraño que no se repetirá.

Con frecuencia, el expresionismo se aprovecha de la amenaza y el suspense para fomentar el *unheimlich*. Anita sigue esta tendencia. Sobre todo, se aprecia en los golpes en la puerta

de la choza del captor de Anita, el Guacha. Las dos primeras ocasiones pasan por la noche. Justo antes de la segunda serie de golpes, la cámara graba la luna llena, un símbolo de terror y locura que frecuenta el cine alemán de los años veinte. Cada toque en la puerta constituye una amenaza hacia el Guacha porque es narcotraficante. Cuando se abre la puerta, no se sabe si se llevará a cabo un asalto o una venta rutinaria. A pesar de que estas dos primeras amenazas son inocentes y solo sirven para aumentar el suspense, la tercera es diferente, y los visitantes matan al Guacha mientras que Anita lo observa todo desde un agujero en la puerta de la alcoba. Al final, la muerte fue la que llamaba a la puerta.

A sus orígenes, el expresionismo se trataba de la comunicación exterior de sentimientos interiores. Por las circunstancias del siglo XX, resultó que la emoción más ubicua era la ansiedad, y la pintura pre-expresionista *Skrik* (1893) del noruego Edvard Munch (1863-1944) se hizo una de las obras fundamentales del movimiento. Una figura se encuentra sobre un puente, un espacio liminal, y una cara angustiada protagoniza el cuadro y fija su tono oscuro. La cara es la ventana de las emociones, el puente entre la interioridad y la exterioridad.

En *Anita* la cara del personaje principal es el punto de referencia que determina el progreso de su locura y le comunica al espectador su tumulto psíquico. El director privilegia las tomas de primer plano para que el espectador desarrolle una familiaridad íntima con el estado afectivo de la joven. Estos acercamientos a Anita forman una nueva ola cinematográfica del denominado «arte demente» de los expresionistas. Varios representantes de estos primeros planos se reproducen aquí.



Abundan tomas de primer plano de la cara enloquecida de Anita (29:33, 39:54, 47:52 y 49:12).

En todos los ejemplos, los ojos son el punto focal. El espectador está cara a cara con una joven cuya próxima acción no se puede predecir. Amenaza al observador. Anita está en un espacio liminal entre la cordura y la locura, el despertamiento y el sueño. La parte oscura y la parte blanca de los ojos crean un contraste preocupante y trastornado. En la primera y la cuarta imagen, Anita lleva una sonrisa retorcida y observa sus próximas víctimas. Dentro de poco, las matará y las atravesará con una aguja. Se ve la cara de una persona sádica, de una persona que ya vive en otro mundo, en el mundo de las sombras.

Durón juega con la luz y la oscuridad en *Anita*. Como sus antecesores alemanes, percibe «el mundo racional de la luz diurna y la lógica como un lado de una relación natural que coloca la locura, el horror y el miedo a la noche en el lado

opuesto»⁸⁶. Muchas veces, la luz y la oscuridad se acompañan en el cine expresionista porque el director quiere que el espectador preste atención a su acción conjunta. Roberts escribe:

La luz y la oscuridad en *Dr. Caligari* y otros filmes de la época funcionaban simultáneamente como la realidad y su significado, jugando el papel de una función que trazaban en los espacios liminales un mapa de las fronteras entre el sueño y el estado de vigilia, la conciencia y el subconsciente⁸⁷.

Esta técnica cinematográfica toma un papel significativo en las escenas de enamoramiento entre Anita y el Guacha en la choza. Allí se realiza una transformación contundente en el comportamiento de la loca. Ella se despierta de la locura a través de una serie de momentos íntimos que comparte con su captor. Se aviva la sexualidad que su padre mató con el encierro.

Es interesante comparar este encuentro sexual con otro encuentro paralelo en la película expresionista *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de F.W. Murnau (1888-1931). El vampiro Nosferatu es una amenaza social a la comunidad, pero su víctima principal, Elena, parece acogerlo con brazos abiertos. Busca e invita al vampiro a su alcoba. La crítica Kate Lohnes comenta que muchos intérpretes de esta historia ven en la actitud de Elena «una exploración del deseo sexual repri-

⁸⁶ «the rational world of daylight and logic as one side of a natural relationship which placed insanity, horror and fear of the night on the other side». Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. Wallflower, 2008, p. 13.

⁸⁷ «Light and darkness in *Dr. Caligari* and other films of the era operated simultaneously as a signifier as well as the signified, playing the role of a delineating function in liminal spaces which mapped the boundaries between dream and the waking state, the conscious and the subconscious». *Ibid*, p. 25.

mido y una reacción contra las normas patriarcales y conservadoras»⁸⁸. Nosferatu despierta en Elena una floración sexual de índole sadoomasoquista, una alternativa atractiva cuando se compara con una sexualidad reprimida y seca. En el filme de Durón, Anita es Elena, y el Guacha es Nosferatu. A pesar de ser una figura despreciable, el narcotraficante y captor enciende el fuego del deseo romántico de Anita.

Parecido a *Nosferatu*, un juego de luz y sombra acompaña esta vivificación sensual en *Anita*.



A medida que Anita y el Guacha se enamoran, la cara de Anita se ilumina más (56:49, 1:02:10, 1:07:22 y 1:15:40).

Cuando Anita llega a la choza, toda la cara está oscura (56:49). Está sucia y exhausta, como si fuera zombi. Estas cualidades representan la muerte de su naturaleza sexual, un eclipse

⁸⁸ «an exploration of suppressed sexual desire and a reaction to... patriarchal and conservative norms». Lohnes, Kate. *Dracula*. Britannica Academic, 2018. Consultado en <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Dracula/544641>.

de sus deseos carnales. Viendo la mugre que cubre el cuerpo y la ropa de la joven, el captor decide bañarla. La desnuda, y el espectador mira mientras que el Guacha lava varias zonas erógenas de Anita como los pies y las axilas. Cuando el baño sensual se acaba, el captor enciende una luz que ilumina una mitad de la cara de la loca (1:02:10). Se nota que muchos de los rasgos sucios y sonámbulos de Anita han desaparecido. Está loca, pero no está tan loca como antes. Se ve más sana y menos perturbada. Así como hay más luz en la cara de Anita, hay más cordura. El baño no solo ha limpiado su exterior, sino también su interior.

Esta transformación sigue en los próximos encuadres, y la luz la guía. Ya en la alcoba de la choza, el Guacha acuesta a Anita en la cama (1:07:22). Está desnuda, y una lámpara brilla a la izquierda que alumbra dos tercios de su cara. La expresión facial de la niña es completamente distinta. Se comunica una serenidad que no se ha visto durante mucho tiempo. La angulación de la cámara señala que ha habido una vuelta en el argumento. Lo que era una situación horrificca, el secuestro de una adolescente loca, ahora parece un momento de desarrollo positivo en la sicología de la protagonista. Los dedos del captor, en el lugar de la mordida de los dientes de un vampiro, acarician el cuello con cariño y pasión. No se sorprende, entonces, cuando Anita se sonrío la próxima mañana y cocina para el Guacha, un cierto retorno a la normalidad.

En el último encuadre la luz es orgánica (1:15:40) y cae sobre casi toda la cara de Anita. Si bien no es la misma chica de antes, es cierto que la luz marca una transformación: a través de su relación poco tradicional con el Guacha, se ha curado la mayor parte de la locura. Ha vuelto a mostrar afecto a los demás. Se siente en paz. Su cabeza yace contra la del novio y

sus manos se intercalan. El captor se ha transformado en el libertador. El villano ha llegado a ser el héroe. En este sentido, el «vampiro» es más atractivo que la propia familia de Anita. Esta transición reproduce las de los expresionistas alemanes. Las expectativas cambian en la cumbre del drama; la oscuridad se convierte en la luz.

El cine épico

Los sucesos de las últimas escenas de *Anita* estorban la sanación psicológica de la loca y ponen en duda la aparente resolución que se encuentra en la choza. Este conflicto de la conclusión del filme asegura su designación épica. Cuando el Guacha se muere en una pelea, Anita vuelve a casa embarazada. Borracho y enfadado, el padre de Anita la ataca y mata al bebé dentro de ella. Después de volver a casa del hospital, Anita se escapa para no regresar nunca. Al reflexionar sobre estos eventos trágicos del fin de *Anita*, el espectador considera dos maneras de responder al filme: abogar por la liberación o la preservación de la familia patriarcal tradicional.

Varios momentos cerca de la conclusión del filme apuntan un regreso al *status quo* en la vida familiar. La familia logra lo que ha deseado: la vuelta a casa de su niña querida. Aníbal narra: «El regreso a casa nos parecía un retorno al pasado. Sentíamos que nuestro destino giraba sobre el mismo punto, que llegábamos al final y volvíamos a comenzar». Anita se pone nuevamente una camiseta de Disney. Una parte del espectador espera que la tragedia de la locura se haya acabado para siempre. La madre cepilla el pelo de Anita frente al espejo. Es posible que la familia haya aprendido de sus vicios y se

dedique a construir una dinámica familiar más sana, abierta y cariñosa.

Sin embargo, Durón no permite esta resolución barata. Quiere que la película termine con el problema irresuelto. Sigue el modelo de Brecht. Sabe que, si hubiera una reconciliación entre Anita y su familia, el espectador pensaría que el conflicto tenía más que ver con las personalidades y las voluntades de las personas dentro de la historia ficticia que con estructuras sociales más nefarias y generalizadas.

Se revela que la escena del cepillado es una ilusión, un sueño alentador de la madre. La cámara se mueve y muestra la realidad: Anita no está en su habitación. El filme corta a la imagen de una puerta abierta y una cortina flotando en la brisa. Anita se ha escapado otra vez. Aníbal relata: «Esta vez, fue para siempre, para no volver nunca [...]. El tiempo ha pasado y las cosas han cambiado muy poco». Es significativo que el hermano de Anita diga que «las cosas han cambiado muy poco». El hecho de que se habla de este estancamiento tiene una razón épica. La familia no cambiará por sí sola. Es imposible que una familia solucione la crisis que afecta a Anita porque el nivel de esta crisis es más general que parroquial. Se necesitará acción política, una revolución de la familia a nivel nacional (e internacional). Anita no es la víctima de un patriarca tanto como la víctima del patriarcado. En términos feministas, no hay soluciones personales⁸⁹. Hacen falta acciones más radicales. Hace falta una liberación completa de la mujer de las fuerzas sexistas y consumistas que caracterizan la sociedad hondureña.

Hay que interpretar el escape final de Anita de esta forma.

⁸⁹ Hanisch, Carol. *The Personal Is Political*. Febrero de 1969. Consultado en www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html.

Si se quedara con la familia tradicional, no tendría nunca la libertad que anhela. El miedo y el encierro seguirían dominándola. Otra vez, la luz y la oscuridad ayudan a demostrar la validez de esta interpretación del filme. La última noche antes de su escape definitivo, Anita y su mamá duermen en la misma cama en la habitación de la joven.



Anita vuelve a casa, pero también vuelve a la oscuridad (1:28:36).

El director sitúa a la madre al lado de la luz y a la hija en la oscuridad. Anita no se acurruca junto a su mamá como lo hacía con el Guacha. Ella está alienada de su familia. Mientras que la mamá piensa que todo va bien y se encuentra en la luz, Anita sigue inmersa en la sombra, indiferente a la familia. No le servirá un regreso a la cotidianidad familiar del principio del filme. Prefiere arriesgarse en el mundo a quedarse encerrada por una familia sobreprotectora. Como don Quijote, es más libre loca que cuerda, afuera que adentro. No se someterá al encierro otra vez.

Esta decisión de Anita inquieta al espectador. En la última pantalla del filme, Anita mira el movimiento de unas hormigas con una sonrisa desequilibrada. Es una repetición de una toma anterior. La locura ha regresado, y Anita nunca volverá a estar con su familia. No se sabe lo que le va a pasar. No se permite una resolución catártica, y el espectador sale del cine con la misma angustia que sintió durante toda la experiencia. Sin una propuesta definitiva ofrecida por la película fuera de una noción general de la liberación de la mujer de las estructuras familiares actuales, el espectador tiene que decidir la ruta que tomará para realizar esta visión de una sociedad sin consumismo y sexismo. El espectador tendrá que dejar de ser espectador, transformarse y llevar la angustia consigo a la vida cotidiana, a sus interacciones con los demás y, sobre todo, al espacio público de la acción política.

NO AMANECE IGUAL PARA TODOS

Como con *Anita la cazadora de insectos*, el modelo dinámico y tripartito del neorrealismo, el expresionismo y el cine épico sigue siendo una herramienta de análisis de mucho provecho en el caso de *No amanece igual para todos*, un trío de historias entrelazadas dirigidas por Manuel Villa, Ramón Hernández y Francisco Andino. Cada historia tiene lugar en Tegucigalpa tras el golpe de Estado de 2009 que reemplazó al izquierdista Manuel Zelaya (1952) del Partido Liberal con el derechista Roberto Micheletti (1943) del Partido Liberal y su sucesor Porfirio Lobo Sosa (1947) del Partido Nacional. Las tres historias ficticias del filme se titulan: «Borraré todo lo que pudiera matarte», «Vigía» y «CoNpatriotas». La primera se trata de una poeta alcohólica

que rompe con su novio tramposo, la segunda aborda un día en la vida de un guarda de seguridad paranoico y la tercera destaca a una joven que tiene dificultades para encontrar un empleo. Las tres historias tienen unos pocos personajes en común, pero son episodios distintos. Se entienden mejor juntos, pero cada uno también puede entenderse independientemente.

Esta sección del capítulo argumenta que la presentación neo-realista de *No amanece igual para todos* de la vida cotidiana en la ciudad le cede el paso a una expresión exterior artística de los sentimientos interiores del encarcelamiento, la amenaza y la angustia que provienen de las experiencias de los personajes. Luego, el filme invita a los espectadores jóvenes a usar estos sentimientos como combustible de la liberación de Honduras en el ámbito posgolpe. Los componentes neorrealistas del filme son las materias primas a las que los cineastas les dan forma expresiva. Toman la realidad vivida de los personajes y exponen su dimensión psíquica por medio del cine arte. Lo que Sophie Dufays y Eliana Tranchini escriben sobre el cine contemporáneo popular en Argentina se puede escribir sobre *No amanece igual*: «Esta vida social urbana ampliada y extendida, en la que la noción de habitar se relaciona con el movimiento permanente, es filmada a menudo con “un realismo intenso, una retórica neoexpresionista con colores sobretextrados, cortes abruptos, primeros planos expresivos”»⁹⁰. El espacio urbano de Tegucigalpa se extiende por montes y valles, y *No amanece igual* capta tanto la letra como el espíritu de su actividad.

⁹⁰ Dufays, Sophie. «El niño de la calle y la ciudad fragmentada en la película Buenos Aires viceversa, de Alejandro Agresti», en *Hispanic Review*, vol. 79, n.º 4, 2011, p. 620. Tranchini, Eliana. «Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo», en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Biblos, 2007, p. 121.

Neorrealismo

La letra, el neorrealismo del filme, viene en la forma de su presentación de la vida diaria de la ciudad, su ubicación histórica en la Honduras del posgolpe y su análisis de la pobreza. En cierto modo, *No amanece igual* es una instantánea de lo cotidiano. Un comentarista de Honduras Tierra Libre opina que el filme es una «producción que relata tres historias de la cotidianidad, con personajes que representan al hombre y la mujer de nuestros días y que con su actuación desnudan la realidad y la presentan sin tapujos»⁹¹. El espectador encuentra a los personajes en el trabajo con colegas y clientes, en la diversión con amigos y en casa con la familia. Por ejemplo, la cámara capta a la familia de Chepe, el guardia, en la mesa.



Las escenas neorrealistas de *No amanece igual para todos* captan la vida cotidiana de la capital (36:24).

⁹¹ Honduras Tierra Libre. «*No amanece igual para todos*, retrato de nuestra sociedad», en *Honduras Tierra Libre*, el 25 de octubre de 2011. Consultado en www.hondurastierralibre.com/2011/10/no-amanece-igual-para-todos-retrato-de.html?m=1.

Su casa es una estructura humilde en las afueras de Tegucigalpa. Hay grietas en las paredes de madera. Desayunan alrededor de una mesa de juego pequeña. Su conversación es típica: madre y padre quieren que su hijo vuelva a casa antes de las cinco para la cena. Unas escenas de tránsito acompañan estas escenas domésticas. Bajo la influencia del estilo neorrealista, los personajes pasan una proporción importante de la película en la calle (cf. *Mi amigo Ángel* [1962] de Sami Kafati [1936-1996]). Caminan, manejan o toman el bus al trabajo. La cámara no solo capta el tránsito de los protagonistas, sino también el de las masas anónimas de personas que pueblan las calles urbanas. Los directores disfrutaban del vaivén de la existencia metropolitana.

A esta dimensión del espacio los directores le agregan la dimensión del tiempo. Al igual que los neorrealistas italianos situaban su arte en la Europa posguerra, *No amanece igual* se sitúa en la Honduras posgolpe. La actriz principal del primer capítulo del filme, Lucy Argueta, describe: «Un elemento fundamental para el desarrollo y desenlace de la película fue la inclusión de material grabado en medio de las movilizaciones de la Resistencia Popular contra el golpe de Estado»⁹². Este material sale temprano en la película para ambientar la escena. En el quinto minuto se presentan videos de manifestantes y soldados en las calles de la capital bajo un filtro amarillo-verde que los demarca como parte de la conciencia histórica de la época. Más adelante, en el primer

⁹² Argueta, Lucy. *Honduras: «Los Artistas en Resistencia protestaremos frente a la Base Militar de Palmerola»*. Entrevistado por Mario Casasús, el 28 de junio de 2011. Consultado en www.surysur.net/honduras-los-artistas-en-resistencia-protestaremos-frente-a-la-base-militar-de-palmerola/.

capítulo del filme, los directores incluyen grabaciones visuales de las protestas en el Aeropuerto Internacional Toncontín que ocurrieron el día que el Ejército bloqueó el regreso aéreo del destituido presidente Manuel Zelaya a tierras hondureñas. Enfrentamientos entre los manifestantes y los militares ocasionaron la muerte de un activista joven: Isis Obed Murillo. [La directora Katia Lara documenta estos eventos en más detalle en *¿Quién dijo miedo?* (2010), el objeto del análisis del Capítulo 4]. El contexto histórico viene no solo por la vista, sino también por el oído. El personaje de Lucy Argueta, Alejandra, enciende una radio que relata información sobre el conflicto posgolpe: «En este momento se da una represión brutal y sin precedentes contra los manifestantes que son perseguidos por el Ejército y la policía». Honduras está en crisis, y la decisión de los directores de incluir fragmentos auditivos y visuales de esta crisis entre escenas de la vida cotidiana de los hondureños capitalinos le conduce al espectador a reflexionar sobre la relación entre el dilema nacional y los dilemas de los personajes individuales.

El filme le ayuda al espectador con su reflexión. A nivel macro, el golpe es parte del conflicto de la Guerra Fría entre el capitalismo y el comunismo. La alianza de Honduras con Venezuela, Nicaragua y Cuba bajo Zelaya, se transforma en una alianza con Estados Unidos bajo Micheletti. La tensión se desarrolla a nivel local en la película. Carminda, empleadora potencial de la joven Anabel en el capítulo III, habla con una amiga sobre el peligro de la actividad comunista en el país. Su amiga le repite como un loro una perspectiva sobre la formación de la fuerza laboral que ha aprendido del esposo de Carminda: «Enséñenles oficios simples, de los que requiere

el mercado». El contexto de este comentario es el rechazo de Carminda de la solicitud de empleo de Anabel. La educación universitaria de la joven requeriría que Carminda le pagara un salario alto, así que Carminda pierde la oportunidad de emplear a una persona calificada a favor de preservar sus riquezas. La contratación de Anabel bajaría la capacidad de Carminda de ganar plusvalías de su negocio. En esencia, Carminda piensa como una capitalista y tiene mucho que perder de una vuelta hacia el socialismo en Honduras. Hasta su amiga le sugiere que considere irse del país con su dinero dada la amenaza de un contragolpe socialista. La lucha entre el capitalismo y el comunismo no solo es una lucha ideológica, sino también una lucha real con consecuencias en la vida cotidiana de capitalistas y obreros. En el espíritu de Zavattini, los directores de *No amanece igual para todos* no se limitan a un filme sobre los pobres. También cuestionan por qué los pobres son pobres, esto les conduce a examinar la naturaleza política del golpe y sus efectos sobre el terreno. Argueta explica que la película «muestra relaciones más complejas de esta sociedad, como la confrontación de clase entre el dueño del medio y el trabajador, el uso indebido o corrupto de influencia entre delinquentes de cuello blanco, ricos y políticos»⁹³. El filme es una versión concisa y cinematográfica de partes del tomo *Das Kapital* (1867) de Karl Marx (1818-1883): muestra la función del sistema económico y el provecho que los dueños de las empresas sacan del sistema a costa de los pobres.

⁹³ Argueta, Lucy. *Honduras: «Los Artistas en Resistencia protestaremos frente a la Base Militar de Palmerola»*. Entrevistado por Mario Casasús, el 28 de junio de 2011. Consultado en www.surysur.net/honduras-los-artistas-en-resistencia-protestaremos-frente-a-la-base-militar-de-palmerola/.

Expresionismo

La transición entre capítulo I y capítulo II exhibe la interacción entre el neorrealismo y el expresionismo en el filme. La cámara graba a la muchedumbre que se desplaza por las calles de Tegucigalpa igual que se encontraría en cualquier filme neorrealista o toma de ubicación. Sin embargo, hay tres diferencias. Primero, un filtro rojo-verde oscurece la imagen. Segundo, la imagen es en realidad un sueño de Chepe. Tercero, un asesino anónimo dispara en seguida a tres personas, una de ellas es el mismo Chepe. Una escena común se transforma en una de amenaza, ansiedad y violencia. Una emoción intimidatoria superpone lo cotidiano. Un monstruo psicológico indefinido arroja su sombra sobre la ciudad.

En el capítulo II, la paranoia de Chepe es el lazo entre lo social y lo psíquico. El exsoldado sufre de un estrés postraumático que le lleva a interpretar cada acción como una transgresión y a cada persona como una amenaza. Mira a su esposa y ve una adúltera. Mira a su hija y la ve embarazada. Mira a su hijo y lo ve drogado. Cada situación es una fantasía oscura. El filme vacila constantemente entre las actividades diarias de Chepe y sus interpretaciones paranoicas. Esta tensión es típica en el expresionismo alemán. Por ejemplo, en *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) de Fritz Lang (1890-1976), el peligro de un asesino en serie de niños atormenta la vida normal de un Berlín por lo demás tranquilo. La angustia y la sospecha toman el relevo. Tanto como es difícil no entender la narrativa de *M* como un espejo del tumulto del periodo de entreguerras en Alemania, es difícil interpretar la paranoia personal de Chepe al margen del tumulto del periodo de posgolpe en Honduras.

La conciencia perturbada de Chepe es una manifestación de la vida pública perturbada del pueblo hondureño. La miseria económica, la violencia institucionalizada y la crisis política perjudican la salud mental del pueblo, especialmente la de los más pobres.

El elemento expresionista de la locura de Chepe cobra vida cinematográfica en las tomas de primer plano. La cámara de Durón se aprovecha del primer plano en *Anita* para documentar su descenso hacia la locura, y la cámara de Hernández hace algo muy parecido con la locura de Chepe. El siguiente encuadre se saca de una fantasía en la que Chepe tortura a su jefe.



En una fantasía, Chepe tortura a su jefe. Es una toma expresiva de primer plano (46:50).

La diferencia entre la locura de Anita y la de Chepe es la influencia directa que la de Chepe tiene en las vidas de los que lo rodean. Mientras que la obsesión de Anita con los insectos

no les hace daño a los demás, la paranoia de Chepe funciona de una manera más peligrosa y le lleva a intimidar a otros en la vida real. Así la toma de primer plano incluye no solo a Chepe, sino también a su jefe, y la cámara pone énfasis en la agonía del jefe. Chepe tiene la cara opuesta a la cámara, una señal de que su locura lo deshumaniza. Ya no se posee a sí mismo y busca poseer a los demás. Es un monstruo expresionista, un *Nosferatu*.

A diferencia de la locura de Chepe, la de Alejandra en el capítulo 1 es una función de su alcoholismo, por su parte una función de su encarcelamiento social y romántico. La pobreza, la violencia del golpe y el adulterio de su novio la encarcelan, y el alcohol es una manera fácil de escaparse del descontento. Los directores emplean un ángulo de cámara inclinado para darle expresión cinematográfica al funcionamiento interno de Alejandra.



La cámara retorcida refleja la psique retorcida de Alejandra (20:37).

Se sirve un vaso de vodka. Es un espacio poco iluminado. Está sola. El sufrimiento de su país y su propio sufrimiento la han dejado trastornada. Aunque mucho menos violenta que Chepe, ella ha llegado a ser su propio monstruo expresionista. Su comportamiento es el de un zombi. Su entumecimiento psicológico refleja el que muchos hondureños experimentaron después del golpe. Habían puesto su esperanza en Zelaya, pero el golpe demostró que sus esfuerzos para promover el cambio, por lo menos por el momento, fracasaron. Los izquierdistas se encontraban impotentes ante la intervención militar.

Los cineastas siguen explorando los sentimientos de la amenaza y la angustia en el capítulo III, pero lo hacen de una forma más concreta a través de un sistema de vigilancia exagerado que Carminda ha montado en su tienda.



Carminda vigila a los demás, pero un ojo monstruoso la vigila a ella (1:06:38, 1:06:40, 1:14:06 y 1:14:09).

En parte, el sistema busca prevenir el robo. En parte, el sistema es una expresión del miedo de Carminda de la muerte. En cuanto al robo, la vigilancia de Carminda es una interpretación más seria de lo que capta cómicamente Charlie Chaplin (1889-1977) en *Modern Times* (1936): los jefes no se meten en la labor física ellos mismos, pero sí les preocupa mucho la productividad de sus obreros. El capitalista en la fábrica de *Modern Times* tiene cámaras instaladas por todo el edificio para monitorear a sus empleados. Hasta pone una cámara en el baño. Los dueños del capital no quieren que sus trabajadores pierdan el tiempo, y no quieren que sus trabajadores les roben el producto. La honestidad y la eficiencia de los trabajadores son precisamente las fuentes del lucro de los capitalistas. Carminda actúa como el jefe en *Modern Times*. Teme que su única empleada le robe el dinero, una razón por la cual no quiere contratar a otra: «Realmente no necesito otra empleada. Con una ladrona me basta». Resulta curioso que Carminda tenga estas sospechas a pesar de que usa un sistema de vigilancia. No logra estar suficientemente segura. Quiere un control total. Quiere que su poder sea verdaderamente global. El filósofo francés Michel Foucault (1926-1984) usaría la imagen del panóptico para ilustrar lo que Carminda busca. Desde el centro de un panóptico, uno puede verlo todo. Desde sus pasillos, no se puede ver nada. Carminda quiere estar en el centro y que sus empleados estén en los pasillos. Su sistema de vigilancia le habilita a lograr esta meta. Es capaz de monitorear la ética de trabajo de sus empleados y disciplinarlos acorde con ella. La vigilancia es un medio para el fin de la preservación y el aumento de su poder capitalista.

Ahora bien, la misma Carminda sufre del miedo de la vigilancia. Nadie, incluso los dueños capitalistas, se escapa de la

condición moderna de sentirse «mirado». Ella mira al techo con horror: un ojo amenazante la vigila desde arriba. El ojo oscuro es una proyección de sus temores entrelazados al comunismo y a la muerte. Ya se ha visto que el comunismo amenaza su bienestar. En cuanto a la muerte, la conversación de Carminda con su amiga revela que Carminda practica la medicina tradicional y que se aleja de cualquier cosa que pueda poner en peligro su salud. Despidió recientemente a una empleada por su enfermedad y también se siente intranquila ante Anabel, una posible portadora de una enfermedad contagiosa. En una fantasía alarmante, Carminda se imagina que Anabel le contagia una enfermedad larga y dolorosa que resulta en su muerte. La jefa tiene «razones» sociales y psicológicas para rechazar la solicitud de Anabel, pero ambos temores son exagerados e irracionales. Honduras no se vuelve un país comunista, y Anabel parece una joven sana y tiene su propio seguro médico. El miedo de Carminda, entonces, tiene raíces más allá de las circunstancias particulares con Anabel y de las condiciones particulares del país. El miedo está por todas partes, está con Alejandra, está con Chepe, está con Carminda. Aunque tenga diferentes manifestaciones, es sencillamente parte del espíritu de la edad moderna.

El miedo expresionista es fundamental no solo para *No amanece igual para todos* de Francisco Andino, sino también para su célebre cortometraje *Voz de Ángel* (1998). Un padre y su hijo viajan con un burro por un bosque y un aldeano les aconseja: «Puede ser peligroso». Luego, a la luz de una luna espeluznante, el hijo le dice a su papá: «Tata, tengo miedo». La cámara graba desde la perspectiva del burro. Se mueve arriba y abajo con un movimiento desconcertante que contribuye a

un ambiente tenso. El sentido de una amenaza inminente cobra vida en un grupo de aldeanos que matan al padre y al hijo para robarles su victrola. La máquina es una fuente de ingresos amén de una fuente de intriga. El hijo declara que los sonidos misteriosos que emergen de la victrola suenan a ángeles. El instrumento goza de una cualidad mágica. En él se juntan el cielo y la tierra. La sublimidad de la victrola es, como lo expresa Ian Roberts en su descripción del arte expresionista, «un espacio liminal donde sueños, imaginación y deseo pueden reconciliarse brevemente con realidades ásperas»⁹⁴. La cruda realidad de su valor económico se reconcilia con el misticismo cautivador de su valor estético. Los ladrones de la máquina son asesinos, pero se arrepienten de su pecado después de escuchar la belleza de la música. Experimentan la muerte y la vida, la oscuridad y la luz.

Asimismo, el apuro de Alejandra en *No amanece igual* participa en el juego expresionista de la emoción y la iluminación. Se sienta, toma un trago y lee un ensayo en las tinieblas mientras que su novia prepara comida en una cocina iluminada.

Hay un marcado contraste de luz entre el tercio izquierdo y los dos tercios derechos del encuadre. Puede que Alejandra asevere que no tiene miedo, pero es verdad que su miedo la está paralizando en una celda de oscuridad. Es un cadáver sin vida. Ya no escribe. Ya no participa en las tareas mundanas de la cotidianidad. Se ha ido retirando cada vez más dentro de sí misma. No obstante, ocupa un espacio liminal en el encua-

⁹⁴ «a liminal space where dreams, imagination and desire may briefly be reconciled with harsh realities». Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*. Wallflower, 2008.

dre. El espectador puede verla precisamente porque la puerta que separa la luz y la oscuridad, la esperanza y el miedo, está abierta. Puede pasar por esa puerta. No está totalmente perdida. Aunque, como en *Voz de Ángel*, la muerte haya entrado, todavía hay espacio para la redención, para nueva vida.



Alejandra se sienta en la oscuridad, pero la puerta abierta presagia su liberación (12:45).

El cine épico

La redención, sí, viene para Alejandra. Deja a su novio. Sale de la ciudad. Se aparta de la melancolía. Por primera vez, el espectador la ve en un espacio puramente abierto, libre de los confines de los muros domésticos y las manzanas urbanas.



Alejandra encuentra la libertad en el campo lejos de las paredes que la encarcelan en la ciudad (25:05).

En tomas subsecuentes, pájaros —símbolos de la libertad—, vuelan a su rededor, y ella comienza a escribir de nuevo. Un año después, está otra vez en Tegucigalpa y vende el libro de poesía que ha escrito. Comenta que su imagen favorita es la del amanecer: al amanecer, todo parece nuevo.

Es claro que Alejandra encuentra la libertad para sí misma, pero su liberación personal le deja al público con la duda de la liberación nacional. Si ella puede comenzar de nuevo, es posible que Honduras pueda comenzar de nuevo. Si ella puede escribir su propia historia, es posible que Honduras pueda escribir la suya.

Una escena final confirma esta interpretación de una liberación social sin plazo definido. Dos personajes masculinos y mayores de edad, quienes se van y vuelven a lo largo de los tres

capítulos, Doc y Lic, se sientan bajo la luz de la luna al borde de un precipicio con vistas sobre la ciudad. Lamentan que no pudieran construir el tipo de sociedad con el que habían soñado cuando eran jóvenes. No obstante, tienen esperanza. Confían en que los jóvenes tomarán el estandarte del cambio social y seguirán luchando: «Ahora le toca a esta generación moverlo, echarlo a andar... Lo importante es que amanezca, aunque usted y yo no lo veamos». Su diálogo final es su propia versión de la mirada exigente de Ángel hacia la cámara al final del cortometraje de Kafati. Aunque le den sus espaldas a la cámara, es como si Doc y Lic hablaran directamente al público. El amanecer que Doc y Lic no verán es el «amanecer» que vendrá cuando las luces del cine se enciendan al haber terminado la película. En ese momento, le tocará actuar al espectador, le tocará «echarlo a andar» el proyecto de la liberación nacional.

III
LA CINEMATOGRAFÍA ABSURDISTA Y
SURREALISTA DE LA GUERRA FRÍA EN
HONDURAS: LA LOCURA SOCIAL AUTOMÁTICA
EN *EL REYECITO O EL MERO MERO* (1977) DE FOSI
BENDECK

El reyecito o el mero mero (1977) del director hondureño Fosi Bendeck (1941-2006) se conoce como un filme surrealista y absurdista⁹⁵, pero los académicos no han explorado los detalles y las implicaciones de estos movimientos en esta película. De hecho, no hay ningún artículo académico sobre la obra de Bendeck en general o sobre *El reyecito* en particular. Ya ha llegado la hora de estudiar con cuidado a este director excéntrico que surge de la cultura cinematográfica marginalizada de Honduras. Aunque es un pescado relativamente pequeño dentro de la laguna grande del cine latinoamericano, su cinematografía anormal es digna de atención académica porque ejemplifica y dialoga con tendencias artísticas de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Su cine es transatlántico y panamericano, simbólico de la ubicación de una Centroamérica en el punto de encuentro de océanos, continentes e ideologías. Un análisis de la obra de Bendeck es especialmente oportuno dada la circulación de una versión reeditada de *El reyecito* que salió en 2019. Esta nueva copia es resultado de la labor intensiva de

⁹⁵ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed, Santillana Ed., 2005, p. 117.

René Pauck, documentalista y gerente de la Cinemateca Universitaria Enrique Ponce Garay.

Recurriendo a estos recursos recientemente disponibles de la UNAH, este capítulo resolverá una debilidad seria en la literatura respecto al cine hondureño. Propone que el absurdismo y el surrealismo de *El reyecito* contribuyen a su condena ambigua del mundo neoliberal que emerge en el contexto de la Centroamérica de la Guerra Fría. Comparaciones al dramaturgo absurdista Harold Pinter (1930-2008) y las figuras surrealistas André Breton (1886-1966) y Luis Buñuel (1900-1983) ilustrarán la manera en que Bendeck transmite un mensaje social radical a través de su estilo cinematográfico peculiar. Se verá que este mensaje y estilo están ligados a la película peculiar *Utopía o el cuerpo repartido y el mundo al revés* (1976) de Raúl Ruiz (1941-2011) en la que Bendeck desempeñó uno de los papeles principales. Una interpretación de la decisión de Bendeck de afiliarse con el absurdismo y el surrealismo en vez de géneros más nativos a Latinoamérica enriquecerán este retrato de una figura cada vez más consecuente en la historia del cine centroamericano. Unos comentarios concluyentes revelarán cómo *El reyecito* presagia los vestigios de la guerra fría en Honduras hoy en día.

Nacido en Yoro, Honduras, Bendeck viajó a Roma cuando tenía dieciséis años para estudiar la actuación y la dirección. Continuó su formación cinematográfica en Nueva York, donde se especializó en la actuación, y en México, donde se especializó de la producción televisiva. Regresó a Honduras en 1963 para colaborar con el otro padre fundador del cine nacional, Sami Kafati (1936-1996), y para iniciar su propia carrera en la producción de documentales, anuncios y películas de ficción. Bendeck terminó su trayectoria profesional como profesor en la Facultad

de Periodismo de la UNAH, donde también sentó base para la creación de la cinemateca que Pauck dirige actualmente⁹⁶ *El reyecito* es la contribución más significativa de Bendeck al cine hondureño. María Lourdes Cortés la llama «una de las obras cinematográficas más peculiares y personales de la región»⁹⁷, una apta representación de esta creación singular.

El reyecito se trata de «un loco que cree ser un rey». Lejos del lunático quijotesco de ideales nobles de Miguel de Cervantes, el protagonista representa todos los instintos más grotescos de la humanidad: el sadismo, la avaricia y el autoritarismo. El filme no es nada salvo un monólogo extendido de este «reyecito» que capta el director desde varios ángulos en dos salas pequeñas y poco amuebladas. El loco, interpretado por el mismo Bendeck, asume el personaje de una variedad de autócratas históricos: Hitler, Stalin y J. Edgar Hoover, entre los más célebres. A pesar de que el protagonista relata su ideología maquiavélica y sus decisiones violentas sin vergüenza durante la mayoría del largometraje, cuando la muerte le toca la puerta al final, experimenta una conversión dudable que le conduce a confesar sus pecados y comprometerse a «ser diferente».

EL ABSURDISMO

Un par de elementos absurdos en general y otro par de elementos específicamente pinter-escos caracterizan el filme y

⁹⁶ CAC, Centro de Arte y Cultura. «Cine Memoria: Recuperación de la memoria cinematográfica del país», en Universidad Nacional Autónoma de Honduras, el 29 de febrero de 2016. Consultado en <https://blogs.unah.edu.hn/cac/nuevo-articulo-15>.

⁹⁷ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 157.

exponen su mensaje social: (1) el contexto posguerra, (2) el arco narrativo plano, (3) el confinamiento y (4) un énfasis gráfico en la tortura. El mundo después de la Segunda Guerra Mundial es el mundo posmoderno: despojado de dogmas y abundando en la ambigüedad. La dominación de la irracionalidad absurda reemplaza «la fe en el progreso, el nacionalismo y varias falacias totalitarias»⁹⁸. No es de extrañar, entonces, que Bendeck, como sus antecedentes y descendientes absurdistas, adopta una perspectiva existencialista y pesimista. Acentúa la destrucción del pasado enraizada en una guerra de genocidio y armas nucleares y subraya la desesperación paralizadora del presente enraizada en el languidecer de la Guerra Fría. La letra de la única pieza musical que se incluye en el filme, *Desilusión*, de Los Alegres de Terán, simboliza esta desilusión histórica: *Los árboles secos / La calle desierta / La plaza está muerta / Ya no oigo tu voz / Tal vez sea en tu busca, siguiendo un fantasma / Sabiendo que nunca lo voy a alcanzar*. En el contexto del filme, la letra de la canción indica que la humanidad se ha rendido. El mito del progreso es un fantasma esquivo. La búsqueda de la paz y la justicia es vana en función de la experiencia horrificada del siglo xx.

En pocas palabras, el arte absurdista es «una respuesta literaria a la Segunda Guerra Mundial»⁹⁹. Honduras, a pesar de su distancia de las masacres de Normandía, Auschwitz, Stalingrado y Nagasaki, sufre los efectos de estos horrores mediante la realidad que emerge en su lugar: el combate entre el capita-

⁹⁸ «faith in progress, nationalism, and various totalitarian fallacies». Bennett, Michael Y. *The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd*. Cambridge University Press, 2015, p. 4.

⁹⁹ «a literary response to WWII». *Ibid*, p. 1.

lismo neoliberal de Estados Unidos y el comunismo totalitario de la Unión Soviética. En 1977, el país ya anticipa la crisis de los contra cuya arena involucra el territorio nacional. La Guerra Fría está a punto de hervir en Centroamérica y nadie sabe si el trauma de los años cuarenta se repetirá en medio del hemisferio occidental. Dado el espanto que se avecina en esta época, la locura es una respuesta comprensible.

Ya que la Segunda Guerra Mundial atormenta la memoria histórica de Bendeck, figuras como Hitler y Stalin atormentan al espectador de *El reyecito*. De hecho, salen en escenas yuxtapuestas para que el espectador se dé cuenta de que los dos líderes, a pesar de sus ideologías distintas, son igualmente despreciables. Primero, el reyecito repite la retórica de Hitler, diciendo:

Los Protocolos de los Sabios de Sion me han servido de pauta hasta en los más mínimos detalles. He aprendido infinidad de cosas de ellos. La intriga política, la técnica, la conspiración, la disgregación revolucionaria, el arte de simular, el arte de engañar.

Bendeck enfatiza el método absurdo del líder nazi. Aprende sus tácticas autoritarias en un libro sobre las presuntas tácticas autoritarias de sus enemigos. Se aprovecha de «la sabiduría judía» para eliminar a los judíos. Inventa un complot para erradicar otro. Este círculo vicioso refleja la locura de las ideologías totalitarias y teorías conspiratorias que abundan tanto durante la Segunda Guerra Mundial como después de ella.

El episodio de Stalin es igualmente ridículo. El dictador ruso reza: «Padre nuestro que estás en los cielos, yo pecador,

yo pecador, yo pecador, me confieso, me confieso. Soy culpable de la muerte de 20 millones de rusos. Pero culpable no culpable, culpable». Las contradicciones abundan en este discurso. Stalin, ateo, ora a Dios. Stalin, asesino en masas, se siente culpable. Al ser «culpable, no culpable», el director se burla de todo sentido de conciencia porque, después de la guerra, el Holocausto y la bomba atómica, el mundo tiene una conciencia abrasada. No hay manera de resucitarla. La historia es sencillamente una tragedia tras otra. Por esta razón, Stalin dice: «20 millones de rusos muertos ¿para qué? Si de todos modos va a venir la Coca-Cola, va a venir Rockefeller con sus colegas y sus bancos a afiliarse al progreso del pueblo, y van a llenar de sucursales todo el país». Es decir, aunque se puedan superar el nazismo y el comunismo, ¿qué importa si otra forma de autoritarismo, la dictadura del capital, los va a reemplazar? A diferencia del optimismo progresista del inicio del siglo XX, un cinismo absurdo reina en círculos artísticos absurdistas durante la Guerra Fría.

Fuera de los personajes bélicos y la atmósfera posguerra, *El reyecito* se debe considerar un filme absurdista por su «argumento, no argumento». Martin Esslin escribe:

Las obras teatrales absurdas no tienen ningún argumento ni trama... Por lo general, no hay personajes reconocibles y le dan al público marionetas mecánicas... Frecuentemente, son historias sin principio ni final... Suelen ser reflejos de sueños y pesadillas... Suelen constar de balbuceos incoherentes¹⁰⁰.

¹⁰⁰ «[Absurd plays] have no story or plot to speak of... [They] are often without recognizable characters and present the audience with almost mechanical

La descripción de Esslin del absurdismo capta perfectamente el argumento de Bendeck. Como si fuera autómeta, el reyecito salta de un tema a otro, de un personaje a otro, y es imposible discernir una trayectoria. Los sueños y las pesadillas predominan, y estos se expresan en un balbuceo incoherente. El arco narrativo se mantiene plano porque en este «filme, no filme» no pasa nada. La horizontalidad indica la desconfianza posmoderna de las metanarrativas. Las ideologías aparentemente salvíficas de la democracia liberal, el totalitarismo, el capitalismo y el comunismo han salido con las manos vacías así que las narrativas, tanto micro como macro, no tienen una resolución hacia la que pueden avanzar. La carencia del progreso en *El reyecito* refleja la falta del progreso humano.

Asimismo, el absurdismo se presenta en el filme por su falta de caracterización. Michael Bennett nota que en las obras absurdistas no hay ningún «despliegue del trasfondo», y «los personajes solo aparecen y la historia parte de ahí»¹⁰¹. En tal sentido, es imposible discernir la historia de fondo del rey. Primero, por su locura, el espectador no cree los detalles ostensiblemente reales que se presentan. Segundo, por su adopción de roles de personajes históricos, el argumento se llena de sus detalles biográficos y pensamientos presuntos en vez de los del mismo loco. Uno nunca llega a saber por qué el rey se halla en

puppets... [They] often have neither a beginning nor an end... [They] seem often to be reflections of dreams and nightmares... [They] often consist of incoherent babblings». Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3.º Ed., 1st vintage Books ed, Vintage Books, 2004, p. 17-18.

¹⁰¹ «unfolding of the backstory» y «the characters merely appear and the story proceeds from there». Bennett, Michael Y. *The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd*. Cambridge University Press, 2015, p. 20.

estas salas ni qué le pasará después de que se acabe la cinta. El loco es una creación *ex nihilo*. Su monólogo es un proyecto independiente peregrinando por el vacío de la historia.

Dentro de la tradición absurdista, Bendeck tiene cierta resonancia con el dramaturgo británico Harold Pinter. Pinter es autor de dramas que destacan el confinamiento y la tortura. Incluye estos temas por razones políticas y existenciales. El dramaturgo comenta la situación de las masas pobres en el mundo contemporáneo: se encuentran bajo estructuras de poder que las eluden y las atrapan a la vez. Bennett explica: «Según Pinter, el mundo es como estar atrapado en un cuarto porque no estamos seguros de toda la historia que nos rodea —quiénes nos controlan, a qué controlamos y qué sabemos o no sabemos—, y, por eso, estamos sujetos al capricho de los que son más poderosos que nosotros (o, tal vez, los que saben más que nosotros)»¹⁰².

Con frecuencia, este confinamiento existencial se manifiesta en el escenario de sus obras, el cual suele ser un cuarto solo y aislado. Tal es el caso, por ejemplo, de *El montaplatos* (1960), cuyo argumento consta de dos asesinos, Gus y Ben, que esperan la llegada de su víctima en el sótano de un edificio de apartamentos.

Este drama tiene mucho en común con el filme de Bendeck. El rey, una figura asesina, se encierra en un espacio pequeño por el cual camina o se sienta. En ambos casos, hay sistemas de poder oscuros que acuden al acecho con el propósito de in-

¹⁰² «For Pinter, the world is like being trapped in a room because we are unsure of the whole story surrounding us —who controls us, what do we control, and what do we know or not know— and, thus, we are subject to the whims of those more powerful than us (or, maybe, those who know more than we do)». Ibid, p. 87.

timidar. El montaplatos, en Pinter, les manda mensajes a Gus y Ben con detalles que sugieren que alguien los está mirando; y el reyecito, en Bendeck, es el organizador de «un sistema perfectamente perfeccionado por medio del cual [se da] cuenta de todo y de todos los habitantes de este reino». Sabe «lo que comen, cómo viven, sus relaciones amorosas, sus relaciones con su esposa, con sus hijos, etcétera, etcétera, y nadie se rebela». La vigilancia, y el confinamiento existencial que ocasiona, es un mecanismo de control. Igual que el montaplatos exige la obediencia de Gus y Ben en un espacio confinado, el reyecito exige la obediencia de sus inferiores, sean rusos o alemanes, americanos o árabes.

Hay que notar que el estilo cinematográfico del filme corresponde al discurso del reyecito sobre la vigilancia. La cámara adopta frecuentemente un ángulo desde arriba, imitando el de una cámara de vigilancia. Es irónico que el loco, un hombre que se jacta de su vigilancia de los demás, sea el mismo un objeto de vigilancia. La vigilancia de inteligencia exterior, por supuesto, no es nada extraño en Centroamérica. Benjamin C. Schwarz nota que EE.UU. ha hecho una «inversión de la CIA de más de 500 millones de dólares» en El Salvador durante su conflicto armado, una cantidad que solo la supera Vietnam¹⁰³. Muchos centroamericanos durante la segunda mitad del siglo XX han tenido que vivir con el misterio y el miedo que vienen con la vigilancia desconocida. Han tenido que guardar constantemente sus palabras y acciones para evitar las etiquetas «rojo» o «simpatizante yanqui».

¹⁰³ Schwarz, Benjamin C. *American Counterinsurgency Doctrine and El Salvador: The Frustrations of Reform and the Illusions of Nation Building*. Rand, 1991, p. 2.



La altura de la cámara se parece a la de una cámara de vigilancia. Centroamérica ha sido objeto de la inteligencia exterior a lo largo del siglo XX (5:03).

Otra forma de exigir obediencia y demostrar poder es la tortura, un mecanismo que Pinter y Bendeck exploran en detalle en sus obras. Aquí la obra de Pinter *One for the Road* (1984) sirve de ejemplo. El tema general de este drama es el «sadismo esporádico del poder absoluto»¹⁰⁴, una descripción que también capta la esencia de *El reyecito*. En particular, *One for the Road* escenifica a «víctimas de la tortura y su incapacidad de proteger a los que aman» y se refiere al «Holocausto,

¹⁰⁴ «casual sadism of absolute power». Vairavan, C. and S. P. Dhanavel. «Power, Position and Agony in Harold Pinter's *One for the Road*», en *IUP Journal of English Studies*, vol. 9, n.º 3, septiembre de 2014, p. 38.

[en el que] muchas víctimas fueron torturadas y violadas por placer»¹⁰⁵. El loco de Bendeck es igualmente gráfico, contundente y sádico. De hecho, su monólogo comienza con la culminación de una rutina de tortura: «Lo tiraron al volcán». Solo después de revelar este punto grotesco, el rey cuenta los pasos previos: «Lo acusan de cualquier causa, lo llevan a servicio de información, lo interrogan, lo golpean y lo torturan, cosas de rutina». Esta serie de acciones revela algo que Bendeck quiere lograr con el filme, algo que su contemporáneo Pinter también quiere lograr. Quieren que su público medite el hecho de que la tortura es una actividad de rutina. Uno puede llamarlo «la domesticación de la tortura». Por esta razón, el rey precisa los pasos rumbo a la tortura de una manera tan corta y mecánica. Igual que una persona se levanta, se baña y se viste, una persona se acusa, se interroga y se tortura. Es un evento cotidiano, repetitivo y enajenado. No es objeto de mucha reflexión. Se parece al fenómeno contemporáneo de informes sobre violaciones o tiroteos: se han normalizado tanto que el pueblo ya no se indigna. Lo absurdo es lo normal y Bendeck en el filme y Pinter en el teatro iluminan esta caída lamentable de la humanidad.

Puede que la secuencia del volcán al principio del discurso del reyecito sea suficiente para ejemplificar la rutinización problemática de la tortura, pero a Bendeck no le basta. Incluye otra mirada dolorosa y larga a la crueldad en medio del monólogo. El loco comienza: «Torturas hay tantas y tantas y tantas variedades, unas interesantes y otras más interesantes». Lo que

¹⁰⁵ «tortured victims and their inability to protect those whom they love» y «Holocaust, [in which] many victims... were tortured and raped for pleasure». Ibid, p. 43-44.

sigue es una descripción gráfica de más de quince métodos de la tortura, una descripción que culmina en lo que el reyecito considera el más deleitoso de todos: el régimen de aislamiento. Enfocándose en el resultado final de esta técnica, describe vertiginosamente:

Llega el momento cumbre, el de la suprema soledad, en la que él desea que venga sea quien sea que venga, aunque sean torturadores a torturarlo, a golpearlo, a ponerle toques eléctricos, lo que sea, pero que vengan un instante a platicar con él solo un instante, para poder saber si existe, para recobrar su perdida identidad, ese es el momento que me obsesiona.

Lo que desea el torturador es la desintegración del ser, la reducción de la calidad de persona a la nada. Esta condición de colapso coincide con la negación posmoderna del alma, algo que la historia reciente, la filosofía deconstructivista y la ciencia moderna han reducido a un mero producto de la imaginación. Es esta negación posmoderna que estimula el arte absurdista.

La correspondencia cinemática de este impulso de negación aparece en la puesta en escena. El escenario es deliberadamente crudo. La mayoría de la acción tiene lugar en un cuarto cerrado sin nada fuera de una silla. No cuelga nada de las paredes. El colorido es gris. La negrura profunda de las puertas contrasta con la palidez de las paredes e insinúa que hay una fuerza siniestra que mora al otro lado. Este ambiente de amenaza caracteriza la estética absurdista. Si la sociedad y el individuo ya no se han desintegrado, se desintegrarán pronto. Las únicas salidas posibles, a las cuales el mismo filme alude, son la locura y la muerte.



La sala está tan vacía como el concepto de la humanidad después de las atrocidades del siglo XX (14:37).

EL SURREALISMO

Igual que Bendeck se conecta con el movimiento absurdist, se conecta con el surrealista. André Breton sirve de punto de referencia para examinar los elementos surrealistas del filme. La meta del surrealismo, más optimista que el nihilismo absurdist, es la liberación del inconsciente¹⁰⁶. Breton propone la siguiente definición del surrealismo:

Sustantivo, masculino. *Automatismo psíquico* puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cual-

¹⁰⁶ Ertuna, Irmak. *The Avant-Garde and the Politics of Revolution: From Dada into Surrealism, 1919-1931*. State U of New York, 2010, p. 23.

quier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del *pensamiento*, *sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*¹⁰⁷.

Para liberar el pensamiento, hay que eliminar las barreras del buen gusto, la ética y las normas sociales. El acto de funcionar sin estos filtros reguladores es automatismo. La locura, por naturaleza, provee esta liberación automática, tal como lo indica el mismo Breton: «Estoy plenamente dispuesto a reconocer que los locos son, en cierta medida, víctimas de su imaginación, en el sentido que ésta les induce a quebrantar ciertas reglas, reglas cuya transgresión define la calidad de loco, lo cual todo ser humano ha de procurar saber por su propio bien»¹⁰⁸. En su opinión, el loco en *El reyecito* se encuentra en una situación privilegiada. Sin el encarcelamiento de las normas sociales, es libre de decir las cosas como realmente son, y, por esta razón, está en un espacio místico y profético. Tiene acceso a un nivel más puro de pensamiento porque ha abolido la barrera entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la realidad y la imaginación¹⁰⁹. Dice palabras que no se dicen. Piensa pensamientos que no se piensan. Es un vidente con un mensaje profético. Es, en las palabras de Breton, el portador de un «sueño profético» sobre «el futuro inmediato»¹¹⁰.

La revelación que este profeta psíquicamente liberado le ofrece al público en el video de Bendeck es político y apocalíptico, y esta conexión entre el automatismo psíquico y la

¹⁰⁷ Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. 2.a, Visor Libros, 2009, p. 39.

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 17.

¹⁰⁹ Ertuna, Irmak. *The Avant-Garde and the Politics of Revolution: From Dada into Surrealism, 1919-1931*. State U of New York, 2010, p. 32.

¹¹⁰ Ertuna, Irmak. *The Avant-Garde and the Politics of Revolution: From Dada into Surrealism, 1919-1931*. State U of New York, 2010, p. 25.

realidad de la opresión política corresponde a la gira social de los surrealistas parisienses. J.H. Matthews escribe:

En 1930, la segunda revista surrealista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (1930-1933) reemplazó a la primera. La tendencia que señalaba el nuevo título... manifestaba un agudo conocimiento social entre todos los surrealistas en Francia. Ahora su concepción de la rebelión y la libertad había sido influenciada por una creciente sensación de enajenación social y por una valoración de la necesidad crítica de dirigir sus actividades contra la sociedad. El grupo surrealista lanzó una lucha contra las fuerzas sociales opresivas que querían sofocar su llamamiento para la libertad individual de acción y la valentía moral¹¹¹.

Los surrealistas parisienses se dan cuenta de que su búsqueda de la liberación psíquica los conduce a la búsqueda de la liberación política. Por consiguiente, deciden afiliarse con el partido comunista francés.

Es verdad que Bendeck no llega al extremo de un compromiso político con los comunistas, pero es evidente que la locura del reyecito es un puente por el que expone libremente las raíces de la opresión política, sea de la extrema izquierda o la extrema derecha. Cuando el loco profético asume los papeles

¹¹¹ «In 1930, the first surrealist magazine [was] replaced by a second, *Le Surréalisme au service de la Révolution* [*Surrealism in the Service of Revolution* (1930-33)]. The trend to which the new title pointed... evidenced keen social awareness among all surrealists in France. By now, their conception of revolt and freedom was colored by a growing sense of increasing social estrangement and by appreciation of the critical need to direct their activity against society. The surrealist group [launched a] struggle against oppressive social forces, which seemed intent upon stifling their call for individual freedom of action and moral courage». Matthews, J. H. *Surrealism and Film*. University of Michigan Press, 1971, p. 93-94.

de las bestias de la historia, el espectador sabe que Bendeck desea exponer su injusticia sin escatimar en palabras.

Una de las bestias reveladas por la boca de este «san Juan» es el capitalismo, y su marca satánica es la Coca-Cola. El loco proclama: «Gracias por la droga que distribuyo equitativamente, gracias por la Coca Cola, por el cigarro, venenos lentos y sofisticados». Bendeck intenta arrojar luz sobre la conexión problemática entre las economías estadounidense y hondureña. Bajo el modelo neoliberal y su consecuencia de dependencia económica, productos trasnacionales inundan el mercado local y se aprovechan de la desigualdad entre el capital enorme de Estados Unidos y el capital escaso de Honduras. Además, el producto trasnacional que se vende es, como el reyecito y la ciencia contemporánea indican^{112 113}, dañina a la salud. En Honduras, el pueblo consume productos extranjeros y poco saludables, y los únicos ganadores son los dueños de las empresas norteamericanas grandes, la razón por la que el reyecito le da gracias a «Wall Street» al comienzo de su diatriba (anti)capitalista.

La omnipresencia de la Coca-Cola, tan notable en la sociedad hondureña como en el monólogo del reyecito, es síntoma de una enfermedad más generalizada que lleva el nombre de «la ideología del progreso» o «el desarrollismo». Según este credo, los países más desarrollados o ayudan a los menos desarrollados o sirven de modelo para su propio desarrollo. Esta idea se encarna en Honduras en la Asociación para el Progreso de Honduras (APROH), la cual surgió de una forma contemporánea con *El reyecito*, pero

¹¹² Goran, Michael I., et al., editores. *Dietary Sugars and Health*. CRC Press, Taylor & Francis Group, 2015.

¹¹³ Scharf, Rebecca J. y Mark D. DeBoer. «Sugar-Sweetened Beverages and Children's Health», en *Annual Review of Public Health*, vol. 37, 2016, p. 273-93.

no se hizo oficial hasta la década de los ochenta. El historiador Marvin Barahona explica que la asociación «concretó una alianza entre los Estados Unidos y los sectores más conservadores de las Fuerzas Armadas y la empresa privada»¹¹⁴. No es de extrañar, entonces, que el reyecito alude a esta organización sospechosa e incipiente cuando dice que los «Rockefeller» «con sus colegas y sus bancos» vienen a «afiliarse al progreso del pueblo». Sin embargo, la historia y el reyecito revelan que esta amistad económica no es más que un pretexto de generar más ingresos para capitalistas estadounidenses y más propaganda para su campaña militar anticomunista. Los Rockefeller y APROH son, en pocas palabras, «empresarios anticomunistas»¹¹⁵.

Por eso, poco después de la alusión al progreso del país, el loco habla de los vínculos que conectan el dinero y la guerra: los Rockefeller y sus filiales «son los únicos que se benefician de las guerras». Quiere decir que los dueños del capital internacional se benefician en Centroamérica no solo por la venta de sus productos y la mano de obra barata, sino también por las operaciones militares anticomunistas. A fin de cuentas, ellos y sus amigos son los que producen las armas. El entorno militarista y capitalista que aparece en Centroamérica se parece al de Vietnam, otra guerra histórica que comenta el reyecito: «Gracias por los centros comerciales con súper tiendas, gracias por las fábricas de armamentos, armamentos que vendemos sin discriminación alguna a todos, debidamente garantizados y probados, probados últimamente en Vietnam». Las doctrinas de la seguridad nacio-

¹¹⁴ Barahona, Marvin. *Honduras en el siglo XX: una síntesis histórica*. 1.º Ed., Editorial Guaymurás, 2005, p. 245.

¹¹⁵ «anti-Communist entrepreneurs». Iber, Patrick. *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*. Harvard University Press, 2015, p. 84.

nal y el desarrollismo capitalista andan a la par. Sin que sea una sorpresa, Barahona argumenta que APROH fue «la expresión orgánica más importante de la doctrina de seguridad nacional»¹¹⁶. El supermercado y el arsenal son partes de la misma estrategia transnacional que favorece los intereses privados norteamericanos.

El reyecito ilumina otros elementos importantes y entrelazados de la política militar intervencionista global de Estados Unidos: bajas civiles y armas nucleares. En cuanto a esas, el reyecito dice: «Murieron muchos civiles, bastantes civiles, pero es necesario que mueran los civiles». Hay un sinfín de ocasiones en las cuales Estados Unidos o masacra a civiles contra las normas de los Convenios de Ginebra o entrena a combatientes extranjeros para que estos masacren a civiles contra las normas. En el contexto centroamericano, basta mencionar el caso del batallón Atlacatl de El Salvador, respaldado por EE.UU., que masacró a más de 200 campesinos en El Mozote, en 1981; docenas de residentes de Tenancingo y Copapayo en 1983; 28 personas en el pueblo de Los Llanitos y 50 en el río Gualsinga, en 1984¹¹⁷. Es curioso que la justificación detrás de estas tasas lamentables, la priorización del dinero y el poder sobre la vida humana, salga en otro filme surrealista *L'age d'or* (1930) de Buñuel. Los personajes deliberan una situación parecida en una llamada telefónica:

—¿Se da cuenta de que ningún niño sobrevivió? Muchas mujeres y muchos viejos fallecieron también.

—¿Me molesta por unos pocos mocosos?

¹¹⁶ Barahona, Marvin. *Honduras en el siglo XX: una síntesis histórica*. 1.º Ed., Editorial Guaymuras, 2005, p. 245.

¹¹⁷ Schwarz, Benjamin C. *American Counterinsurgency Doctrine and El Salvador: The Frustrations of Reform and the Illusions of Nation Building*. Rand, 1991, p. 35-36.

Este diálogo espontáneo que se inyecta en el filme francés señala la conexión entre el surrealismo y la justicia social, una conexión que Buñuel y Bendeck aclaran en sus películas. Como Bendeck en *El reyecito*, Buñuel brinda una crítica totalizante del mundo y su historia en *L'age d'or* de una forma surrealista porque, como confiesa el mismo Buñuel, el camino surrealista lleva a uno a un compromiso moral debido a la búsqueda del surrealista de la libertad: «Fue el surrealismo que me reveló que, en la vida, hay un camino moral que el hombre no puede negar. Por el surrealismo, descubrí por primera vez que el hombre no está libre»¹¹⁸. Buñuel y Bendeck recurren al mismo método: dramatizan lo absurdo de la injusticia en escenas automáticas, y los espectadores reconocen la injusticia presentada y reflexionan sobre su propio lugar en el sistema injusto. El fin de este proceso es la promoción de la libertad.

En cuanto a las armas nucleares, otra amenaza a la libertad y la dignidad humana, Bendeck expone la locura de la doctrina de la destrucción mutua asegurada. Según esta idea, las bombas atómicas contribuyen a un mundo más pacífico porque la amenaza de un ataque atómico desincentiva el uso de la fuerza. Además, si un país usa una bomba atómica, sabe que otro país responderá con su propio ataque atómico, y, por esta razón, las bombas no se usan. El reyecito comenta esta ironía: «Vamos a hacer bombas atómicas con fines pacíficos». Más adelante, menciona los casos de Hiroshima y Nagasaki, las pruebas definitivas del fracaso de las armas nucleares. María Lourdes Cortés nota que *Dr. Strangelove* (1964) de Stanley

¹¹⁸ «It was surrealism which revealed to me that, in life, there is a moral path man cannot refuse to take. Through surrealism I discovered for the first time that man isn't free». Matthews, J. H. *Surrealism and Film*. University of Michigan Press, 1971, p. 93.

Kubrick (1928-1999) es una de las fuentes cinematográficas que influenció a Bendeck en su creación de *El reyecito*¹¹⁹. La película de Kubrick también denuncia la insensatez de la destrucción mutua asegurada mediante el uso de personajes ridículos y un tono satírico. Retrata lo que los eruditos del arte de la Guerra Fría, Dee Garrison y Brandon Webb, llaman la «“tragicomedia” de la protección civil»¹²⁰. Bendeck, inspirado por Kubrick y acorde con otros artistas de la Guerra Fría, crea su propia sátira oscura en la que la estupidez peligrosa de la lógica nuclear se presenta.

Dado que una obra de arte surrealista no está completa sin burlarse de la religión, Bendeck también incluye una crítica aguda e irónica de las instituciones religiosas. El reyecito, asumiendo el papel de un capitalista, reza a Dios: «Gracias por la venta de Biblias, folletos y revistas religiosas; gracias por los millones y millones que recibo de todas las iglesias de todas partes, evangélicas, Bahaí, Testigos de Jehová, mormonas, Asambleas de Dios, etcétera; un solo producto con diferentes marcas». Los poderes de la guerra y el dinero se alían con la religión para formar un triunvirato de control político. La religión es un producto entre otros que emplea EE.UU. para oprimir, y los surrealistas con su compromiso social desenmascaran la manera en que la religión limita la libertad psicológica y social. La religión es solo una norma social entre otras que inhibe la función automática de la psique y facilita el dominio del capitalismo.

¹¹⁹ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 159.

¹²⁰ «“tragicomedy” of civil defense». Webb, Brandon. «Laughter Louder Than Bombs? Apocalyptic Graphic Satire in Cold War Cartooning, 1946–1959», en *American Quarterly*, vol. 70, n.º 2, 2018, p. 236. DOI.org (Crossref), doi:10.1353/aq.2018.0016.

ECOS DE *UTOPIÍA* (1976) DE RAÚL RUIZ

El reyecito no es la primera vez que las huellas europeas del absurdismo y del surrealismo se observan en las arenas tropicales del cine hondureño. Unos pocos años antes, el cineasta chileno Raúl Ruiz vino a Honduras tras el golpe militar contra Salvador Allende (1908-1973) de 1973. Su película *Utopía o el cuerpo repartido y el mundo al revés* se grabó en tierras catrachas y se presentó en la televisión alemana. A pesar de que su director es chileno y su público es alemán, la cinta puede considerarse hondureña no solo por su escenario y su temática, sino también por la participación de Sami Kafati como fotógrafo y el mismo Fosi Bendeck como actor. En la película dos vendedores, uno de ellos interpretado por Bendeck, viajan a una comuna utópica (o mejor dicho, distópica) en busca de los restos de un compañero asesinado.

Así como el absurdismo en general y el del *Reyecito* se contextualizan a la sombra de la Segunda Guerra Mundial y su consiguiente desesperación, *Utopía* se entiende a la sombra del golpe contra Allende. El cineasta chileno no forjó un cine tan militante como el de su conciudadano Miguel Littín (1942)¹²¹, pero Ruiz apoyó el gobierno socialista de Allende y, por eso, tuvo que exiliarse en 1973. Con la muerte de Allende y el ascenso de Augusto Pinochet (1915-2006), muchos chilenos izquierdistas se desesperaron. No lograron la utopía con la que habían soñado.

Se nota este desencanto en *Utopía*. La sociedad utópica a la que se refiere el título de la película no es una utopía para nada. Más bien, como la caracterizan varios personajes, la aldea se

¹²¹ Goddard, Michael. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Wallflower Press, 2013, p. 14.

ha degenerado en una especie de burdel y los políticos la visitan para montar «fiestas» violentas y orgiásticas. Puede que la aldea se fundara según principios justos como los de Allende, pero estos quedaron atrás tal como ocurrió en Chile durante la dictadura de Pinochet. Además, los visitantes políticos liberales y conservadores que vienen de afuera pueden interpretarse como la imposición extranjera del régimen neoliberal en Chile. El caso de Chile se parece al caso de Honduras. No se alcanzan los objetivos ambiciosos de la reforma agraria y del movimiento obrero de los años cincuenta, sesenta y setenta, y, al final, el régimen neoliberal también viene a Honduras.

Estas frustraciones políticas se manifiestan en imágenes de estancamiento. Dentro de un vacío de metanarrativas vigentes, la humanidad está sin movimiento, sin dirección. Uno de los vendedores quiere hablar con el expresidente sobre la desaparición de su amigo y el líder lo recibe en un avión destripado y abandonado.



El expresidente y el vendedor se reúnen en un avión abandonado, símbolo del estancamiento del progreso humano en Latinoamérica (50:17).

Una máquina que simboliza la velocidad se ha transformado en una concha vacía e inmóvil, y un presidente con poder se ha transformado en un ocupante ilegal risible. No se proyecta ningún dinamismo. Este sentido de parálisis se cultiva en otro momento de la película cuando un personaje habla de su experiencia con la comuna. Dice que la comunidad se encuentra «cerca de la carretera del sur». La ubicación de la aldea alude al cuento de Julio Cortázar (1914-1984) *La autopista del sur* (1966). Se trata de un embotellamiento que dura meses y ocasiona un estado de caos. El cuento habla del «desencanto insultante de pasar una vez más de la primera al punto muerto»¹²², de no poder avanzar tan rápido como se desea, y, al final, de parar. El ritmo se pierde. La humanidad termina sin rumbo y, sin movimiento, se deshumaniza.

La carencia de movimiento se reproduce en el arco narrativo inexistente del filme. A las transiciones de una escena a otra les faltan conexiones evidentes. Cuando parece que el expresidente está a punto de revelar al vendedor un dato crucial sobre su amigo asesinado, la película salta de esta escena a otra y no vuelve nunca al avión. No hay ninguna resolución al final del filme y los dos vendedores no salen en el «epílogo». El resultado de esta cantidad exagerada de enlaces rotos es una narrativa absurda. Además, ya que las pocas escenas que se entienden se llenan de ironía, no se percibe ningún mensaje claro. Sobre las películas de Ruiz en general, Michael Richardson se pregunta: «¿Son exploraciones serias de la naturaleza de la existencia, ejercicios autoindulgentes de técnicas cinemato-

¹²² Cortázar, Julio. «La autopista del sur», en UNAM, 1966. Consultado en https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/autopista.pdf.

gráficas o chistes complejos para confundir al espectador?»¹²³. Predomina la ambigüedad.

Utopía comparte con *El reyecito* los motivos absurdos pinter-escos de la amenaza y la tortura. Un hombre le pregunta a otro: «¿Dónde son los golpes, aquí o aquí?» Le contesta: «Aquí abajo en el hígado». Entra en una cabaña y se escuchan gritos de dolor. Luego, un «licenciado» de la comuna estrangula con un calcetín a un candidato político mientras que uno de los dos vendedores le apunta con una pistola. El espectador descubre que «la violencia que se esconde constantemente debajo de la superficie... estalla inesperadamente»¹²⁴. La amenaza escondida se transforma en la violencia abierta. A estos detalles violentos se agrega el punto central al que se refiere el título: el cuerpo repartido del vendedor asesinado. Las partes de su cuerpo y sus posesiones están dispersas por todo el país: «Una pierna en Choluteca. Una célula en el Paraíso. Una fotografía familiar en Colón. Un pie en Puerto Cortez. Una oreja en Chamelecón». Al igual que la narrativa está por todas partes, las partes del cuerpo del vendedor asesinado están por todas partes. El cuerpo repartido es una amenaza tanto como un espejo de la desintegración de las metanarrativas ideológicas: el mundo posmoderno rechaza totalidades.

Como *El reyecito*, *Utopía* participa en el movimiento surrealista a través de la conexión entre el automatismo y la pro-

¹²³ «Are they serious explorations of the nature of existence, self-indulgent exercises in cinema techniques, or elaborate jokes played on the viewer?». Richardson, Michael. *Surrealism and Cinema*. Berg, 2006. Open WorldCat, p. 151. Consultado en <http://site.ebrary.com/id/10193730>.

¹²⁴ «the violence that is constantly bubbling beneath the surface... erupt[s] unexpectedly». Goddard, Michael. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Wallflower Press, 2013, p. 22.

fecía, la libertad psíquica y la libertad socioeconómica. Como el sueño, el cine tiene la capacidad de borrar las fronteras entre la realidad y la imaginación por la asociación de palabras e imágenes, y esta libre asociación abre puertas proféticas. Richardson escribe: «[Ruiz] es un director importante que hay que considerar a la luz del surrealismo porque es tal vez el único (por lo menos desde Feuillade) que ha hecho filmes de una forma ligada a la noción surrealista del automatismo»¹²⁵. Por ejemplo, en la primera escena de *Utopía*, un hombre indígena se agacha y defeca, pero la cámara revela que, en vez de evacuar excrementos, deja una pila de bananos. La secuencia se parece a la de un sueño. Por alguna razón, el inconsciente asocia las heces y el banano. El motivo del banano se repite en la última escena de la película en la que la cabeza decapitada de una monja le dicta una carta a su madre superiora: «Estos nativos no tienen dificultad para vivir. Por su producción de bananos, la tienen vendida de antemano a la United Fruit Company». Otra vez, se presenta una imagen onírica que involucra el banano, pero ahora se aclara la naturaleza de la crítica profética. La «evacuación» del banano es la exportación del banano, y el director se opone a la venta de la riqueza del país al extranjero. La secuencia onírica revela un significado social.

La crítica social que nace de estas interconectadas imágenes surrealistas se redondea en otras partes del filme. Uno de los vendedores observa que el hombre indígena lleva la misma camisa que llevaba su compañero muerto. Lo agarra y le grita

¹²⁵ «[Ruiz] is an important director to consider in the light of surrealism since he is perhaps the only one (at least since Feuillade) who has made films in a way that links with the surrealist notion of automatism». Richardson, Michael. *Surrealism and Cinema*. Berg, 2006. Open WorldCat, p. 150. Consultado en <http://site.ebrary.com/id/10193730>.

en la cara: «¿De dónde sacó la camisa?». El indígena comienza a hacer tos como si tuviera una enfermedad respiratoria. Se desploma y se le explica al vendedor que el indígena «es delicado». Esta escena exagerada es una representación de las enfermedades que los europeos les transmitieron a los indígenas durante la conquista. Su cualidad surrealista se encuentra en la inmediatez de los síntomas, en la suspensión del espacio del tiempo entre las causas y los efectos. La abreviación del tiempo le da a la escena su fluidez onírica al mismo tiempo que dilucida la conexión directa entre el sufrimiento del indígena y la llegada del extranjero. La presencia del extranjero es la razón por la cual la población nativa sufre.

El colonialismo se comenta de una forma menos metafórica en el célebre discurso que el vendedor les dirige a los pueblos de América: «¿Cuándo abandonaremos la oprobiosa y terrible opresión a que hemos estado sometidos en toda nuestra historia?». El discurso es profético porque la voz del vendedor es una voz que clama en el desierto: nadie lo escucha dentro ni fuera del mundo del filme. No tiene público. Los aldeanos supersticiosos que provocaron el discurso ya han seguido su viaje y están lejos, y la película se produce para una audiencia alemana. Si bien hay una concentración de espacio y tiempo en la escena de la camisa, hay una extensión o un vacío de espacio y tiempo en el discurso a los pueblos de América. El filme sueña con la libertad del pueblo, con la descolonización, pero reconoce que este sueño es utópico en el sentido etimológico de la palabra. Este mundo soñado es un «no-lugar».

Por la combinación de elementos absurdos, surrealistas y sociales en *Utopía* —entre otros no analizados aquí—, es difícil encasillarla. Más bien se puede hablar de una frag-

mentación de estilos y mensajes que forman un mosaico en el artefacto de la película. Richardson afirma que Ruiz es un «surrealista herético»¹²⁶, una clasificación apropiada de *Utopía* por su epílogo con la monja decapitada. Michael Goddard añade: «Esta superposición compleja de diferentes estilos en la obra de Ruiz es una expresión clara de su experiencia en la diáspora ya que combina y superpone fuentes y estilos relacionados a Latinoamérica con estilos europeos, creando una forma cinematográfica híbrida y compleja difícil de clasificar»¹²⁷. Lo que Richardson y Goddard escriben sobre Ruiz es cierto en el caso de su colega Bendeck, quien dialoga no solo con movimientos europeos, sino también con movimientos dentro de «los pueblos de las Américas».

UN ESTILO QUE UNE EUROPA, LATINOAMÉRICA Y ESTADOS UNIDOS

Al optar por el absurdismo y el surrealismo, Bendeck rechaza dos géneros más connaturales al cine latinoamericano: el costumbrismo y el tercer cine. Su estilo resuena más con Europa que con Latinoamérica, a pesar de que su contenido tiene una relevancia particular en la Latinoamérica de la Guerra Fría. La cinematografía peculiar de Bendeck se distingue del tercer

¹²⁶ Richardson, Michael. *Surrealism and Cinema*. Berg, 2006. Open WorldCat, p. 163. Consultado en <http://site.ebrary.com/id/10193730>.

¹²⁷ «This complex layering of different styles in Ruiz's work is a clear expression of his diasporic experience in that it combines and superimposes styles and sources associated with Latin America with European styles, creating a hybrid and complex form of cinema that defies categorisation». Goddard, Michael. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Wallflower Press, 2013, p. 5.

cine porque redobla su apuesta por el segundo cine, el cine de autor. No obstante, hay más rasgos del tercer cine que del costumbrismo en *El reyecito* de Bendeck debido a su uso de géneros europeos para denunciar la injusticia del colonialismo.

La primera ola de cine de ficción en Centroamérica era costumbrista. Se enfocaba en las costumbres locales que hacen los países de Centroamérica únicos. Un filme típico de este género es *Milagro de amor* (1955) del costarricense José Gamboa. El director afirma que el filme es una «zarzuela de costumbres típicas costarricenses» que revela los «escenarios naturales que encierran toda la belleza del suelo costarricense»¹²⁸. A partir de esta descripción, se puede observar que la película de Gamboa es una exhibición del patrimonio cultural del país más que una denuncia de la injusticia transnacional. Mira para adentro, no para afuera, y, cuando, sí, mira para afuera, lo hace en aras de la publicidad exótica. Los filmes costumbristas tempranos no estimulan una conciencia crítica. Del vecino centroamericano, México, Mey-Yan Moriuchi escribe: «Artistas costumbristas captaban lo ordinario y mundano en sus representaciones de la vida diaria en México. Por lo general, los conflictos políticos no eran el enfoque de sus escenas cotidianas». Más bien, relatos costumbristas construían «un ideal en el servicio de mantener una jerarquía social y racial existente, la cual a su vez creó una falsa impresión de unidad»¹²⁹. Lo que asevera Moriuchi sobre

¹²⁸ Molina Jiménez, José. «Milagro de amor», en *La Nación*, diciembre de 2018. Consultado en <https://www.nacion.com/opinion/columnistas/milagro-de-amor/LZQZ5DG66BD3NOJE6GNIIIVTI/story/>.

¹²⁹ «Costumbrista artists captured the ordinary and mundane in their representations of daily Mexican life. Political strife was generally not the focus of their everyday scenes» y «an ideal in the service of maintaining an existing social and racial hierarchy, which in turn created a false sense of unity». Moriuchi, Mey-Yen. *Mexican Costumbrismo: Race, Society, and Identity in Nineteenth-Century Art*. 2018,

México en el siglo XIX también es cierto en Centroamérica en el siglo XX: el costumbrismo es capaz de fomentar la consolidación de la identidad nacional, pero la consolida a costa de las identidades que las estructuras nacionales e internacionales de la época marginalizaban.

En general, como lo documenta Cortés en *La pantalla rota*, los primeros filmes de ficción de Centroamérica son decididamente costumbristas. Honduras es una excepción. Sus dos primeras producciones artísticas no forman parte de la categoría costumbrista del cine artesanal, sino la del cine de autor. *Mi amigo Ángel* (1962) de Sami Kafati ofrece una perspectiva neorrealista de la vida trágica de un lustrabotas en Tegucigalpa y *El reyecito* de Fosi Bendeck sigue en 1977. Tanto Kafati como Bendeck asistieron a escuelas de cine en Italia en las que el neorrealismo era el estilo dominante y, evidentemente, las formas nuevas europeas de hacer filme eran más atractivas según el dúo que el estilo costumbrista que caracterizaba la mayoría de la producción centroamericana de la época.

El reyecito se diferencia de *Milagro de amor* de muchas maneras, dos de las cuales ilustran el razonamiento detrás del estilo peculiar de Bendeck. Primero, el filme hondureño se limita a ambientes cerrados, pero el filme costarricense exhibe paisajes atractivos al aire libre. Por esta elección de escenario, Bendeck comunica la claustrofobia que caracteriza a Centroamérica en la escena internacional. La región se halla en medio de Norteamérica y Sudamérica, entre EE.UU. y la Unión Soviética, entre el capitalismo y el comunismo. El istmo está atrapado, de ahí las tendencias pintor-escas de Bendeck. Segundo, *El reyecito*

p. 2, *Open WorldCat*. Consultado en <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1798336>.

es surreal y atípico mientras que *Milagro de amor* es real y típico. Gamboa usa cuatro palabras para captar la esencia de su película: «humana, real, conmovedora y religiosa»¹³⁰. El filme de Bendeck es todo lo opuesto. No es una película *humana* en el sentido de que no se detiene en el vaivén de la vida cotidiana. No es *real* en el sentido de que su premisa depende de la imaginación, no la realidad. No es *conmovedora* en el sentido de que busca una enajenación brechtiana, no una catarsis aristotélica. No es *religiosa* en el sentido de que se burla del papel de la religión en el sistema transnacional dominante. El costumbrismo no es el género apropiado para los fines sociales de Bendeck.

El surrealismo es más adecuado. Los latinoamericanos acuden al surrealismo por su capacidad de explorar la violencia y su impacto en la psique. El mensaje de Bendeck resuena más con la anécdota de Breton sobre un hombre que camina por la calle y, al azar, le dispara una pistola a una persona que con la representación costumbrista de la música de la marimba. Por eso, Bendeck tiene cierto parentesco con surrealistas centroamericanos como la salvadoreña Claudia Hernández (1975). Su *De fronteras* (2007) trasciende «fronteras nacionales al tratar un problema universal —los legados psicológicos y emocionales de la violencia»¹³¹. El filme de Bendeck desempeña una función muy similar. Registra «el resultado de violencia social traumática y la incapacidad de adaptarse al desastre, condicio-

¹³⁰ Molina Jiménez, José. «Milagro de amor», en *La Nación*, diciembre de 2018. Consultado en <https://www.nacion.com/opinion/columnistas/milagro-de-amor/LZQZ5DG66BD3NOJE6GNIIIIVTI/story/>.

¹³¹ «national borders in dealing with a universal problem—the psychological and emotional legacies of violence». Browitt, Jeff. *Contemporary Central American Fiction Gender, Subjectivity and Affect*. Sussex Academic Press, 2018, p.108. *Open WorldCat*. Consultado en <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&AN=1619759>.

nes que se expresan en un nivel surreal e hiperbólico»¹³². Frente al absurdo de la violencia, los artistas responden con su propia locura. El tropo surrealista de la locura les da un medio por el cual pueden explorar las fronteras entre lo real y lo imaginario, el presente y el pasado. Cuando estas fronteras se derrumban, el público llega a entender que, con bastante frecuencia, cuando se trata de la violencia, los horrores de la imaginación sádica pasan en la historia, y los horrores del pasado se repiten en el presente porque sus estructuras sociales subyacentes permanecen. El imperialismo se convierte en el neoimperialismo. El liberalismo se transforma en el neoliberalismo. La Segunda Guerra Mundial cede a la Guerra Fría. Centroamérica es uno de los nuevos campos de batalla.

En su interpretación de la perpetuación del colonialismo bajo una nueva especie en Latinoamérica, Bendeck navega la ruta ideológica de *La hora de los hornos* (1968) de los documentalistas argentinos Fernando Solanas (1936-2020) y Octavio Getino (1935-2012). La cita siguiente de su manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) resume su plan cinematográfico: «El cine de la revolución es simultáneamente un cine de destrucción y de construcción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva, rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones»¹³³. La escasez de la puesta en escena de Bendeck se amolda a la noción del tercer cine de la destrucción. En su esterilidad se quita toda la fanfarria del consumismo norteamer-

¹³² «the result of traumatic societal violence and the inability to adjust to the disaster by being expressed on a hyperbolic, surreal level». Ibid.

¹³³ Getino, Octavio, y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. octubre de 1969.

ricano y su correspondiente militarismo imperialista. El filme de Bendeck es pobre. Rechaza de una manera extrema tanto la extravagancia de los estudios de Hollywood como la extravagancia del modelo económico que estos estudios representan. Se deshace de la idolatría de la imagen. El reyecito es viejo, pobre y gordo. Su cuarto es sencillo, vacío y sordo. Estas elecciones artísticas —especialmente cuando se yuxtaponen con las inspiraciones ideológicas del filme *Citizen Kane* y *Dr. Stránelove*—, indican una opción preferencial estilística por la pobreza. Sus mentores estadounidenses transmiten mensajes que subvierten las estructuras de poder en los tiempos de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría, pero lo hacen de acuerdo con un estilo extravagante que presenta castillos, edificios de oficinas, salas de juntas y bases militares. Bendeck comparte un mensaje similar, pero sus medios estilísticos coinciden con sus fines ideológicos. Un filme que critica la riqueza y el poder debe ser pobre. El primer y el segundo cine suelen ceder el paso a las estructuras del capitalismo en su forma, su contenido o los dos, pero el tercer cine busca evitar completamente estas deficiencias. Es un cine del pobre, por el pobre y para el pobre.

No hay duda de que el filme de Bendeck y el tercer cine tienen mucho en común, pero hay por lo menos dos maneras importantes y entrelazadas en que Bendeck se aparta del método de Getino y Solanas como lo expresan en el manifiesto del 1969. Primero, *El reyecito* es ambiguo en cuanto a su proyecto ideológico más allá de su crítica. Hay que recordar que el tercer cine no solo destruye, sino que también construye. Bendeck, por supuesto, destruye la ideología neocolonialista por su exposición de su injusticia absurda, pero no ofrece ningún programa revolucionario con el cual se puede reemplazar

el modelo actual. El dúo argentino hace del guerrillero Ernesto «Che» Guevara (1928-1967) un héroe al final de su documental monumental, pero Bendeck no le rinde homenaje a nadie. Se fija en el absurdo y la locura. No señala una vía de salida.

Segundo, el cineasta hondureño elige producir *El reyecito* como un largometraje de ficción en vez de un documental, el género preferido de Getino y Solanas. Ellos escriben: «El cine conocido como documental, con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o una historia, constituye quizá el principal basamento de una cinematografía revolucionaria»¹³⁴. Ya que el cineasta revolucionario busca registrar la historia real del conflicto de clases y perfilar un plan de acción, el documental es el medio más apto. *El manifiesto comunista* (1848) se traduce más fácilmente a un documental que a un drama por su carácter didáctico. Junto con el tercer cine, Bendeck alude a eventos históricos, y su monólogo tiene un fin didáctico. Sin embargo, el filme no es un documental. Es un cuento de ficción, y este tipo de cuento requiere más interpretación que un documental del tercer cine. Si Getino y Solanas miraran *El reyecito*, es claro que les caería entretenido y llamativo, pero se supone que a fin de cuentas lo descartarían por ser una producción burguesa e individualista que enajena al hombre común y corriente por su absurdo, su ambigüedad y su tedio. No merece el «rechazo en bloque y sin matices» dirigido al primer cine de Hollywood, pero sí merece el despido respetuoso dirigido al segundo cine de Europa¹³⁵. El

¹³⁴ Getino, Octavio, y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, octubre de 1969.

¹³⁵ Taboada, Javier de. «Tercer Cine: Tres Manifiestos», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, n.º 73 (2011), 2011, p. 42.

cine de Bendeck vive en el espacio liminal entre el segundo y el tercer cine, entre Europa y Latinoamérica. Es artístico y ambiguo, pero, al mismo tiempo, es pobre y profético.

MENSAJES CONTRADICTORIOS

Junto a la tensión en el filme entre lo absurdo y lo surreal, lo artístico y lo revolucionario, viene la cuestión de la manera correcta de interpretar la conclusión del filme en la que el reyecito, frente a la muerte, parece pedirle el perdón a Dios por sus pecados. Este cambio plantea varias cuestiones para considerar: (1) ¿es una conversión auténtica?, (2) ¿se aplica la misericordia de Dios a un dictador asesino en su lecho de muerte?, y (3) ¿cómo se interpreta el mundo utópico que el reyecito se compromete a crear si se le da otra oportunidad?

Respecto a la primera pregunta, hay que confesar que la autenticidad de la conversión es dudosa. Es evidente que el comentario «culpable, no culpable» de Stalin arroja una sombra sobre la sinceridad del tirano. Adicionalmente, la actuación durante la confesión es exagerada, indicador de que el cambio de corazón es más espectáculo que realidad. Cuando habla, una luz fuerte, que entra presumiblemente por una ventana que acaba de abrirse, perfila una sombra en el suelo y la pared detrás de su persona. La presencia de la sombra implica que hay un lado oscuro de su conversión. Si bien la conversión es de verdad, sus acciones pasadas arrojarán una sombra larga y sepulcral que la conversión por sí sola no puede resolver. El arrepentimiento presente no borra el horror del pasado.



La sombra y la actuación exagerada ponen en duda la autenticidad de la conversión del reyecito (1:10:42).

Respecto a la segunda pregunta, hay que proceder con una incredulidad similar. Cuando se considera que Dios no aparece a pesar de que el reyecito lo convoca, se pone de manifiesto que a Dios no le interesa extenderles la misericordia a los líderes autoritarios. Además, las últimas palabras del reyecito proporcionan una clave: «Dios de la tierra, ¡vuelve, por favor, vuelve! Vuelve. No habrá engaño nunca más». El reyecito muere sin la consolación de Dios que pide. Dios lo deja solo en sus últimos momentos para que se revuelque en el pozo negro de su culpa. Ni la imaginación del reyecito —todo el filme, a fin de cuentas, es un fragmento de su imaginación—, es capaz de conjurar la gracia divina para confortarlo.

Respecto a la última pregunta, hay que contestar en tres partes. Es claro que Bendeck prefiere un mundo en el que, como dice el reyecito, los seres humanos cuidan de «los animales, las plantas, las aguas cristalinas» y no se engañan. No obstante, la

opinión de Bendeck sobre la posibilidad de lograr este sueño es poco clara. Una comparación con otras obras suyas y un análisis de los textos que salen al principio y al final de este filme desenredarán el asunto.

El guion no producido de Bendeck, *El cerrito de mal nombre*, es un punto a favor de una desilusión total. Se trata de un programa de radio que detalla una serie de logros históricos hacia la justicia y la paz. Por ejemplo, «en Irlanda del Norte reina la paz al fin» y «la población negra de Sudáfrica ha conquistado todos sus derechos»¹³⁶. Desafortunadamente, al final del guion, el lector descubre que el programa de radio es una farsa y el mundo sigue tal como lo ha estado en ocasiones anteriores. Este desengaño implica que la posibilidad de la justicia es un sueño vacío más que una opción real.

Otro guion de Bendeck, *La jaula de los monos*, insinúa que la justicia y la paz pertenecen al pasado, no al presente o al futuro. Refiriéndose a la privatización y las concesiones de tierras, el texto lee: «Estábamos mejor cuando no nos prestaban. Teníamos bosques, minerales, recursos naturales hasta tirar para arriba, ríos limpios, clima fresco y las dos estaciones tradicionales llegaban con buen tino y en buena medida. Ahora cuando hay verano, hay unas sequías»¹³⁷. El momento de la tranquilidad ha pasado y el contexto actual no brinda mucha esperanza. Todo está en manos de un gobierno corrupto y sus patrones extranjeros. Será casi imposible efectuar cambios.

Si bien los guiones de Bendeck aportan pruebas sólidas de que Bendeck está escéptico de sueños utópicos, la pantalla

¹³⁶ Bendeck, Fosi. *El cerrito del mal nombre*.

¹³⁷ Bendeck, Fosi. *La jaula de los monos*.

titular que proyecta al principio del filme sirve de evidencia contraria: «Nos quieren hacer creer constante y sistemáticamente que el mal está en la naturaleza humana. No es cierto. Las circunstancias artificiales son las que van destruyendo a los seres humanos, quienes nacen con todas las potencialidades del bien individual, colectivo y universal». Este texto, si de hecho representa la filosofía personal de Bendeck, se parece más a la esperanza surrealista que a la desesperación absurdista. Asevera que la humanidad nace naturalmente inmaculada y que sistemas artificiales obstruyen la benevolencia humana. Presuntamente, si uno puede transformar estos sistemas artificiales para que concuerden con la dignidad del ser humano, la perspectiva del progreso se justifica.

No obstante, Bendeck enturbia las aguas con una pantalla titular que sale al final: «Nos quieren hacer creer constante y sistemáticamente que después de la tercera guerra mundial vendrá una nueva era de luz, paz y amor. “Vergueta”, dijo el padre Argueta, “Después de esa guerra atómica, no quedarán vestigios ni de la caca seca”». Este mensaje es más sombrío. Si nada más, el soliloquio del reyecito demuestra que las armas nucleares del mundo están en manos de halcones que confunden la paz con la guerra y la guerra con la paz. Según Bendeck, una guerra atómica no es impensable, sino probable. La única ruta de acción que puede eliminar la caca del mundo es la aniquilación total que produciría una guerra nuclear. Esta desesperación, una desesperación realista, modera la visión utópica del director. Le presenta al público mensajes contradictorios que expresan el desconcierto de la misma Guerra Fría.

Ya que se ha reflexionado sobre la «solución, no solución» del filme y se han clarificado sus influencias surrealistas y

absurdistas, es posible apreciar el conjunto de la presencia del optimismo liberacionista del movimiento surrealista al comienzo de los años treinta y el pesimismo existencial del movimiento absurdisto durante la Guerra Fría. Hay un vacío moral, pero, paradójicamente, hay también una condena de la injusticia de este vacío a través de una puesta en escena oscura y satírica de las contradicciones del sistema opresivo. Estas tensiones le dejan al espectador con una duda ambigua que provoca la conclusión del filme: ¿Indica la imagen inquietante con la que concluye el monólogo del reyecito la muerte de la opresión o la muerte de la conciencia humana? Dicho sin rodeos, ¿es posible la redención social después de las masacres del siglo xx?



El reyecito se despide del espectador con esta imagen quieta pero inquietante (1:15:48).

UN RETORNO CONTEMPORÁNEO A BENDECK: ¿SE HA ACABADO LA GUERRA FRÍA?

Por un lado, el monólogo ridículo de Bendeck puede parecerle *passé* al espectador actual dadas las diferencias entre el contexto histórico de la Guerra Fría en Honduras en la década de los setenta y el de la actualidad. Por otro lado, un observador cuidadoso de eventos recientes se da cuenta de lo poco que ha cambiado. Un caso concreto es el golpe de Estado de 2009 que derrocó a Manuel Zelaya (1952) del Partido Liberal y lo reemplazó con el más conservador Roberto Micheletti (1943). Detrás de este conflicto, hay una lucha de poder entre capitalistas y socialistas.

Los eventos de 2009 en Honduras constituyen lo que el reyecito, jugando el papel de un capitalista del norte, describe como una de «las pequeñas guerras que ocasionamos a cada rato». El trasfondo del golpe es la decisión de Zelaya de afiliarse con la Alianza Bolivariana de las Américas (ALBA), una decisión que trasladó el origen de las importaciones del petróleo de Honduras de Estados Unidos a Venezuela. Carlos de la Torre escribe:

ALBA fue concebida como una alternativa al comercio neoliberal estadounidense, prometiendo una integración real de Latinoamérica y el Caribe basada en los principios de la justicia social y la solidaridad entre los pueblos de la región. Sin embargo, en la práctica, ALBA se entendía más como una alianza política entre políticos nacionalistas y antiimperialistas que como un convenio tradicional entre naciones. Por ejemplo, ALBA tenía un banco que intentaba crear el sucre como una moneda rival que competiría con el dólar estadounidense y

lanzó Telesur como una alternativa a los medios de comunicación internacionales dominados por EE.UU.¹³⁸.

Al optar por el lado de Hugo Chávez (1954-2013) y Fidel Castro (1926-2016), Zelaya podría esperar resistencia de Estados Unidos que, en ese momento, estaba bajo el mando del presidente Barack Obama (1961) y la Secretaria de Estado Hillary Clinton (1947). ALBA no solo amenazaba el monopolio económico de Estados Unidos, sino también su dominación de fuentes de noticias en Honduras. Proféticamente, el rey capitalista de Bendeck le da gracias a Dios por «las cadenas de televisión con todos sus engranajes, por las agencias internacionales de noticias con todas sus cadenas de periódicos, por las productoras y distribuidoras y cadenas exhibidoras de películas». Estas fuentes controlan la conversación nacional, y su movimiento hacia la izquierda por la alianza bolivariana es un factor importante que ocasiona la caída de Zelaya.

Después del golpe, Estados Unidos hizo poco para apoyar la legitimidad del líder hondureño derrocado. En vez de aplicar su régimen característico de sanciones selectivas contra líderes ilegítimos —muchas veces problemático por sí solo—, Obama y Clinton decidieron reconocer rápidamente a Porfirio Lobo (1947), el candidato del Partido Nacional que ganó las elección-

¹³⁸ «ALBA was conceived as an alternative to US sponsored neoliberal trade, promising real Latin American and Caribbean integration based on the principles of social justice and solidarity among the peoples of the region. However, in practice, ALBA was better understood as a political alliance between nationalist and anti-imperialist politicians than as a traditional treaty between nations. For instance, ALBA had a bank that aimed to create the Sucre as a rival currency to the US dollar and launched teleSur as an alternative to the US dominated international media». Torre, Carlos de la. «A Populist International?: ALBA's Democratic and Autocratic Promotion», en *SAIS Review of International Affairs*, vol. 37, n.º 1, 2017.

nes disputadas e intensamente boicoteadas que tuvieron lugar pocos meses después de que Zelaya se exilió por la fuerza. Sobre estos eventos, Clinton escribe: «Planteamos estrategias para restaurar el orden en Honduras y garantizar que elecciones libres y limpias podrían celebrarse rápida y legítimamente, algo que volvería la cuestión de Zelaya irrelevante»¹³⁹. Estados Unidos perdonó tácitamente el golpe de Estado, a fin de cuentas, un golpe de Estado en interés de Estados Unidos, al aplicar un sello de caucho sobre estas «elecciones libres y limpias» que elevarían a Lobo y reorientarían la nación al camino capitalista neoliberal.

Mediante esta debacle internacional reciente, es fácil deducir que, a pesar de que la guerra en Vietnam, el asunto Contra y el muro de Berlín ya son parte de la historia, la lucha de la Guerra Fría entre el capitalismo y el socialismo sigue vigente en Honduras. La continuación de esta guerra demuestra que el filme de Bendeck tiene una relevancia duradera, aunque lo estrenó hace cuarenta años. Puede que el rey penitente al final de la película prometiera en 1977 que su duplicidad terminaría inmediatamente, pero la doble negociación, el neocolonialismo y la avaricia son parte de la realidad nacional actual. El reyecito no ha muerto para nada.

¹³⁹ «We strategized on a plan to restore order in Honduras and ensure that free and fair elections could be held quickly and legitimately, which would render the question of Zelaya moot». Weisbrot, Mark. «Hard Choices: Hillary Clinton Admits Role in Honduran Coup Aftermath», en *Al Jazeera America*, el 29 de septiembre de 2014. Consultado en <http://america.aljazeera.com/opinions/2014/9/hillary-clinton-honduraslatinamericaforeignpolicy.html>.

PARTE II
EL DOCUMENTAL Y LA HISTORIA

IV
LA NARRATIVA CONTRAPUNTÍSTICA EN *¿QUIÉN
DIJO MIEDO?* (2010) DE KATIA LARA

Una directora revolucionaria con meollo, Katia Lara rechazó el premio «Sami Kafati» del VII Festival Internacional de Cortometrajes (2018) del diario *El Heraldo* ya que había reconocido previamente a Hispano Durón (1965). Según ella, *Morazán* (2017) de Durón es «un producto audiovisual que apenas consiguiera ser una mala película»¹⁴⁰. También desairó el laurel porque no quería participar en una cultura de cine nacional que busca forjar una imagen positiva de sí misma cuando, en realidad, la mayoría de los cineastas nacionales ni siquiera pueden producir un guion digno de novatos. En pocas palabras, Lara piensa que el festival es una burla, un truco publicitario para acumular credenciales fabricadas para artistas mediocres.

Lara posee una formación impresionante que la separa de muchos de sus coetáneos hondureños: títulos en Comunicación Gráfica en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y en Dirección de Cine en la Escuela de Cine de Eliseo Subiela en Buenos

¹⁴⁰ Lara, Katia. «Katia Lara rechaza galardón: “no puedo aceptar un premio con el que se reconoció un hombre mentiroso”», en *Tiempo Digital*, 5 de noviembre de 2018. Consultado en <https://tiempo.hn/katia-lara-rechaza-premio/>.

Aires, Argentina. Sus obras más célebres son el cortometraje de ficción: *De larga distancia* (2000) y los documentales *Corazón abierto* (2005), *¿Quién dijo miedo? Honduras de un golpe* (2010), *Margarita Murillo* (2015) y *Berta Vive* (2016). Dos de estas le procuraron un espacio dual en el prestigioso Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, Foco Voces Femeninas Latinópolis (2018). Lara es la gerente general del grupo cultural Terco Producciones, el cual «ofrece servicios de producción cinematográfica, comunicación social, formación en cine y edición literaria, desde Honduras y Guatemala»¹⁴¹. Ella es una de las directoras hondureñas más reconocidos en el mundo.

EL TERCER CINE Y LA NARRATIVA CONTRAPUNTÍSTICA

Ya que el tema de la resistencia recurre en la mayoría de la obra de Lara, el cine revolucionario del dúo argentino Octavio Getino (1935-2012) y Fernando Solanas (1936-2020) servirá como un oportuno punto de comparación y contraste. Su documental *La hora de los hornos* (1968) es el portaestandarte de la producción audiovisual anticolonial, y su manifiesto concomitante *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* (1969) detalla su trasfondo teórico. Getino y Solanas hacen una distinción tripartita que, a pesar de ser simplista y dogmática, sigue informando investigaciones actuales: el primer cine es comercial y norteamericano, el segundo es artístico y europeo y el tercero es militante y proletario.

La hora de los hornos encarna la praxis del tercer cine al

¹⁴¹ Terco Producciones. «Colaboradores: Katia Lara», en *Terco Producciones*, <https://www.tercoproducciones.com/katialara>, accedido 21 de mayo de 2020.

trazar la historia del colonialismo y neocolonialismo en América Latina y alentar al espectador a juntarse con el movimiento para derribar estas fuerzas dominantes. La meta es la transformación de un espectador que se sienta al margen de la historia hacia un actor que reivindica la historia para las masas. María Guadalupe Arenillas y Michael J. Lazzara escriben: «La meta radical del tercer cine era descolonizar el cine, el cineasta y el público espectador —convertir el cine en un arma que puede desempeñar un papel en la batalla multidimensional por la liberación de los oprimidos»¹⁴². Su cine sería un instrumento de una revolución violenta contra las fuerzas hegemónicas.

Aunque el proceso revolucionario que documenta Katia Lara en *¿Quién dijo miedo?* es de una naturaleza más pacífica, aprovecha ampliamente una de las técnicas distintivas de los argentinos: la narrativa contrapuntística. Según el espíritu de la narrativa contrapuntística revolucionaria de Getino y Solanas, los documentales de Lara yuxtaponen imágenes de estructuras neoliberales y neocoloniales e imágenes de liberación para movilizar a un espectador informado para que se una con el movimiento de la resistencia.

Parte del proyecto general del tercer cine, la narrativa contrapuntística es una técnica estilística que establece un diálogo entre imágenes y sonidos para indicar cómo el editor quiere que los espectadores interpreten lo que miran y oyen. La técnica es «contrapuntística» porque contiene un sonido o imagen que sirve como el «punto» y otro que sirve como el «contrapunto». Es difícil discernir el significado de cada imagen o sonido solo, pero el significado se aclara cuando los dos se presentan juntos.

¹⁴² Arenillas, María Guadalupe, y Michael J. Lazzara. «Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium», en *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 3-4.

Las capturas de pantalla siguientes de *La hora de los hornos* ejemplifican la práctica:



En escenas consecutivas se contrastan el caos y el orden, el movimiento y la quietud, los manifestantes y los militares (3:42 y 3:50).

Estas tomas aparecen consecutivamente en el filme. La primera presenta una escena caótica de brutalidad de hombres uniformados contra manifestantes. Está repleta de movimiento: un hombre atraviesa la pantalla para evitar una detención violenta. La segunda presenta a hombres uniformados con un gesto de saludo militar. Se mantienen inmóviles y con un aire de orden. Interpretadas juntas, estas imágenes forman un contraste: caos/orden, movimiento/quietud, violencia/paz. El significado más profundo de la secuencia se comienza a vislumbrar. Las fuerzas del orden público, la policía y el ejército, a pesar de su aparente función pacificadora, son las verdaderas fuerzas de injusticia y violencia en la sociedad. Su quietud refleja su deseo de mantener el *status quo*, pero su movimiento junto con el de los manifestantes refleja las medidas represivas que estas fuerzas tienen que movilizar para preservar su hegemonía, el blanco de la insurrección. Como se lee en una pantalla del documental: «Lo real, lo verdadero, lo racional, están al igual que el pueblo al margen

de la ley»¹⁴³. La ley y sus ejecutores son meros pretextos de la opresión. Son aparatos ideológicos del Estado capitalista.

La técnica contrapuntística explota el medio cinematográfico para la causa revolucionaria, y Getino y Solanas la citan explícitamente en su manifiesto:

Huelga decir que aquellas obras que alcanzan a explotar inteligentemente las posibilidades de la imagen, la adecuada dosificación de conceptos, el lenguaje y la estructura que emana naturalmente de cada tema, *los contrapuntos de la narración audiovisual*, logran eficaz resultado; igual ocurre en la marcha de un grupo de cine revolucionario¹⁴⁴.

Los cineastas se aprovechan de «las posibilidades de la imagen» a través de una edición meticulosa. Es parte de su «estrategia retórica»¹⁴⁵. Si la cámara es el arma, la edición es el apoyo táctico que pone el ataque en orden. Organiza a la narrativa.

LA EDICIÓN CONTRAPUNTÍSTICA

La narrativa presentada por Katia Lara en *¿Quién dijo miedo?*, el principal objeto de análisis en este capítulo, saca provecho de la edición y otros elementos cinematográficos para crear contrapuntos que comunican la historia de y detrás del golpe de Estado en 2009 en Honduras. Se documentan la propuesta del

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Getino, Octavio y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, octubre de 1969.

¹⁴⁵ Taboada, Javier de. «Tercer Cine: Tres Manifiestos», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 37, n.º 73, 2011, p. 58-9.

presidente Manuel Zelaya (1952) de una asamblea constituyente, la toma del poder del presidente de facto Roberto Micheletti (1943) después del golpe, la resistencia del movimiento liberacionista y su boicot de la elección del presidente Porfirio Lobo (1947). A lo largo de la presentación de estos eventos recientes, una cadena de comentaristas políticos e históricos colocan el golpe en el contexto de estructuras sociales corruptas que datan del intento fracasado del general Francisco Morazán (1792-1842) de unir a Centroamérica en los años 1830, la imposición de la república bananera de Estados Unidos en los 1930 y las masacres y desapariciones durante la presidencia de Roberto Suazo Córdova (1927-2018) en los años ochenta. El mensaje se hace evidente: Estados Unidos, la oligarquía hondureña y el ejército han formado una alianza maliciosa que oprime la mayoría pobre del país, y el golpe de 2009 es solo un síntoma de un patrón más largo de injusticia.

Uno de los instantes más claros del uso de Lara de la edición contrapuntística para formar una narrativa de resistencia contra un estado militar injusto ocurre en una transición entre el marchar de manifestantes y el de la policía militar:



El caminar del pueblo en resistencia versus el marchar de los policías militares (35:55 y 35:59).

La yuxtaposición de estas imágenes implica el conflicto. Ambos lados se acercan a una batalla del uno contra el otro. El uno, la resistencia, no lleva armas; el otro, el orden público, lleva armas. El uno lleva zapatos sencillos con piel expuesta; el otro lleva pesadas botas estatales. El uno no asume ningún nombre institucional; el otro asume la insignia «Policía». Dado que los dos campamentos avanzan hacia la cámara y, por eso, hacia el público, se percibe otra insinuación. Los espectadores tendrán que decidir con quiénes se van a afiliar porque, de lo contrario, quedarán atrapados en el centro.

Un segundo ejemplo de la edición contrapuntística se refiere al contexto internacional del conflicto intranacional. A pesar de que muchos suponen que la Guerra Fría llegó a su fin con la caída del muro de Berlín en 1991, la situación en las Américas sigue por la oposición entre la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA) y los Estados Unidos. Este hecho se evidencia en una marcada transición entre imágenes de una manifestación pro-EE.UU. y Hugo Chávez:



La edición reproduce el conflicto de la Guerra Fría que sigue vigente en el hemisferio occidental (37:28 y 37:37).

El espectador concluye que Honduras es el sitio de una guerra indirecta entre el sistema comunista y el capitalista. Cuando Zelaya elige asociarse con el ALBA, invoca la rabia de EE.UU., la razón por la que la administración de Barack Obama decidió no apoyar su reinstalación. Aparte de las imágenes, el sonido contribuye al contrapunto. Los hondureños en la manifestación pro-EE.UU. gritan en inglés, el idioma del opresor. Han tragado la mentira que el progreso y la prosperidad vienen del Norte. Es curioso que Getino y Solanas señalan el uso de la superioridad lingüística como un instrumento de la opresión cultural en su manifiesto: «Si quieres ser hombre, dice el opresor, tienes que ser como yo, hablar mi mismo lenguaje, negarte en lo que eres, enajenarte en mí»¹⁴⁶. Mediante la *mass media*, EE.UU. ha convencido a muchos hondureños que el inglés es mejor que el español. Los carteles ingleses, las palabras inglesas y los colores estadounidenses sirven como evidencia abundante de la teoría de Getino y Solanas expresada en el filme de Lara. Hugo Chávez, en cambio, es un verdadero compañero del pueblo hondureño, y el lazo del español, la lengua común de los oprimidos de las Américas, los liga.

La próxima secuencia de imágenes contribuye a una mejor comprensión de la identidad nacional del país mediante la bandera. La primera toma presenta el funeral de un miembro caído de la resistencia cuya muerte aconteció bajo el pretexto de un toque de queda. La segunda muestra una imagen del pabellón nacional hondureño que se agita en el viento mientras que un locutor comparte los detalles y las razones del toque de queda:

¹⁴⁶ Getino, Octavio y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, octubre de 1969.



Se presentan dos versiones del patriotismo: morir por la libertad del pueblo o aceptar la narrativa dominante del Estado opresor (57:53 y 58:01).

De nuevo, el sonido refuerza el significado de las imágenes. La voz del anuncio sostiene que el propósito del toque de queda es «proteger la tranquilidad, la vida y los bienes de las personas», pero no puede ser más errónea. En vez de un instrumento de paz, la policía militar usa el toque de queda como un instrumento de la violencia. Es una eficaz disuasión de protestas, una tapa de la brutalidad de la policía y un remedio autoritario por la libertad de la prensa. La secuencia es una relación causa-efecto al revés. Por el toque de queda, el manifestante está muerto.

Dos implicaciones más se desprenden de esta instancia de la narrativa contrapuntística. Primero, demuestra los elementos religiosos y místicos del cine revolucionario. En el caso de *La hora de los hornos*, es la «contemplación mística del rostro del cadáver de Che Guevara»¹⁴⁷. En el caso de *¿Quién dijo miedo?*, es la exposición del ataúd de Roger Abraham Vallejo Soriano. Con mucha frecuencia en sus filmes, Lara presenta cuerpos muertos y funerales. Este material refleja la construcción de un culto a los mártires del movimiento. Sea por Guevara o Soriano, la re-

¹⁴⁷ Lazzara, Michael J. «What Remains of Third Cinema?», en *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 34.

sistencia usa a sus santos sacrificados para alimentar el fuego de sus partidarios y ofrecer un ejemplo de la dedicación absoluta. Lara y los directores argentinos «atraen a personas hacia la causa revolucionaria por la emoción, la razón y un compromiso cuasi-religioso»¹⁴⁸. Cuando los espectadores miran fijamente el rostro de un guerrero caído de la justicia, ellos, como cuando uno contempla un icono, ven la cara humana de una causa trascendente.

Segundo, la escena funeraria y la bandera revelan lo que Getino y Solanas quieren decir con el término *nacional* del tercer cine. Escriben: «Cultura, arte, cine, responden siempre a los intereses de clases en conflicto. En la situación neocolonial compiten dos concepciones de la cultura, del arte, de la ciencia, del cine: la dominante y la nacional»¹⁴⁹. Frente a una cultura global totalizante que blanquea la lucha local de los oprimidos, Getino y Solanas buscan inyectar una contracultura que promueve la soberanía de las naciones y los intereses de las masas. En este sentido, el tercer cine es nacional. Descoloniza. El significado de la bandera durante el anuncio, cuando se considera a la luz de la distinción dominante/nacional, se muestra un símbolo dominante. Representa la traición de la patria. Sin embargo, cuando la bandera sale envolviendo los cadáveres de los mártires de la resistencia, es un símbolo nacional.

Los argentinos escriben: «Una cinematografía, al igual que una cultura, no es nacional por el solo hecho de estar planteada dentro de determinados marcos geográficos, sino cuando responde a las necesidades particulares de liberación y desarrollo de

¹⁴⁸ Lazzara, Michael J. «What Remains of Third Cinema?», en *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 34.

¹⁴⁹ Getino, Octavio y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. octubre de 1969.

cada pueblo»¹⁵⁰. Esta idea también le da sentido a la devoción de la película al himno nacional. Mientras que otros cineastas, como Mariana Rondón (1966) al final de *Pelo malo* (2013)¹⁵¹, reproducen el himno nacional bajo el concepto dominante que promueve el conformismo con estructuras injustas, Lara lo recupera como una representación de liberación acorde con su intención revolucionaria original. Puede que el gobierno corrupto contorsione la bandera y el himno para que sean códigos nacionalistas del orden público, pero Lara y la resistencia proponen un modelo contrapuesto de adopción acorde con lo que consideran una versión del nacionalismo más sana y auténticamente liberadora.

Este nacionalismo descolonizado no incluye el fútbol, por lo menos no en el contexto del golpe. La siguiente secuencia de imágenes contrapuntísticas enseña primero a un niño que sufre de una herida de la cabeza después de un enfrentamiento con la policía en una manifestación y segundo, los momentos más destacados de la victoria 4-0 de la selección nacional hondureña sobre la costarricense en un importante partido eliminatorio de la CONCACAF:



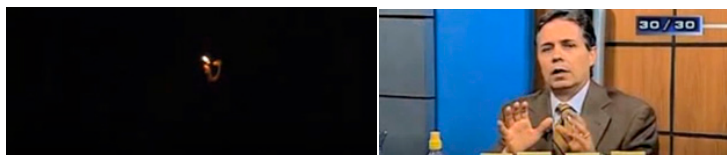
¿La juventud se unirá a la resistencia o se complacerá con el pan y circo del fútbol? (1:07:25 y 1:07:33).

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Rondón, Mariana. *Pelo malo*. Kanopy Streaming, 2013.

Esta yuxtaposición presenta al fútbol como una distracción dichosa e infantil. ¿Cómo es posible que unos jóvenes celebren una victoria deportiva en la calle mientras que otros sean golpeados, recogidos y llevados? Además, la comparación subraya el contraste entre Honduras y Costa Rica. Puede que ese sea más atlético, pero este es más justo. El ejército hondureño sigue aterrorizando a su pueblo, pero el ejército costarricense se abolió en 1949. Como el Imperio romano, el ala oligárquica hondureña del imperio capitalista disimula su maldad al darle al pueblo «pan y circo».

El último ejemplo notable de la edición contrapuntística liga la crisis actual con la de la década de los ochenta. Hace frente a Billy Joya (1957), el «ministro asesor de seguridad del gobierno de facto», quien se involucró en el secuestro, la desaparición o la muerte de 186 personas treinta años antes del golpe. A pesar de sus crímenes, sigue en el poder y repite su régimen de terror durante el golpe, solo que ahora con más sutileza y experiencia. Su hermanamiento con el gobierno estadounidense y los intereses capitalistas en el presente refleja una alianza similar durante los conflictos armados de Nicaragua y El Salvador que se derramaron a Honduras en 1980. No es de extrañar, entonces, que Lara muestra un video de Joya después de una toma de la resistencia en un momento de silencio por los suyos que han muerto:



Las muertes que se conmemoran a la izquierda son una consecuencia de la política militar del hombre a la derecha (1:15:56 y 1:15:59).

Joya es el responsable de estas muertes. Lara enfatiza el vínculo entre la violencia de Joya en los ochenta y en 2009 para mostrar que el golpe no es un evento aislado. Es parte de una estructura de injusticia más generalizada cimentada en el capitalismo, lo que explica por qué Lara incluye un video de Joya sobre los supuestos efectos negativos del socialismo en Cuba y Venezuela. Según Joya, el abrazo de Zelaya del socialismo también arruinará la economía de Honduras. Lara, por contraste, quiere que los espectadores sepan que no es el socialismo que causa el sufrimiento sino Joya y el sistema neoliberal que representa. Joya ha sido y sigue siendo el verdadero enemigo del pueblo.

MOVIMIENTO DE CÁMARA CONTRAPUNTÍSTICO

Junto con el uso de la edición para formar su narrativa contrapuntística del opresor/oprimido, Lara usa el movimiento de cámara. Tanto como se puede saltar de una imagen a otra por edición, se puede por movimiento de cámara. Tal es el caso de varios contrapuntos importantes que construye la directora.

La primera mitad del filme se basa fuertemente en los contrapuntos que indica la misma cámara. Poco después del golpe, una escena de conflicto se desarrolla en Tegucigalpa. Unos hombres de uniforme militar se sientan encima de una cerca mientras que unos manifestantes se reúnen abajo. Al principio, la cámara enseña a los soldados. Luego, se mueve hacia la derecha y capta a las masas. Al final, vuelve hacia la izquierda y se enfoca en los soldados:



El golpe de Estado convierte a los soldados en una fuerza que destruye al pueblo a pesar de que la función del ejército es la protección del pueblo (6:12, 6:14 y 6:21).

Mientras tanto, las muchedumbres gritan: «Ustedes son el pueblo». Los soldados tienen la oportunidad de recibir el abrazo de las masas si abandonan sus puestos porque, al fin y al cabo, ellos son hondureños. Por eso, la cámara gira hacia las multitudes. El alineamiento de los soldados con el sistema opresivo se debe más a las mismas estructuras injustas que a su mala voluntad. Muchos pobres entran en el ejército para alimentar a sus familias, no para oprimir a las masas. En cierto modo, los soldados y las multitudes son uno. No obstante, los soldados no se mueven de sus puestos, sino que continúan obedeciendo sus órdenes, y la cámara regresa a ellos mientras que se posan encima de los manifestantes, simbolizando su poder elevado. El encuentro evoca el discurso del arzobispo salvadoreño Óscar Romero (1917-1980) al ejército justo antes de su asesinato. Declaró: «Yo quisiera hacer un llamamiento muy especial a los hombres

del Ejército, y en concreto, a las bases de la Guardia Nacional de la policía de los cuarteles: Hermanos, son de nuestro mismo pueblo, matan a sus mismos hermanos campesinos y ante una orden de matar que da un hombre, debe prevalecer la ley de Dios que dice “No matar”»¹⁵². Aunque los soldados centroamericanos son miembros de la misma tierra y comparten frecuentemente la misma identidad con los que matan, siguen matando de todas formas. En cambio, Lara muestra que la resistencia se da cuenta de la humanidad y nacionalidad comunes de los soldados y los manifestantes porque sabe que el movimiento de la liberación idea un futuro de paz, justicia y equidad para todos.

Un uso parecido del movimiento de cámara contrasta a soldados y masas unos pocos minutos después. Un pequeño núcleo de soldados se encuentra en la cumbre de una colina. Miran algo abajo. La cámara inicia una toma panorámica hacia la izquierda y revela que los militares espían un conjunto de manifestantes:



Los militares son pocos y los manifestantes son muchos (13:37 y 13:42).

La puesta en escena natural proporciona unos detalles importantes que la cámara capta. Mientras que los soldados

¹⁵² Zwick, Mark. *Misericordia sin fronteras: el movimiento del trabajador católico y la inmigración*. Paulist Press, 2019.

son pocos, los manifestantes son muchos. Los soldados llevan expresiones preocupadas y casi miedosas, como si estuvieran perturbados por el conflicto incipiente. Por otra parte, como la yuxtaposición anterior, los soldados se hallan sobre tierra más elevada que las muchedumbres, representando el poder que tienen en relación con los civiles en un sistema que casa la oligarquía con el ejército. El ángulo de encuadre capta el punto de vista de los militares. Ellos son los «sujetos» y los manifestantes son los «objetos». Lara desea demostrar que el complejo militar-industrial mira a la gente como si fuera un objeto lamentable con el cual puede jugar. EE.UU. no es el único que juega con Honduras como un gato con un ratón. Las fuerzas dentro de Honduras que se afilian con el poder participan en una diversión paralela con sus propios compaisanos.

Un ejemplo perfecto de esta alianza impía aparece en otra serie de movimientos de cámara que expone una dialéctica tripartita de violencia, encubrimiento e ideología. Las imágenes provienen de un periódico. La cámara empieza con una imagen sangrienta de un manifestante asesinado, sigue hacia arriba con una imagen no sangrienta del mismo manifestante asesinado y termina más hacia arriba con una imagen del monseñor Óscar Andrés Rodríguez (1942) diciendo, «Chávez, déjenos en paz»:



La cámara escanea el periódico (26:01, 26:13 y 26:19).

Es importante abordar el contexto de esta serie de fotos conmovedoras. Antes del primero intento de Zelaya de volver a Honduras después del golpe, el arzobispo advierte que su regreso desembocaría «un baño de sangre». Este mensaje profético, que se hace realidad con la muerte de Isis Obed durante la reunión de las masas para darle la bienvenida a Zelaya, no es una auténtica llamada a la paz tanto como una justificación del golpe contra Zelaya. Esta actitud se evidencia aún más cuando el arzobispo echa la culpa a Chávez por el intento de volver y sus efectos violentos porque Chávez apoyó la vuelta de Zelaya a su país. El otro par de imágenes contrapuestas de Obed tiene un vínculo con la advertencia de Rodríguez. Unas fuentes influyentes quitan el gajo de la foto para frenar la indignación que la imagen original produce. El ejército y la oligarquía no quieren darle a la resistencia una foto emocionante de su mártir ensangrentado, así que producen una copia falsa. Dado el movimiento de cámara, Lara sugiere que la hipocresía de la imagen se parece a la hipocresía del arzobispo. Lejos de ser un arzobispo del pueblo como Romero o los sacerdotes en resistencia, el arzobispo usa su autoridad para reforzar la injusticia de un sistema corrupto.

La última aplicación notable del movimiento de cámara contrapuntística se presenta cerca del final de la película, después de los primeros dos intentos de Zelaya de volver a Honduras. Es una toma poderosa que va directamente al grano: la desigualdad económica. Justo después de que un líder sindical acaba de explicar que el país sufre un «proceso de lucha de clases» en el cual los «grandes ricos» tienen superioridad, hay una transición a uno de los barrios populares en los que chozas de concreto y aluminio llenan un monte. La cámara empieza

a hacer un paneo a la izquierda que revela una marcha de la resistencia en la calle abajo:



La resistencia es una manifestación de la lucha de clases, de la oposición de las masas pobres a los grandes ricos (59:35 y 59:42).

El espectador llega a una conclusión: ya que el capital de la nación se distribuye desigualmente a favor de los ricos, las masas experimentan la pobreza; y ya que las masas experimentan la pobreza, están en las calles protestando el continuismo del *status quo* que desafía Zelaya. Siempre que la riqueza y el poder del país se queden confortablemente en manos de una docena de familias, no habrá paz en Honduras. El proletariado sale a la calle y se acerca a la cámara, y el espectador tiene que decidir a quién le entregará su lealtad: Zelaya y los pobres o Micheletti/Lobo y los ricos.

DISTANCIA DEL TERCER CINE: EL GIRO SUBJETIVO Y EL HÉROE AMBIGUO

La práctica de técnicas contrapuntísticas para ilustrar el conflicto y provocar la acción demuestra que la cinematografía

de Lara y la de Getino y Solanas coinciden. Sin embargo, hay diferencias importantes. Fuera de su divergencia respecto al uso de medios violentos o no violentos para realizar la revolución, la subjetividad de Lara y su héroe ambiguo parecen indicar un planteamiento menos ideológicamente rígido del cine de resistencia.

Los eruditos notan que los documentales han adoptado un toque más personal en el nuevo milenio. Mientras que obras anteriores solían estimar la objetividad por razones antropológicas o ideológicas y eludir la introducción del mismo director en el cuerpo del filme, las películas más recientes rompen la barrera entre el yo y el contenido. Arenillas y Lazzara escriben: «En el campo académico —particularmente en las ciencias sociales y humanidades—, la consolidación del neoliberalismo incitó a críticos como Beatriz Sarlo a hablar de un “giro subjetivo” —una recuperada confianza en el derecho del sujeto a hablar—, algo que interactúa con y canaliza la lucha por la equidad y los derechos de actores subalternos»¹⁵³. Si es razonable atribuir el giro subjetivo al neoliberalismo o no, esto no quita que Lara y otros documentalistas lo reproducen. *¿Quién dijo miedo?* comienza con tomas de la misma Lara quien trata de pasar por un policía que la obstruye. Esta secuencia se muestra al mismo tiempo que la voz de Lara expresa poéticamente: «El miedo es una bocanada de aire que entra en tus pulmones y luego sale convertida en rabia, en rebeldía, en resistencia contra una injusticia. Eso experimentamos miles de hondureños y hondureñas que no aceptamos el golpe de Estado». Aparte de

¹⁵³ Arenillas, María Guadalupe y Michael J. Lazzara. «Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium», en *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 5.

contextualizar el filme, Lara destaca el contenido afectivo y experiencial. Describe lo que es sentir el miedo y cómo puede transformarse en la ira justificada. El espectador se imagina que Lara ha sentido frecuentemente esta emoción ella misma y que es precisamente lo que la impulsa a hacer filmes que exponen la injusticia.

Al contrario, las imágenes de los directores no figuran en la pantalla de Getino y Solanas. Es cierto que la voz de Solanas narra parte de *La hora de los hornos*, pero su tono es indudablemente objetivo y frío. Solanas, de acuerdo con el estilo del director de teatro marxista Bertolt Brecht, presenta su ideología llana y mecánicamente porque le interesa más el papel social de la persona que la persona *per se*. No quiere que emociones catárticas eclipsen los mecanismos económicos y políticos que caracterizan el sistema. Por el contrario, Lara entiende su presencia en el filme como un símbolo de su compromiso personal con la resistencia. Su involucramiento personal realza (no disminuye) el mensaje revolucionario que busca transmitir. Dado que el filme no solo es una exposición de una ideología, sino también una llamada de atención, la presencia de Lara sirve como un ejemplo que el espectador puede seguir. Tanto como Lara está firmemente al lado de los pobres, el espectador debe comprometerse definitivamente con la resistencia.

Un segundo ejemplo de desviación del esquema de los argentinos proviene de la nebulosidad ideológica de la figura de Mel Zelaya. Getino y Solanas dividen el mundo en amigos y enemigos en *La hora de los hornos*, pero Lara admite más ambigüedad. Mel Zelaya es el héroe del documental, pero sus comentaristas políticos e históricos no lo interpretan como el modelo de un político revolucionario, sino como un «caudillo

liberal». No busca cambios estructurales masivos tanto como quiere sencillamente que la modernidad venga a Honduras. El filme lo califica de populista progresista más que socialista radical. Para mostrar el punto, Lara incluye una serie de imágenes que perjudican la imagen de Zelaya:



Los retratos de Zelaya con diversos actores ponen en duda su pureza ideológica (18:03, 19:36, 20:19 y 20:23).

El primero retrata el caudillismo de Zelaya. Como los hombres fuertes de los ochenta y noventa que ganaban el apoyo de las masas con su atractivo popular, la subida de Zelaya al poder no es cien por ciento inmaculado. Las siguientes tres imágenes lo demuestran: la primera presenta a Zelaya al lado de la policía y el ejército, la segunda a Zelaya abrazando al arzobispo y la tercera a Zelaya con Elvin Santos, político liberal y empresario, y el mismo Micheletti. Para Lara, no hay duda de que Zelaya ha sido campeón de los pobres de muchas maneras, pero es imperativo reconocer que no es el líder revolucionario ideal

que muchos han anhelado. El mundo de Getino y Solanas es blanco y negro, pero el de Lara admite tonos grises.

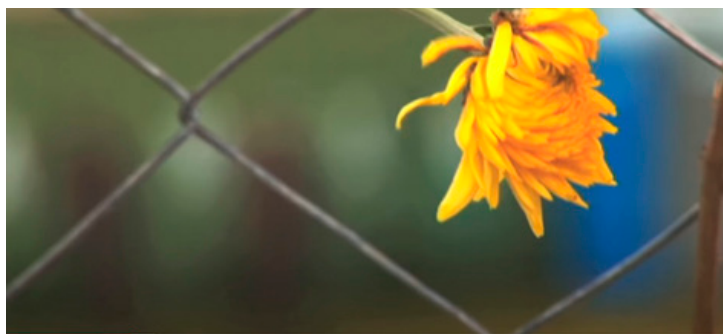
PESAR Y ESPERANZA

El filme épico en tres partes *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas* (1975-1979) de Patricio Guzmán relata las esperanzas revolucionarias del pueblo chileno, esperanzas que aplastó la dictadura de Augusto Pinochet. Lazzara describe: «La estructura más amplia del filme nos hace comprender que las imágenes que vemos pertenecen a una temporalidad histórica (la revolucionaria) que ha dado paso repentinamente a otra (la imposición del neoliberalismo por la fuerza)»¹⁵⁴. Tanto como Chile en los setenta, Honduras a finales de los dosmil experimentó la desilusión de un movimiento liberacionista fracasado. Tanto como el filme de Guzmán, el de Lara, especialmente al final, se marca por la melancolía. Una interpretación tenue del himno nacional cierra la película junto con una última pantalla que confiesa que «Pepe Lobo es hoy la nueva cara de la dictadura». Puede que el boicot de las elecciones de 2009 le mande al mundo un mensaje sobre su ilegitimidad, pero la victoria de Lobo termina solidificando el ímpetu del golpe. La lucha por la libertad sigue, pero sigue severamente herida.

Una de las imágenes más impresionantes del filme simboliza el estado de la revolución tras las elecciones. La cámara capta una flor, bella pero melancólicamente lacia, contra el fondo de una cerca. La flor representa los sueños de la resis-

¹⁵⁴ Lazzara, Michael J. «What Remains of Third Cinema?», en *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 27.

tencia, vivos pero lastimados, y la cerca representa las barreras a la justicia social, rígidas y grises. No obstante, la flor sigue siendo el punto focal del encuadre, así como Lara quiere que el espectador se enfoque más en la larga guerra contra la opresión y menos en la batalla perdida. La resistencia vive. La lucha sigue.



Se yuxtaponen la flor, símbolo de la esperanza de la resistencia; y la cerca, símbolo de la opresión (27:16).

V EL DOCUMENTAL

El documental hondureño tiende puentes entre épocas y culturas distintas, y, con frecuencia, estos puentes representan, como la vía terrestre de los israelitas a través del Mar Rojo, caminos de la opresión a la liberación. Documentales sobre la comunidad garífuna de origen afroindígena cuentan la historia de su liberación de la opresión a manos de los poderes coloniales franceses y británicos, y este proceso continúa actualmente debido a su marginalización a manos de la cultura ladina dominante en Honduras. Documentales sobre las tribus indígenas lenca y tolupán narran su opresión a manos de los poderes coloniales españoles y la lucha de mantener su identidad hoy en día. Documentales sobre catástrofes naturales y derechos de tierras iluminan las repercusiones de la Guerra Fría y el deseo de los hondureños pobres de lograr la soberanía tanto personal como nacional.

Este capítulo examinará varios documentales hondureños que marcan de una manera significativa la trayectoria cinematográfica del país. Comenzando con *El inicio de la libertad* (1971) de Sami Kafati (1936-1996), se trazarán los temas de la liberación cultural y política. Se repetirán ciertos motivos: la mano, la ventana y el simbolismo religioso. Estas imágenes cinema-

tográficas recurrentes crean una puesta en escena que señala la búsqueda de una identidad nacional hondureña contextualizada. Los grupos étnicos y sociales hacen proclamas acerca de su lugar en la cultura hondureña y, simultáneamente, los directores entretajan hilos comunes que rinden un tejido común sobre la libertad que se aplica a las masas del país en general.

EL INICIO DE LA LIBERTAD (1971) DE SAMI KAFATI

La metanarrativa de la libertad le da una estructura al relato de Kafati de la independencia hondureña del imperio español a principios del siglo XIX. El grito por la libertad comienza en México en 1810 con el célebre «Grito de Dolores» de Miguel Hidalgo (1753-1811). Se derrama en Centroamérica en 1811 con la rebelión de José Matías Delgado (1767-1832) y llega a Tegucigalpa, Honduras, en 1812 con la revuelta popular de Julián Francisco Romero. Kafati habla de esta progresión revolucionaria como si fuera una ola que lava toda la región del norte de América Latina. La cámara se aprovecha de mapas, pinturas, sitios históricos y una cantidad pequeña de escenas interpretadas para relatar el crecimiento del movimiento independentista de Honduras. La voz en *off* de un narrador une estas imágenes diversas para construir una historia homogénea. Por su parte, la cámara contribuye a esta unidad mediante la repetición de los tropos visuales de manos, ventanas y símbolos religiosos. El uso artístico de estos motivos es precisamente lo que hace el filme único y digno de investigación. Logra una obra cinematográfica impresionante de valor persistente a pesar de que el video es rudimentario y casi no cuenta con actuaciones.

Kafati emplea la mano para establecer una dialéctica de liberación humana. Primero, la cámara destaca la mano de Miguel Hidalgo en una pintura. El sujeto empuña la mano con fuerza, un gesto por el cual se comunica la justa indignación del pueblo mexicano oprimido. Poco después, la cámara se concentra en la mano extendida del salvadoreño José Matías Delgado en la pintura *Primer Grito de Independencia* de Luis Vergara Ahumada (1917-1987). Ahora, la mano se alarga hacia el exterior como si trazara la ruta hacia un futuro libre. Sin embargo, esta revuelta ocasiona el enojo del monarca español Fernando VII (1784-1833), cuya mano agarra un cetro en una pintura de Francisco de Goya (1746-1828). El cetro lleva los símbolos de Castilla y León. Lo agarra resueltamente. El rey no dejará sus colonias a la ligera, pero sus esfuerzos no tienen éxito. Por último, Kafati muestra una mano que escribe los documentos de la independencia. Esta mano está en movimiento en acción en vivo y simboliza una nación que también se encuentra en movimiento. La vivacidad de la mano contrasta con las otras manos que salen fijas en su lugar en el lienzo. La diferencia manifiesta que Kafati entiende la independencia hondureña como un proceso vivo y constante. Por eso, el documental corto se llama *El inicio de la libertad*. El movimiento independentista que se libra de España es solamente el principio de la búsqueda de Honduras de la libertad plena.





Kafati relata la historia de la independencia a través de la mano, desde el puño de Hidalgo hasta los dedos que escriben la declaración de independencia (0:47, 1:50, 5:09 y 9:00).

Otro momento de acción en vivo se caracteriza por la mano y lleva un peso estético importante en el video. Es una secuencia que dramatiza el azote de Vicente Artica (1777-1813), un esclavo que se rebela contra la hegemonía española en 1812. Con cada golpe del látigo fuera de la pantalla, las manos de Artica se tensan y se relajan. Al principio, la presencia de Artica en la pantalla se reduce solo a las manos. El espectador ve solamente las manos atadas a un pilar de madera. Luego, la cámara se mueve por la extensión de su brazo y se enfoca en su cara, la cual ha quedado inerte por el trauma de los latigazos. Esta secuencia tiene una expresividad increíble. La mano es el instrumento humano de la rebelión. Con la mano, se levanta un puño de rebeldía. Con la mano, se empuña un arma de liberación. Con la mano, se escriben las declaraciones de la independencia. El español, sin embargo, ha dejado la mano de Artica indefensa. La mano que habría podido transmitir la revuelta ahora solo transmite el dolor. La cámara se fija en la cara de Artica y el cuerpo se ha vuelto

inánime. Su cabeza cuelga hacia atrás en un gesto de derrota exasperada. El proceso de la liberación tiene sus bajas.



La cámara recorre la extensión del brazo de Artica, una baja del proceso independentista (3:46-3:52).

Ventanas enrejadas también tienen una función figurativa en el documental de Kafati. El narrador habla de presos políticos que siguen militando contra los españoles desde entre rejas: «En el castillo de Omoa, entre la espesa humedad de metales y muros opresores, se tejen planes y conjuras, se conspira en silencio y la sedición avanza irreversiblemente. En las celdas luchan por la libertad aquellos a quienes se les quería arrebatarse». El presidio es un microcosmo de Honduras. La nación se halla atrapada por los españoles, pero, por entre las rejas de una ventana de un presidio, los hondureños continúan anhelando un futuro brillante e independiente. Kafati reproduce esta imagen de una forma modificada cuando presenta las ventanas enrejadas de las casas de los revolucionarios guatemaltecos. El narrador relata: «Detrás de los balcones que protegen las ventanas, los ánimos se acaloran». Detrás de los muros sólidos de sus casas, los centroamericanos alimentan las llamas de la libertad. Se cansan del confinamiento claustrofóbico. Pronto llevarán sus anhelos liberadores a la calle.



Las rejas no pueden contener el anhelo de libertad (4:48 y 6:53).

Kafati también intercala lenguaje y simbolismo religioso a lo largo del cortometraje. Durante cada momento revolucionario —México en 1810, El Salvador en 1811 y Honduras en 1812—, se incluyen referencias al papel central del clero. «El cura Miguel Hidalgo lanza el “Grito de Dolores”», «el cura José Matías Delgado» encabeza «un motín» y «los religiosos del convento San Francisco» son acusados de «propiciar la rebelión». Estos sacerdotes son la vanguardia de la independencia. La invocación del clero progresista refleja el movimiento de la teología de la liberación que florecía en Latinoamérica en la época de Kafati. La conferencia influyente de los obispos católicos en Medellín había ocurrido unos pocos años antes en 1968 y *Teología de la liberación* de Gustavo Gutiérrez salió el mismo año del documental de Kafati. Las otras obras de Kafati demuestran una representación similar de la capacidad del clero de provocar el cambio social. Por ejemplo, si bien un cardenal arzobispo se acurruca con el patrón opresivo don Calixto en *No hay tierra sin dueño*, el párroco local es una de las pocas figuras de autoridad en el filme que desafían su hegemonía. Algunos

sacerdotes usan el privilegio de su puesto para apoyar a los oprimidos.

El documental también incluye tomas repetitivas de fachadas eclesiales, en particular las de Comayagua y Tegucigalpa. Debido al mensaje positivo y liberador que se comunica el narrador durante estas tomas, el espectador cultiva otra asociación positiva entre la iglesia y el movimiento independentista. El público se queda con la impresión de que el parque de la iglesia es un lugar de reunión en el que los centroamericanos expresan su resistencia al dominio colonial español. El fin de la película destaca el sonido de las campanas de iglesia que suenan con regocijo por la libertad. El narrador cuenta: «Los pétalos de las campanas rompen el aire de ciudades y campiñas. Por primera vez se conoce el significado de la palabra libertad y la alegría es flor que nace en los corazones. El júbilo y el alborozo inundan los espíritus». Las campanas de iglesia, como un sacramento, son un signo exterior de una gracia interior, la de la libertad que llena los corazones de los centroamericanos después de su liberación del control español

Además, acorde con el proceso cristiano de vida-muerte-nueva vida, la cámara se fija en un crucifijo en el retablo del altar principal de la catedral. La pasión de Cristo es una clave de lectura que arroja luz sobre el significado de la independencia hondureña. Como Jesús, muchas almas nativas han fallecido en el proceso de liberación de un imperio opresor, pero el resultado de este sufrimiento es el renacimiento, el renacimiento del pueblo hondureño en un nuevo reino de esperanza.



Como Cristo, Honduras sufre. Como Cristo, Honduras resucitará (10:55).

LA COMUNIDAD GARÍFUNA

En la costa hondureña, la comunidad garífuna vive su propio peregrinaje de sufrimiento y resurrección, y directores han grabado sus esperanzas y sus desafíos, su cultura y su borrado en el medio documental. El primer proyecto de video sobre los garífunas es *Mundo garífuna* (1977) de René Pauck. Este autor ha vivido una vida impresionante. Nació en Francia en 1940, fue enviado a Argelia en 1960-1961. Comparte unas palabras sobre la experiencia: «Me encantó vivir con los argelinos. Yo era del Ejército francés, pero yo estaba de acuerdo con la liberación de Argelia. Políticamente, sentí que ahí nací»¹⁵⁵. Esta experiencia

¹⁵⁵ Marín García, Robert. «René Camille Pauck», en *El Herald*, el 5 de septiembre de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/otrassecciones/nuestras-revistas/745115-373/ren%C3%A9-camille-pauck>.

de la marginalización de los argelinos fue, en efecto, el nacimiento de una tendencia liberacionista en el director. Durante muchos años en Honduras, al cual vino por primera vez en 1974 para realizar un proyecto de video alternativo con Cáritas, una confederación de entidades de acción caritativa y social de la Iglesia católica, se ha dedicado a la filmación del pueblo indígena y garífuna marginalizados. A través de sus documentales, permite que el espectador vea algo que, para muchos hondureños y extranjeros, no se ha visto por el predominio de la cultura ladina. Pauck ha trabajado tanto con organizaciones no gubernamentales como con el mismo gobierno ya que fue cabeza del departamento de cine de la Secretaría de Cultura y Turismo. Además de sus filmes sobre Honduras, Pauck ha documentado conflictos armados en Nicaragua y El Salvador en la década de los ochenta.

El enfoque de *Mundo garífuna* es decididamente antropológico. Como María Lourdes Cortés indica, procede «con el propósito de mostrar sus tradiciones, costumbres, rituales y formas de vida —con una intención más antropológica que turística»¹⁵⁶. Las primeras líneas del filme establecen sus intenciones informativas y presentan su conflicto principal: la tensión entre la tradición y la modernidad. El narrador dice: «Vinieron de Nigeria, África, precedentes de la tribu Moco, hace aproximadamente tres siglos; sin embargo, aún mantienen su ancestro cultural». El video destaca este «ancestro cultural» al comentar de una forma documental clásica sus dimensiones como la música, el baile, la vestimenta, el comercio y las relaciones de género.

¹⁵⁶ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 426.

El filme subraya esta «herencia celosamente guardada» mientras que simultáneamente insinúa su peligro. El tren es el símbolo de esta dinámica de preservación/peligro. Casi siempre una imagen de la modernidad industrial en el cine, el tren no es nada diferente en *Mundo garífuna*. En Honduras, el tren carga con la connotación adicional de las empresas bananeras que usaron el ferrocarril para transportar sus productos para la exportación. Cuando el filme muestra a los garífunas que suben al tren, el espectador intuye la amenaza del borrado cultural. ¿Sucumbirá otra cultura local a la metacultura blanqueadora de la globalización a manos de la supereconomía de Estados Unidos? Curiosamente, sin embargo, el tren no solo es una amenaza en *Mundo garífuna* sino también un vehículo que permite la transmisión de su cultura. Es precisamente por el tren que los garífunas pueden viajar y llevarle su cultura a las festividades nacionales como carnavales en pueblos y ciudades más grandes. Suben el tren, llegan a un centro urbano local y cantan y bailan en la calle. El tren ha facilitado la visibilidad de su cultura. Permite el trato social con el mundo más grande. El narrador comenta su canto y baile en la calle y concluye: «Esta alegría es un canto espiritual, un grito abierto de libertad del pueblo garífuna al mundo». Puede que los garífunas constituyan una minoría en Honduras, pero no admitirán que la mayoría los calle. Se verán y se escucharán.

El cineasta Fosi Bendeck (1941-2006), director del largometraje de ficción *El reyecito* (1977), difundió este mismo mensaje en su documental peculiar *Loubavagu* (1980). Empieza: «Quien tenga ojos para ver, que oiga. Quien tenga oídos para oír, que vea. Y quien quiera bailar durante la producción de

esta película, que baile». Si bien lo hace de una forma extraña, Bendeck también espera que el documental sea una manera de resaltar una cultura marginalizada para que se reconozcan su lucha y su arte.

El documental corto graba el proceso de la producción de la presentación dramática garífuna *Loubavagu* o *El otro lado lejano*. La obra de teatro es el resultado de un encuentro entre el director hondureño Rafael Murillo-Selva Rendón (1934) y el grupo Superación Garífuna de la aldea Guadalupe en el departamento de Colón. En una entrevista fuera de la película, el director cuenta que una vez visitaba Guadalupe por la noche y fue testigo de la «carga dramática» y la «belleza plástica» de su baile y canto. Sintió la necesidad de «escenificarlas y divulgarlas, porque estaban un poco marginadas»¹⁵⁷. Sin embargo, Murillo-Selva Rendón no sale en el filme de Bendeck, el cual se enfoca en el proceso del montaje de la obra por parte de la comunidad garífuna sola. El documental entreteje tomas de «ejercicios teatrales», de la construcción del edificio del teatro comunitario y de la misma presentación de la obra con imágenes de la vida cotidiana en Guadalupe. El filme no ofrece mucho contexto. La única herramienta que estructura el filme fuera de la progresión de los ejercicios a la presentación es la inclusión de trece cantos presentados por los narradores. Los narradores especifican el título de cada canción en la lengua garífuna y en español. Se delinear los géneros de «punta» y «parranda». Con frecuencia, los narradores confunden la se-

¹⁵⁷ Truque Vélez, Colombia, y Rafael Murillo-Selva Rendón. «“Louvabagu (el otro lado lejano)” o un teatro latinoamericano de la identidad Entrevista realizada por Colombia Vélez a Rafael Murillo-Selva Rendón», en *Afro-Hispanic Review*, vol. 18, n.º 1, primavera de 1999, p. 34.

cuencia de las canciones. Su argumentación juguetona sobre el orden de los cantos es una fuente constante de alivio cómico dentro de una secuencia de imágenes por lo demás incomprensible fuera de su contexto local.

El documental es crudo. Carece de un hilo narrativo obvio. No hay entrevistas, ni títulos, ni palabras habladas fuera de las introducciones de los cantos y los mismos cantos. La sensación se parece a un video casero. Es como si Bendeck llegara a Guadalupe, viera que un evento curioso iba a ocurrir y decidiera filmar el proceso de su realización. La ambigüedad de la cinta evoca *El reyecito*, una cinta que puede ser igualmente impenetrable. Los filmes de Bendeck saltan de una toma a otra, a veces con una transición obvia y a veces sin ella. Dada la introducción cómica y absurda del documental, el espectador tiene la sensación de que Bendeck tiene la jocosidad como meta acompañada con la concientización del pueblo sobre el valor artístico y social de esta obra teatral.

Hasta que el teatro nos hizo ver (1992) de Pauck llena los detalles informativos de esta concientización de los cuales carece el filme de Bendeck. De hecho, Pauck usa tomas del documental de Bendeck de 1980 para hacer su propio documental sobre *Loubavagu*. El corto de Pauck incluye entrevistas con el director y el elenco, las cuales ayudan a elaborar una historia sobre la relación entre los dos y los frutos de su labor artística.

El documental tiene subtexto. Reconoce que Murillo-Selva Rendón no es miembro de la comunidad garífuna, sino que es el director de una obra sobre esta comunidad. Para que la obra no sea una ocasión de apropiación cultural o exotismo, tiene que haber un proceso para que el director

ganara la confianza de los garífunas como servidor de su cultura y, a la vez, para que el director sea el director. El documental relata que este proceso sí se llevó a cabo con éxito. Un miembro de la comunidad garífuna comparte que Murillo-Selva Rendón «hizo ver sus intenciones», las cuales se prueban, y se determina que coinciden con los mejores intereses de Guadalupe.

Ganada la confianza de la aldea costeña, Murillo-Selva Rendón se convierte en un agente de concientización. El documental enfatiza la capacidad del director de trabajar con la comunidad para su empoderamiento mutuo. Un miembro de la comunidad garífuna admite: «Nunca creíamos que íbamos a hacer una gran obra». No obstante, al final de la película, el espectador nota que la obra teatral ha ocasionado el crecimiento de la autoestima de los garífunas. Esta esperanza nuevamente encontrada se debe, en parte, a un conocimiento más robusto de la comunidad de su propia historia de lucha. La obra relata la liberación de los garífunas, un grupo étnico afroindígena, del control colonial de los franceses y británicos en el Caribe. Esta historia de liberación alienta a la comunidad a tomar posesión de su destino en Honduras hoy.

El proceso de liberación contemporánea involucra la revocación del estado marginal de los garífunas en la sociedad hondureña. Pauck entrevista al elenco sobre sus giras internacionales con *Loubavagu*. Le cuentan: «Cuando miraban la obra hasta preguntaban de dónde éramos. Y nosotros les decíamos que éramos centroamericanos, hondureños». Con bastante frecuencia, dentro y fuera de Honduras, la gente no asocia la piel negra y las costumbres africanas de los garífunas con Centroamérica. La percepción prevalente es una del

mestizaje de raíces europeas e indígenas, no de raíces africanas e indígenas. No obstante, después de ver *Loubavagu* y aprender sobre la existencia de los garífunas, los espectadores de la obra llegan a verlos como un hilo íntegro del tejido de la cultura hondureña. Pauck enfatiza la bandera hondureña al final del documental con este objetivo. Los garífunas están orgullosos de abrazar su protagonismo en la sociedad hondureña. Son hondureños, y la cultura dominante de Honduras no borrará su unicidad.



La comunidad garífuna proyecta su identidad hondureña en la obra de teatro *Loubavagu* y los documentales sobre ella (42:33).

Pauck vuelve a la tensión de la tradición y la modernidad en su documental *205 años después* (2002). El video conmemora la celebración de la comunidad de 205 años en Honduras. Basándose en entrevistas con educadores garífunas,

el filme habla de un pueblo que «se asoma a la ventana de la modernidad» y también teme «perder la cultura autóctona». La comunidad lamenta la pérdida de identidad de los garífunas que viven en las ciudades donde es más difícil mantener la cultura viva. Se cuestiona lo que pasará a sus costumbres en cincuenta o cien años. Por otra parte, el filme busca darle al garífuna una oportunidad de explicar en términos generales lo que hace su cultura singular. Un anciano asevera que la cultura se apoya en las tres columnas de «compañerismo», «respeto a mayores» y «espiritualidad». Otros enfatizan que una parte emergente de la cultura garífuna es precisamente su «interculturalidad». Hay un deseo de dialogar con los demás, especialmente con los Estados Unidos y con la cultura ladina en Honduras. La modernidad implica un nivel de regionalización y globalización, pero, según los comentarios de los educadores en *205 años después*, si los garífunas siguen enseñándoles sus costumbres y lengua a nivel local, sus niños llegarán a ser adultos que son, a la vez, enraizados en su identidad y abiertos al otro.

La historia del documental garífuna experimenta elementos de ruptura y continuidad en el cortometraje artísticamente ambicioso *Negra soy* (2017), dirigido por Laura Bermúdez (1987) y producido por Jurek Jablonicky (1989) y Evagrace Torres. Propio del «cine documental de nuevo milenio», *Negra soy* de Bermúdez «reconoce abiertamente que la estética es una parte clave de la empresa documental»¹⁵⁸. Cuando se compara con

¹⁵⁸ «documentary filmmaking in the new millennium» y «clearly acknowledges that aesthetics are a key part of the documentary enterprise». Arenillas, María Guadalupe y Michael J. Lazzara. «Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium», en *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 6.

Pauck, por ejemplo, el cual prioriza los aspectos antropológicos e informativos del documental, Bermúdez prefiere el aspecto estético. Está altamente atenta a la luz, el color y la simetría de su composición. El sonido es puro y nítido, como si emanara de un vacío. Bermúdez emplea recitaciones de los poemas *Me gritaron negra* de Victoria Santa Cruz (1922-2014) y *Rotundamente negra* de Shirley Campbell Barr (1965) para elaborar una armonía rítmica de sonido e imagen. Un enfoque casi exclusivo en la experiencia garífuna femenina agudiza su atención narrativa y facilita la unidad del contenido audiovisual. *Negra soy* es minucioso e intencional.

Como Kafati en *El inicio de la libertad*, Bermúdez recurre a la imagen de la mano para acentuar la humanidad de su sujeto. Ahora, sin embargo, se concentra en la forma garífuna de ser humana. Hay manos en reposo, en el trabajo y en juego. Una anciana se sienta con manos entrelazadas que se posan en su regazo. El fondo —su ropa—, es azul y blanco, los colores de la bandera hondureña, una referencia sutil a la importancia de la experiencia garífuna en relación con la población hondureña en su conjunto. Luego, la cámara presenta las manos de una mujer que ralla un coco. Otra vez, el azul y el blanco juegan con los tonos mayormente terrenales del encuadre. El rallar del coco le da a la toma una cualidad rítmica que refleja la musicalidad de la cultura garífuna. De una forma más directa en una tercera toma de manos, este ritmo cobra vida en el toque de tambores. El trío de manos captura gran parte de lo que caracteriza la mujer garífuna: la tranquilidad marina de su entorno, la gastronomía costeña de sus ancestros y la cadencia alegre de su canto.



Como Kafati en *El inicio de la libertad*, Bermúdez se detiene en las manos en *Negra soy* (2:08, 3:22 y 8:52).

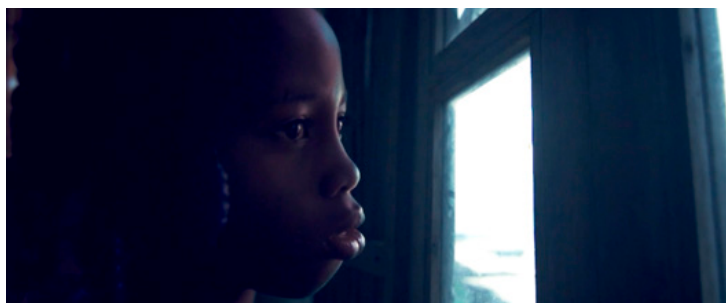
Negra soy cuenta con un ambiente meditativo que se debe a imágenes repetidas de la soledad y a la cualidad cuasivacía de su sonido anteriormente mencionada. La protagonista del documental, una preadolescente, se halla sola en las aguas bajas del Caribe y mira el horizonte. La imagen conjura el espíritu de *Loubavagu*, «el

otro lado lejano». En este caso, el «otro lado lejano» es el futuro de la niña. Ella ocupa el espacio liminal de las aguas poco profundas que son agua y tierra a la vez. Sueña con lo que será, pero tiene raíces en su identidad como una niña garífuna moderna.

Para seguir desarrollando este tema, Bermúdez invoca la imagen interminablemente rica y metafórica de la ventanera. Justo después de que la niña revela su deseo de ser aeromoza, la cámara la encuentra adentro mientras que mira el mundo exterior por una ventana. Quiere explorar el mundo que la limita por su piel y por su género, pero, como el horizonte del mar que se extiende infinitamente hacia el más allá, anhela una vida abundante sin límites. Su sueño de ser aeromoza indica este anhelo. Quiere abrazar la modernidad, pero quiere hacerlo como mujer garífuna. El tren en *Mundo garífuna* se convierte en avión. La ventana metafórica de la modernidad en *205 años después* cobra forma como una ventana física. El interior es su identidad garífuna. El exterior es la identidad moderna y global. El poema *Por el mundo adelante* de Carmen Martín Gaité (1925-2000) refleja la actitud de la niña:

*Abrid ya las ventanas.
Adentro las ventiscas
y el aire se renueve.
Quiero huir de los ámbitos
calientes y tapiados,
salir sin compañía
por el mundo adelante*¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Gaité, Carmen Martín. «Por el mundo adelante de Carmen Martín Gaité», en *Poemas de Amor y Amistad*. Consultado en <https://poemasamoryamistad.com/por-el-mundo-adelante.html>, 13 de octubre de 2020.



La niña garífuna mira el mar por una ventana, un espacio liminal entre sus raíces locales y el mundo global (6:58).

El poema de Gaité registra la independencia que la niña personifica en el corto de Bermúdez. Quiere una carrera que le permitirá viajar, ver lugares nuevos y conocer a gente nueva. Quiere abrirle una ventana al mundo más amplio. En este mundo más amplio, estará —como en las imágenes de ella y el mar—, sola. Encontrará un mundo que no conoce su cultura, que no comprende su origen. No obstante, ella se levanta con orgullo ante este mundo como una mujer negra. Como los documentales sobre su comunidad, compartirá sus tradiciones con personas muy lejos de las playas del Caribe.

LAS COMUNIDADES INDÍGENAS: LENCA Y TOLUPÁN

Los documentales hondureños sobre las comunidades indígenas lenca y tolupán comparten muchas de las características de los documentales hondureños sobre los garífunas: la tensión entre la tradición y la modernidad y la lucha por superar la margi-

nalización cultural y política. Nuevamente, Rene Pauck y sus colegas llevan a cabo la labor importante de documentar las vidas y los desafíos de estos grupos étnicos. El mismo enfoque antropológico e informativo que se aplica a los garífunas, se aplica a los grupos indígenas. A diferencia de los documentales garífunas, los documentales indígenas llevan un tono más manifiesto de mística y exotismo que se aprovecha de la intriga de la cultura indígena mesoamericana. En algunos de estos documentales, se anticipa el sensacionalismo que caracteriza la exploración del «indigenismo» en *Almas de la medianoche* y *El Xendra* de Juan Carlos Fanconi, un tema que se explorará en el capítulo 8

Por ejemplo, el narrador del clásico *Maíz, copal y candela* (1982) de Pauck comienza con una voz en *off* que sitúa al documental en un ámbito fantástico y trascendente: «Su vida en la nostalgia de su fabuloso pasado, Mesoamérica no ha terminado de revelar sus secretos». Entre tomas panorámicas de las montañas del campo hondureño, continúa: «Cubierto de hermosos maizales, el centro ceremonial del *cin-cin-balam* emerge como testigo de una cultura milenaria, recuerdo ignorado del pueblo lenca». El lenguaje del narrador de nostalgia e inescrutabilidad le fascina al espectador, pero también contribuye a la narrativa problemática y alienante de la cultura nativa como un vestigio del pasado en vez de una tradición viva en el presente.

No obstante, la cinta pasa rápidamente a una discusión de la colonización y sus efectos culturales, los cuales se materializan en las tradiciones presentes que graba el filme. Entre imágenes de alcázares coloniales y cañones, el narrador relata los esfuerzos nobles del cacique lenca Lempira para resistir la dominación española de tierras indígenas en el siglo XVI. El fracaso

trágico de la resistencia de Lempira terminó en «la esclavitud y persecución de los conquistadores».

Siguiendo los efectos de esta historia, el filme se dirige a su tema central: el sincretismo religioso que ocasiona la mezcla de creencias y prácticas españolas y católicas con las lenca y tradicionales después de la conquista española. El filme es una exposición antropológica de la feria patronal de una aldea lenca. Esta feria sirve como el escenario de ritos tradicionales lenca como «La carrera de los patos» y «La compostura de la tierra». Las pistas gráficas reflejan el título del filme: *Maíz*, en los paisajes panorámicos de maizales; *copal* y *candela*, en el incienso y las velas que queman tanto en el sacrificio lenca de aves como enfrente de las estatuas católicas ante altares en capillas.

Aunque los lenca han adoptado una cosmovisión y un conjunto de prácticas que fusionan costumbres católicas y nativas, el filme revela que un espíritu de intolerancia, consecuencia de la conquista española, sigue vigente. Algunos de los ritos lenca solo se celebran después de que el cura católico ha salido del área. Este elemento de conflicto entre el sincretismo y el absolutismo se repite a lo largo de la historia de los documentales hondureños sobre la vida indígena. Unos quieren preservar la integridad de sus tradiciones, sean católicas o indígenas, pero otros están dispuestos a una mezcla de costumbres y formas de pensar.

El tata Lempira (1991) de Pauck también presenta un conflicto, ahora desde el ángulo de la organización política. Adopta un tono más militante que el de *Maíz*, *copal* y *candela*. Los líderes indígenas pronuncian discursos ante las multitudes y denuncian el establecimiento político cuya explotación comenzó con la conquista colonial y tiene repercusiones actuales: «Fui-

mos esclavos. Fuimos dominados... Hoy en día seguimos en la misma situación. Por eso, nosotros los indígenas debemos organizarnos». Quinientos años después de la llegada de Cristóbal Colón (1451-1506) a las Américas, los líderes nativos recuperan a su antepasado Lempira como un buen ejemplo de resistencia. El narrador explica: «Se oyen voces que claman por el rescate de la herencia de nuestro gran abuelo Lenca. Esas voces exigen el respeto, la dignidad y la justicia». El documental compara a Lempira con Cicumba (c. 1480-1536), Cuauhtémoc (1496-1525) y Túpac Amaru (1545-1572), todos los cuales sucumbieron a la conquista, pero sirven de símbolos de «la dignidad y la soberanía» para sus respectivos grupos indígenas hoy en día.

A diferencia de *Maíz, copal y candela*, *El tata Lempira* se aleja del exotismo nostálgico y enfatiza la lucha contemporánea de los lenca. De hecho, el documental rechaza explícitamente la fosilización de la cultura nativa. El narrador explica: «La cultura autóctona, que no es una pieza de museo, sino un proceso que al mismo tiempo que rescata lo viejo asimila nuevas prácticas, ha sido vital para su existencia». El grupo étnico no se ha quedado pegado en los tiempos inmemoriales. Es parte de una dialéctica histórica de renovación, una parte de la cual tiene que ver con el empoderamiento de las mujeres indígenas.

Como María Lourdes Cortés nota en *La pantalla rota*, *El tata Lempira* le da palabra no solo a los hombres lenca, sino también a las mujeres. Una representante señala que las mujeres lenca realizan un sinnúmero de tareas que destruyen los estereotipos de género que limitarían el papel de la mujer a la esfera doméstica: «Soy una mujer. A mí me dan el hacha, yo vendo leña. A mí me dan piocha, yo pico llano. A mí me dan la pala, pues yo riego. A mí me dan semillas, yo pongo almá-

cigo. A mí me dan harina, yo hago pan. A mí me dan masa, yo hago tamales». La atención de Pauck a la experiencia de las mujeres indígenas continúa en *Doña Ticha* (1992) y *Doña Desideria* (2005).

Doña Ticha es un documental de Mario López, colega de Pauck. Cortés escribe que el cortometraje se trata de una «rezadora de Yamaranguila» quien «nos conduce por un mundo mítico y mágico que dibuja parte de la herencia mestiza de la cultura lenca actual»¹⁶⁰. Es curioso que, a pesar de que el filme presenta ostensiblemente la espiritualidad lenca y a una de sus practicantes, Doña Ticha confiesa al inicio del video: «No sé por qué somos lencas». La cinematografía de López intenta ofrecer una respuesta etnográfica a este vacío de identidad a través de una exploración de las prácticas religiosas de Doña Ticha.

Más allá de las imágenes de actividades rituales y explicaciones auditorias, López construye composiciones que colocan con frecuencia la cara de Doña Ticha en el centro del encuadre. La cámara proporciona una caracterización alternativa y antropocéntrica de lo que es ser lenca. El individuo lenca, sobre todo, es el corazón de esta cultura. No hay cultura sin las personas encarnadas que le dan cuerpo, y Doña Ticha es precisamente tal persona. El espectador mira directamente a sus ojos y establece cierto nivel de intimidad con ella. Puede que sus ritos sean extraños según el espectador común que no conoce la espiritualidad lenca y vive en un mundo secularizado y desencantado, pero no es nada extraño ver una cara humana con sus arrugas, sus gestos y su sonrisa.

¹⁶⁰ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*. 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 429.

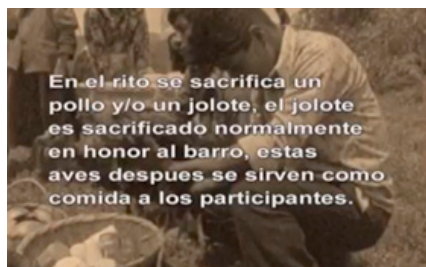


La cámara se centra en la cara humana de Doña Ticha (0:39).

Doña Desideria de Gerardo Aguilar y René Pauck sigue el mismo patrón. Esta experta en la alfarería, «arte que desde niña aprendió de su madre», también revela que no sabe «qué quiere decir cultura lenca». Ahora, en vez de destacar una cara, el documental destaca la mano para resolver esta dificultad. La cultura lenca involucra la artesanía generacionalmente transmitida de la alfarería. Las manos de Doña Desideria le dan vida a esta tradición. Las usa con fuerza con la ayuda de un pico para sacar el barro de una reserva. Las usa con destreza para formar los jarrones. Las usa con delicadeza para suavizar su superficie. Sus manos son una metonimia de la cultura lenca.

La alfarería en el documental también sirve de trampolín para una descripción de las costumbres espirituales. Específi-

camente, para que a la empresa le vaya bien, Doña Desideria cree que tiene que ofrecer un sacrificio que toma la forma de «la compostura de la tierra», un rito que Pauck ya subrayó en *Maíz, copal y candela*. Doña Desideria completa el significado personal del rito. La alfarera cree que, al hacerle una ofrenda al espíritu del barro, este espíritu le bendecirá sucesivamente su artesanía. Testimonia que la práctica le ha dado fruto. Aguilar y Pauck emplean una técnica cinematográfica para ampliar el significado de las imágenes en la pantalla, como las de la compostura de la tierra. El encuadre se congela, se aplica un filtro de decoloración, suena una flauta y aparece un texto superpuesto. Este texto informativo agrega a la comprensión del espectador del sentido espiritual de los ritos. La técnica es una herramienta educativa eficaz dado que Doña Desideria es reacia a compartir muchos detalles sobre estos ritos. Hay una cultura de secretismo alrededor de ellos, la cual tiene su origen probable en la marginalización de la espiritualidad indígena durante la conquista católica española. Pauck y Aguilar llenan las brechas que abre el testimonio de Doña Desideria.



Aguilar y Pauck superponen un texto que describe las costumbres de los lencas. Refleja el fin antropológico e informativo del documental (10:03).

Aunque la mayoría de los documentales de Pauck y sus colegas registran las costumbres y los ritos del pueblo lenca, ellos también dirigen la atención al tolupán. Por ejemplo, *Los hijos de Tomán* (2012) de Gerardo Aguilar narra la espiritualidad, el estilo de vida y la dinámica intercultural de este grupo indígena que habita la Montaña de la Flor en el centro de Honduras. El filme comienza con un rito lunar mítico para intrigar al espectador, pero el resto del documental es más mundano.

Una secuencia de apertura retorna al tono misterioso que caracteriza el inicio de *Maíz, copal y candela*. Una voz masculina aterradora y grave narra el mito de origen de los tolupanes: la generación de la primera mujer, simbolizada por la luna, y el primer hombre, simbolizado por el sol. Durante un eclipse lunar, un grupo tolupán se agacha en círculo y golpea una tabla de madera con palos: «Hay que hacer esto para que no desaparezca la luna». El sonido tiene más protagonismo que la vista en esta parte del documental. El espectador escucha la voz terrible del narrador, el rugido del trueno, la caída del relámpago y el golpe rítmico de la madera. Estos tropos se repetirán en *Almas de la medianoche* de Fanconi, el cual cuenta con leyendas sobre costumbres ancestrales peculiares para cultivar un sentido del horror y el misterio oculto.

El documental cambia de enfoque en las escenas siguientes, las cuales tienen lugar a plena luz del día y tienen un tono clásico más informativo y antropológico. En un movimiento que inspecciona su persona de abajo arriba, la cámara le presenta el espectador a Chavelo, el cacique de la tribu La Ceiba de los tolupanes. El espectador ya se da cuenta de que la vestimenta de Chavelo es una fusión de culturas. La tensión

entre la tradición y la modernidad, la cultura nativa y ladina, está en juego. Estas imágenes iniciales también despiertan la curiosidad del espectador: ¿Cuál es el significado de los artículos en sus manos? ¿Qué está dentro de la alforja que reposa en su cadera?

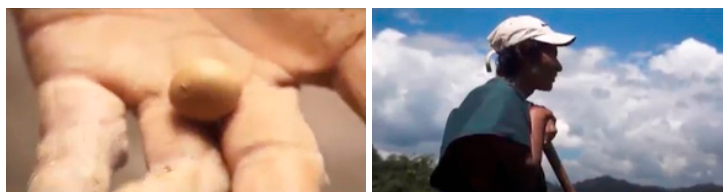


La cámara escanea el cuerpo y la vestimenta del cacique tolupán Chavelo (4:56, 5:00 y 5:08).

De hecho, mucho del filme se dedica a los esfuerzos de los tolupanes de preservar su identidad étnica. Aguilar entrevista a Ricardo, un maestro que le enseña la lengua nativa tol a los niños de la tribu. Los adultos también quieren beneficiarse de las clases de Ricardo con ansias de recuperar el idioma que se ha perdido. Las entrevistas revelan que la tribu sufre de

los efectos corrosivos de los matrimonios interculturales. Un hombre lamenta que muchas jóvenes tolupanes se casan con hombres ladinos y se apartan poco a poco de la cultura que les ha marcado la niñez. Además, tomas del paisaje estructuran una visualización significativa de los niveles altitudinales de la Montaña de la Flor. Los niveles bajos de la montaña están más sujetos a intercambios con ladinos y, por ende, tienen más dificultades con la preservación cultural, pero los niveles más altos están menos sujetos a estas interacciones y así ostentan una cultura indígena más robusta.

De nuevo, la imagen de la mano juega un papel central en la reconstrucción cinematográfica de la identidad indígena. Manuel, cuñado de Chavelo, alarga sus manos y revela un perdigón de barro. Sus palabras son impactantes: «Mire, esta es la cultura de nosotros». El perdigón es un proyectil que Manuel mete en una cerbatana para cazar animales pequeños. La mano de Manuel en la que descansa el perdigón de barro sirve como una metáfora visual acertada de la condición actual de la lucha por la preservación de las costumbres nativas. Su conservación depende del apoyo y el cuidado firme de los mismos tolupanes. Por esta razón, el filme se acaba con la frase siguiente del narrador: «El futuro de la preservación de la cultura tolupán de la Montaña de la Flor está en sus manos». Estas palabras suenan al mismo tiempo que la cámara cerca a Chavelo, quien se apoya en su cerbatana y mira el paisaje montañoso que le rodea. Apoyándose en su cultura, puede mantenerse alto. Apoyándose en su cultura, puede trazar un camino que se extiende a ambos lados de la frontera entre la cultura tolupán y la ladina, entre la tradición y la modernidad.



Manuel y Chavelo sostienen la cultura tolupán en sus manos (30:57 y 40:48).

CRISIS, ECONOMÍA Y DERECHOS

La historia del documental hondureño no se limita a la exploración de grupos étnicos marginalizados. Los directores han hecho otras contribuciones importantes. *Más allá de una esperanza* (1999) de Francisco Andino (1963) ejemplifica el género de películas que documentan los desastres naturales y arrojan luz sobre las estructuras socioeconómicas frágiles e injustas que estos desastres han desenmascarado. *La tierra que lucha* (2014) de Ángel Maldonado representa las cintas que relatan la lucha de las campesinas por la propiedad de tierras. Estos filmes, aunque menos ideológicamente ambiciosos que el documental político *¿Quién dijo miedo?* (2009) de Katia Lara y sus películas biográficas *Margarita Murillo* (2015) y *Berta vive* (2016), exponen y critican sistemas de opresión económica, social y de género.

Tres encuadres, cada uno ofreciendo una oportunidad de meditar una imagen de la mano, servirán de entrada a la interpretación de Francisco Andino del huracán Mitch en *Más allá de una esperanza*. La primera, y la más sustancial, es de tres niños que sostienen una lámina fina de plástico sobre sus cabezas para protegerlos de la lluvia mientras que caminan por

la periferia de una carretera solitaria. El encuadre está repleto de significado. La oscuridad alrededor del borde sitúa la imagen central dentro de un ambiente de amenaza y atrapamiento. El plástico indica la pobreza, la cual el huracán no ha hecho más que agravar. La ubicación, una carretera, habla del viaje de Honduras a lo largo de la historia, un viaje marcado por desastres de tipo natural y político. Un comentarista en la película opina que los encuentros constantes de Honduras con la adversidad han contribuido al «instinto de supervivencia» del pueblo. Continúa: «Nuestros pueblos encuentran reservas físicas y morales sorprendentes. Estamos históricamente acostumbrados a las tragedias, se llamen golpes de estado, se llamen volcanes, se llamen inundaciones, se llamen terremotos». Acostumbrados a la muerte y la destrucción, el país está, como un fénix, levantándose constantemente de las cenizas. Es significativo que los sujetos de la toma sean niños. Honduras es un país joven. La Encuesta Nacional de Demografía y Salud en 2005-2006 indica: «La pirámide de población está caracterizada por una base ancha, donde el 41 por ciento es menor de 15 años y el 53 por ciento menor de 20 años»¹⁶¹. Los niños y adolescentes forman la mayoría de la nación, y muchos de estos niños han perdido sus familias y sus casas debido al huracán. Hay que señalar, también, que dos niños se encuentran a cada lado de la niña, y ellos son los que sostienen el plástico. Este detalle no solo es un indicador de las relaciones de género, sino que también simboliza la condición de Honduras en relación con otras naciones. Cuando una catástrofe sacude al país, Honduras, como la niña

¹⁶¹ El Instituto Nacional de Estadística. *Encuesta Nacional de Demografía y Salud ENDESA 2005-2006*. Secretaría del despacho presidencial, diciembre de 2006, p. 21. Consultado en <https://dhsprogram.com/pubs/pdf/fr189/fr189.pdf>.

en el centro, depende de otras naciones para respaldarla. Por un lado, estos países ayudantes son capitalistas; por otro, son socialistas. Andino explora esta tensión.



Las manos de los niños sujetan una lámina de plástico que los protege de la lluvia. La toma refleja la vulnerabilidad de Honduras ante la amenaza de los desastres naturales (2:50).

Una parte considerable del filme consta de imágenes de manos amigas extranjeras que responden al «llamado a la comunidad internacional» del presidente Carlos Flores (1950). Estas escenas muestran que Honduras se halla en medio de influencias capitalistas y socialistas, especialmente de Estados Unidos y Cuba. Andino incluye grabaciones de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos que les distribuyen comida a los damnificados. Curiosamente, esta distribución involucra plátanos de la empresa Dole, de la cual el Standard Fruit Company de Honduras ha sido un subsidiario. Los capitalistas estadounidenses han sido históricamente los propietarios de una cantidad

impresionante de los medios de producción y de consumo en Honduras, y ahora devuelven estos productos en un acto de caridad al lugar de donde previenen. La ayuda humanitaria de Estados Unidos viene en la forma de plátanos y de políticos. La primera dama Hillary Rodham Clinton (1947) y Flores se estrechan las manos e intercambian sonrisas.

La ayuda cubana llega, también, pero menos en la forma de oportunidades fotográficas y materias primas y más en la forma de personas. Con una bandera cubana en el fondo a la izquierda, dos profesionales médicos comentan su labor. Las manos del cubano están fuera de vista detrás de la espalda en un gesto de confianza y humildad mientras que las manos de la cubana sostienen su estetoscopio para reforzar el conocimiento humano involucrado en el modelo cubano de asistencia. La decisión de Andino de incluir tanto la ayuda estadounidense como la cubana en el documental insinúa que la Guerra Fría está viva en Honduras a pesar de las reducciones de tensiones en otras partes del mundo. Años después, la presidencia de Manuel Zelaya (1952) y los eventos que siguen el golpe de Estado, eventos en los cuales participa la misma Hillary Clinton, confirmarían la extensión de la relevancia de la edición de Andino.



Honduras recibe ayuda humanitaria de EE.UU. y Cuba (11:56 y 13:06).

Como Katia Lara en *¿Quién dijo miedo?*, Andino en *Más allá de una esperanza* decide incorporar al clero progresista que critica las estructuras sociales actuales que dejan a los pobres más vulnerables a los efectos negativos de los desastres naturales. Sergio Orante, sacerdote, lleva una camisa de Ernesto *Che* Guevara (1928-1967) y habla de la manera en que el huracán expone la desigualdad de la nación:

Hemos visto que esto fue una especie de radiografía completa del país de Honduras. Y lo que vimos fue que los pobres han sido los que más han sufrido, los más golpeados, los que vivían en las orillas de los ríos, los que no tenían acceso a unas tierras... Hay que construir una nueva sociedad distinta para el futuro.

El filme sigue con una examinación de las causas fundamentales de esta pobreza: la «deuda externa» de «4,500,000 de dólares» que constituye anualmente «un tercio de su producto bruto». En el contexto de esta deuda extranjera, la ayuda anteriormente mencionada de Estados Unidos se interpreta con más ambivalencia. Si el sistema financiero mundial, controlado mayormente por Estados Unidos, no cambia sus operaciones que destrozan el presupuesto nacional hondureño, la ayuda humanitaria en la forma de plátanos es como ponerle un curita sobre una herida de bala. Muchas personalidades en el filme abogan por «una nueva Honduras» que abunda en la solidaridad, pero, como Andino apunta por su presentación de la deuda externa, no es probable que esta nueva sociedad llegue a ser una realidad a menos que cambios de solidaridad ocurran a nivel internacional.

Un documental más reciente, *La tierra que lucha* (2014) de Ángel Maldonado, investiga las relaciones económicas de la apropiación de tierras que comenta el padre Orante en *Más allá de una esperanza*, pero el corto de Maldonado se concentra en la experiencia de mujeres rurales que viven en la pobreza, carecen de títulos de tierra y enfrentan a la violencia cuando demandan sus derechos. El video comienza con hechos sobre la lucha de estas mujeres emparejados con tomas de primer plano del maíz que cultivan. Como René Pauck en *El tata Lempira*, el cual incluye observaciones sobre la versatilidad de las mujeres trabajadoras, Maldonado quiere subrayar que la labor de las mujeres involucra no solo la esfera doméstica, sino también la agricultura. Los estereotipos asocian al hombre con la agricultura, pero estas mujeres demuestran que este estereotipo es vacío.

La cinematografía de Maldonado de la mano refuerza este mensaje. La cámara sigue la mano fuerte de una mujer que usa una azada para partir la tierra. Se acerca a una mano embarrada de una mujer que sostiene dos semillas o frijoles pequeños. Estas manos tienen acceso a herramientas y los frutos de la tierra, pero no tienen acceso a títulos de propiedad. Empuñan azadas, semillas y tierra. Son fuertes y terrosas. Trabajan la tierra, pero no son dueñas de la tierra que trabajan.

La presentación de estas condiciones lamentables tiene su origen cinematográfico en *No hay tierra sin dueño* (2003) de Sami Kafati (1936-1996) en el que un campesino construye una casa que se quema por falta de un título. En el video de Maldonado, una mujer explica que también ha construido una casa, pero «la policía [se] le quemó anteayer». Maldonado filma los restos de la casa, una estructura desnuda de madera entre un montón de cenizas. La policía resiste los esfuerzos de las

mujeres de tener un lugar propio. La escritora feminista Virginia Woolf (1882-1941) escribe que a la mujer que escribe le hace falta un cuarto propio y suficiente dinero para apoyarse, y estas campesinas hondureñas, a pesar de su distancia del contexto blanco y liberal de Woolf del comienzo del siglo XX, quieren lo mismo: tierra que puede llamarse suya y suficiente dinero para vivir en ella. Las potencias actuales, sin embargo, les dificultan este camino. Las mujeres cuestionan lo que las autoridades hondureñas hacen por ellas. Ellas se agotan para darle la comida a Honduras, pero las autoridades no les dan nada a las campesinas. Las mujeres no encuentran nada más que la resistencia en cada pequeño paso del proceso. Piden una parcela de terreno, pero los avariciosos terratenientes y los poderes políticos y militares que les apoyan no les permiten esta humilde demanda. A pesar de estas circunstancias deplorables, las mujeres no se rinden. Su lucha sigue. En una de las últimas tomas, las mujeres levantan sus puños de poder y protesta. Están unidas. Están organizadas.



La comunidad de mujeres campesinas se compromete a defender su derecho a los terrenos que cultivan (8:34).

La trayectoria del documental hondureño, la cual comienza con el puño insolente de Miguel Hidalgo en *El inicio de la libertad* de Sami Kafati, sigue adelante en el presente con los puños de estas campesinas. El *Grito de Dolores* se convierte en el «grito de dolores» de mujeres que mantienen viva la visión revolucionaria de la soberanía centroamericana. Los padres fundadores de México y Centroamérica lucharon por la soberanía nacional, pero estas mujeres contemporáneas del campo hondureño luchan por la soberanía de sus parcelas. Los documentalistas hondureños trazan el progreso de la libertad, la cual vive en las manos de los garífuna, indígenas, pobres y mujeres que se levantan en resistencia a toda forma de opresión.

VI
LA CAÍDA DE LOS ÍDOLOS NACIONALES:
MORAZÁN (2017) DE HISPANO DURÓN Y
BANDOLERO (2017) DE GUSTAVO SÁNCHEZ
CUBAS

Una nueva rama del cine hondureño surge en 2017 con el estreno de dos filmes históricos sobre héroes nacionales, *Morazán* (2017) de Hispano Durón (1965) y *Bandolero* (2017) de Gustavo Sánchez Cubas (1995). El primer filme narra los días justo antes del asesinato del líder de la unidad centroamericana, Francisco Morazán (1792-1842), y el segundo relata la caída del bandido Calixto Vásquez, defensor de la libertad indígena frente a la liberalización teñida en sangre inocente. Los dos son personajes del siglo XIX.

Con frecuencia, los cineastas latinoamericanos recuperan las historias de sus héroes para fomentar la legitimidad de una narrativa que influye en la situación política actual¹⁶². Suelen cultivar un patriotismo en contra o a favor del régimen presente. Por ejemplo, por la Villa del Cine en Venezuela, Hugo Chávez (1954-2013) «ha reciclado afanosamente las figuras de próceres del siglo XIX para legitimar un discurso de resistencia y de

¹⁶² Lavín, José M. y Álvaro Jiménez Sánchez. «Saga Libertadores: independencia iberoamericana en el cine», en *Fonseca, Journal of Communication*, vol. 18, 2019, p. 168.

vocación antiimperialista»¹⁶³. No es de extrañar que la revolución bolivariana se ha apropiado de la figura de Simón Bolívar (1783-1830) en el cine con fines de propaganda ideológica (i. e. *Bolívar, el hombre de las dificultades* [2013] de Luis Alberto Lamata [1959]).

Si bien es verdad que todos los filmes son políticos en la medida en que plasman la realidad humana y esta es intrínsecamente política, es curioso que ni *Morazán* ni *Bandolero* pintan un retrato del pasado político que corresponde fácilmente al momento presente del partidismo político. Además, a pesar de que los filmes se han estrenado en una época caracterizada por un aumento de polarización política, en *Morazán*, «como está contada, no hay hombres malos ni buenos»¹⁶⁴. Del mismo modo, el bandolero Calixto Vásquez es a la vez «un bandolero desalmado» y «un ejemplo revolucionario»¹⁶⁵. Ambos protagonistas son complejos, tal vez una razón por la que la reacción del público ha sido templada: la audiencia nacional quiere sus héroes victoriosos y glorificados, no vencidos y desacralizados.

Este capítulo arguye que *Morazán* y *Bandolero* son aprobaciones de sus protagonistas, pero estas aprobaciones no son contundentes. En realidad, los filmes narran el fracaso de dos movimientos revolucionarios, fracasos que corresponden al fracaso tradicional de la humanidad de presentar una versión

¹⁶³ Valladares-Ruiz, Patricia. «Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 66, n.º 1, junio de 2013, p. 61.

¹⁶⁴ Palencia, Alex. «Morazán (La Película)», en *El Pulso*, 26 de junio de 2018. Consultado en <http://elpulso.hn/?p=18707>.

¹⁶⁵ Mendoza, Darwin. «“Bandolero”: fuerza indígena y argumental», en *El Heraldo*, 29 de octubre de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1120880-466/bandolero-fuerza-ind%C3%ADgena-y-argumental>.

realista y matizada de sus héroes. El par de protagonistas son izquierdistas hasta cierto punto, pero su pureza ideológica no es tan inmaculada como la preferirían algunos. Según Durón y Sánchez, la realidad histórica es embrollada y heterodoxa sea lo que sea el punto de vista de uno, pero esta confusión no significa que el pasado no tiene nada que decir sobre el presente.

HÉROES

Antes de entrar en la ambigüedad de los filmes, es importante establecer que son, sobre todo, retratos positivos de sus personajes principales. *Morazán* es un drama histórico que cuenta los últimos días del general José Francisco Morazán Quezada, presidente de la República Federal de Centroamérica. El filme sale de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán y su director, Hispano Durón, ha especificado que es «un tributo» a la Universidad, portadora del nombre del héroe¹⁶⁶. Más allá de estas intenciones honoríficas, Durón afirma que *Morazán* busca «motivar a estudiantes, a jóvenes, para conocer más de la historia de Centroamérica, de Morazán y de Honduras desde un punto de vista académico»¹⁶⁷. Aunque algunos eruditos y comentaristas como Miguel Cáliz Suazo¹⁶⁸

¹⁶⁶ Oseguera, Karla. «Hispano Durón, director de *Morazán*: “Soborné al de la taquilla para poder ver una película”», en *Radio House*, 12 de septiembre de 2017. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2017/09/12/hispano-duron-director-de-morazan-soborne-al-de-la-taquilla-para-poder-ver-una-pelicula/>.

¹⁶⁷ Durón, Hispano. *Entrevista personal*, enero de 2020.

¹⁶⁸ Cáliz Suazo, Miguel. «31 errores históricos, tiene la película *Morazán*», en *Criterio*, 20 de septiembre de 2017. Consultado en <https://criterio.hn/31-errores-historicos-la-pelicula-morazan/>.

e Isidro Peña¹⁶⁹ han observado unos defectos históricos en la película, *Morazán* cumple en gran medida con esta meta. El filme se deleita con nombres, lugares y fechas, presuntamente para animar su uso en clases de historia a nivel secundario y universitario.

Dados los fines laudatorios y pedagógicos del filme, no es de extrañar que Durón presenta a Morazán como un campeón de Centroamérica, de la juventud y de la educación. El discurso del héroe es íntegro y noble. Es un hombre que rechaza el egoísmo y abraza el bien común. El protagonista reitera las palabras que se encuentran en su testamento: «No he cometido más falta que dar libertad a Costa Rica y procurar la paz a la República». Insiste en la legalidad de su liderazgo. Se presenta como el libertador de Costa Rica, salvándola de las garras de oligarcas conservadores que no quieren cambiar el fundamento de la estructura hegemónica que se preserva intacta después de la independencia. Las imágenes caudillistas del Morazán montado a caballo intentan colocar al libertador centroamericano a las alturas de su doble sudamericano, Simón Bolívar. Menos de una década separa a los dos héroes, y Durón confiesa que el filme suyo dialoga con el de Alberto Arvelo (1966), *El libertador* (2013)¹⁷⁰. La cámara mira hacia arriba desde el suelo a un Morazán que monta un caballo blanco mientras guía a sus generales por un prado pintoresco. El jinete es digno de las estatuas que lo presentan así y salpican tierras centroamericanas.

¹⁶⁹ Peña, Isidro. «Opinión de Isidro Peña: La película Morazán, la falsificación del héroe», en *Tiempo Digital*, 10 de octubre de 2017. Consultado en <https://tiempo.hn/opinion-isidro-pena-la-pelicula-morazan-la-falsificacion-del-heroe/>.

¹⁷⁰ Durón, Hispano. *Entrevista personal*, enero de 2020.



Lider y libertador, Morazán cabalga un caballo blanco por el prado (31:47).

El filme no solo exalta el carácter militar y político del General. El Morazán de Durón también es afable y tierno. Es una persona atractiva para los jóvenes. Un niño soldado ficticio, a pesar de que es parte de una tropa que se ha puesto en contra de Morazán, se encariña con el General como un modelo. El protagonista le responde con afecto y apoyo, ofreciéndole una plaza en el centro educativo que funda, el Colegio de San Luis Gonzaga. Llegado a este punto, el líder pronuncia su célebre frase: «La educación es el alma de los pueblos libres». Esta escena logra una cantidad no insignificante de metas retóricas. Primero, hace del héroe un hombre más accesible. El líder militar frío también es capaz de calidez interpersonal. Segundo, ofrece al espectador joven un personaje con el cual puede relacionarse, un personaje que ama a Morazán tanto como el alumno centroamericano hoy en día debe amarlo. Tercero, destaca la creencia liberal de Morazán en una educación civil transformadora que forma la columna vertebral de una democracia naciente. Morazán es al mismo tiempo un héroe en el plano militar, personal y educativo.

Aunque de otra forma, *Bandolero* también le ofrece al espectador un héroe quien ostenta una agenda atractiva y revolucionaria. Calixto Vásquez de Sánchez, el Indio Cortacabezas, es un bandido hondureño de la segunda mitad del siglo XIX que se alía con intereses políticos más conservadores para salvar los derechos a la tierra y a la autonomía de la comunidad indígena. Para lograr la simpatía del público hacia este personaje por lo demás brutal y desvergonzado, Sánchez recurre a la tipología del viejo oeste y una dialéctica contrapuntística.

La gente suele estimar las causas de los desvalidos y la intriga de los rebeldes, y el género del viejo oeste explota esta tendencia psicológica humana. *Bandolero*, un *western* latino, exhibe muchas de las características del *western* estadounidense. Como *Badlands* (1973) de Terrence Malick (1943), un filme sonoro sobre una pareja sanguinaria que realiza una serie de asesinatos en el escenario de un paisaje hermoso, *Bandolero* se ampara en la belleza natural y la música lírica para forjar una alianza entre el espectador y el protagonista. El bandido es un arquetipo que saca provecho de las emociones gemelas básicas del hambre inagotable de libertad y el afán pervertido de violencia.

Aparte de este tropo del viejo oeste, Sánchez inyecta en la película una sobredosis de cinematografía conflictiva y yuxtapuesta. Hay una cantidad enorme de escenas que entretejen imágenes y sonidos de las reuniones de las autoridades imperantes y las de los mismos rebeldes. Estas compilaciones enfrentan a un grupo contra el otro y alientan al espectador a preferir el lado de Calixto. El presidente y su asistente son sofisticados, racistas, ávidos y alienados de las preocupaciones de las masas, pero Calixto y sus corevolucionarios son defensores de las mayorías pobres. Los opresores hacen suyo un

complot extranjero, pero los revolucionarios intentan preservar los intereses religiosos y tradicionales del campesino indio. El gobierno quiere quitarle la tierra, pero Calixto y sus aliados se comprometen a defender sus tierras hasta la muerte. Esta dialéctica de oposición favorece la causa de Calixto.

HÉROES DERROTADOS

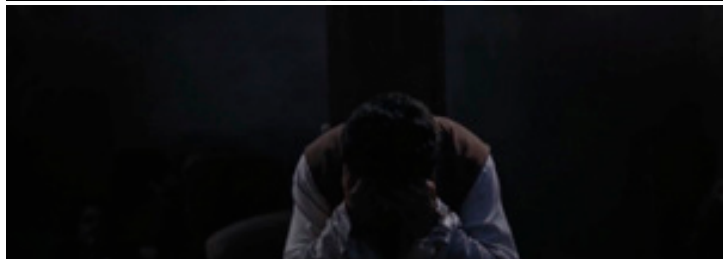
Los cineastas Durón y Sánchez establecen la bondad general de sus protagonistas, pero también eligen presentar a los revolucionarios justo en el momento de sus derrotas. Los personajes principales no son solamente revolucionarios, sino también revolucionarios fracasados. Los dos filmes terminan con pelotones de fusilamiento.

En cuanto a *Morazán*, la decisión de concentrarse en las últimas horas del héroe es curiosa. Mientras que en muchos filmes de Latinoamérica «se narra la toma de conciencia» de la figura revolucionaria¹⁷¹, *Morazán* presenta a su líder en plena madurez. No obstante, esta madurez no da frutos exitosos y, francamente, el personaje mismo lo nota. Admite que ha cometido muchos errores, especialmente tácticos. Cree firmemente que Pedro Mayorga le será leal, pero sucede exactamente lo opuesto. Firma acuerdos que supone que garantizarán su seguridad y la de sus generales, pero estos acuerdos no hacen más que humillarlo. Las autoridades los ignoran. El resultado de todo esto se parece al resultado de *Francisco de Miranda*

¹⁷¹ Lavín, José M. y Álvaro Jiménez Sánchez. «Saga Libertadores: independencia iberoamericana en el cine», en *Fonseca, Journal of Communication*, vol. 18, 2019, p. 175.

(2005) de Diego Rísquez (1949-2018): un héroe «temeroso e inseguro como consecuencia de un traspíe militar»¹⁷². Como su contraparte sudamericana en esa película venezolana, Morazán ha perdido la batalla y sufre las consecuencias de sus errores.

La puesta en escena combina con esta atmósfera de fracaso. Durón explica: «Estamos hablando de una historia de traición y muerte y, al mismo tiempo, un momento oscuro de la vida del personaje. Eso lo hacía sombrío. Queríamos que la imagen estuviese de acuerdo en esos aspectos»¹⁷³. El hondureño que busca un retrato resplandeciente del triunfo de este líder no lo encuentra en este filme. Las siguientes tres imágenes demuestran el esquema cromático y la actuación sombría.



¹⁷² Valladares-Ruiz, Patricia. «Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 66, n.º 1, junio de 2013, p. 62.

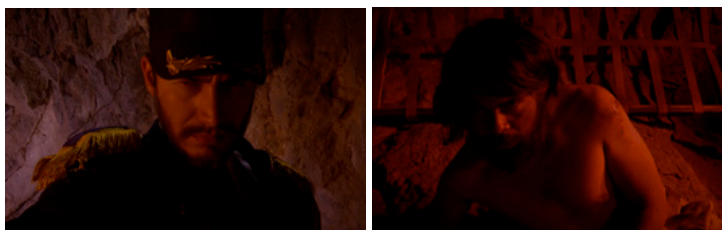
¹⁷³ Durón, Hispano. *Entrevista personal*, enero de 2020.



La película relata la historia de Morazán en el momento de su derrota final (52:23, 52:27 y 47:50).

Las figuras ilustran al protagonista en gestos de rendición y abatimiento. La fuente de luz principal en la primera, encima del hombro derecho de Morazán, sirve esencialmente para destacar las rejas que lo encarcelan en el sótano oscuro de la casa de su Judas, Pedro Mayorga. En la segunda, el pelo del héroe vencido se funde con el trasfondo. Una cabeza, anteriormente en alto, ahora desaparece de la vista. El esquema cromático de la última es casi enteramente una escala de grises. Los colores brillantes que antes caracterizaban la cabalgata de Morazán por los prados de Costa Rica han huido. Su capitulación es inminente.

La de Calixto Vásquez es igualmente deprimente. Al principio de la película, el bandido promete que la batalla incipiente será su última. Sin embargo, el espectador espera que esta última batalla o sea exitosa o le impulse a reconsiderar su renuncia, pero esta ilusión vana se invalida. La figura revolucionaria pierde su última batalla y es capturada y matada por sus crímenes contra la humanidad. Los encuadres siguientes muestran el momento de su captura.



El bandolero termina con la captura de Vásquez (1:40:29 y 1:40:34).

De nuevo, la iluminación está extraordinariamente baja. Un matiz rojo, motivo en el filme, señala la angustia del personaje. Para representar las diferencias de poder, la cámara mira hacia arriba al captor y hacia abajo al cautivo. Como en la batalla que los rebeldes acaban de perder, el oficial militar ocupa la tierra más alta. Las rejas detrás de Vásquez insinúan que está atrapado. Se acabó el juego. La revolución ha fracasado.

El fracaso de los movimientos militares de los protagonistas es una indicación de su humanidad. Mientras que la historiografía tradicional tiende a glorificar a los líderes revolucionarios, poniéndolos a nivel de los dioses, Durón y Sánchez brindan una representación más equilibrada de sus héroes nacionales. El fresco que pintan no es la *Apoteosis de Washington* (1865) de Constantino Brumidi (1805-1880) en la que el revolucionario estadounidense desempeña el papel del Dios de la gloria.

Este proceso de humanización llega más allá de sus fracasos militares. Los protagonistas se muestran algo lejos de la perfección en sus vidas personales, sus respuestas a la realidad cotidiana y su pureza ideológica. La primera escena de Mora-

zán lo encuentra en un momento particularmente mundano: duerme.



Morazán vigila en el poema de Neruda, pero el Morazán de Durón duerme (3:21).

Esta imagen choca fuertemente con la que se halla en el poema de Pablo Neruda sobre Morazán, el cual comienza: «Alta es la noche y Morazán vigila», y termina, «Hermanos, amanece. (Y Morazán vigila)». El Morazán de Durón no vigila la noche de su triduo pascual; está dormido. El famoso general tiene que descansar como todo el mundo. El director confirma su firme intención de captar la humanidad del héroe:

Creímos que debíamos bajar a Morazán de [su] pedestal porque es como una estatua el héroe que se ha estudiado. Teníamos que bajarlo a un nivel humano. Por otro lado, era muy necesario porque en una película, íbamos a mostrar un Morazán caminando, hablando. No iba a estar todo el tiempo posando como un héroe con sus armas. Había que humanizarlo¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Durón, Hispano. *Entrevista personal*, enero de 2020.

Los espectadores esperan una figura masculina impasible e inmune al sufrimiento, alguien que preserve su composición física y afectiva en todo momento. Durón hace todo lo opuesto.



Morazán sufre el dolor y el calor. No es impasible (15:20, 15:21 y 23:20).

Morazán sufre una herida de bala en la cara cerca del inicio del filme. Su reacción a la limpieza de la herida no es nada señorial. Respinga al ser tocado por la toalla y se jala repentinamente la cara lejos de la fuente del dolor. Esta reacción enseña su incomodidad y enojo, pero uno espera nada menos que la serenidad de un héroe militar. Asimismo, en la última figura, Morazán monta a caballo por el campo. Hace calor y este lo afecta. Suda y entrecierra sus ojos. Parece que sufre un agolpamiento por calor. El polvo mancha parte de su camisa blanca. La imagen no halaga al espectador.

El Morazán de Durón se pone enojado e impaciente con rapidez, una tendencia que, a su vez, enojó al comentarista nacional Isidro Peña, autor de un artículo que se titula, «La película *Morazán*, la falsificación del héroe»: «La película nos presenta un Morazán, personificado por el actor colombiano Orlando Valenzuela, histérico, falta de temple, pateando sillas en dos ocasiones, lo que nos hace creer que no estudio [sic] el personaje como corresponde pues el Morazán de la historia... era un hombre de temple, equilibrado, humanista»¹⁷⁵. Sin embargo, es precisamente la caracterización escultural de Morazán de Peña y otros que Durón quiere combatir. El Morazán del filme se parece más al Cristo humano que el Cristo divino. Es una figura capaz de pastorear a ovejas, cuando Morazán conforta a su hijo Chico, y de derribar las mesas en el Templo, cuando Morazán «patea sillas». Puede que sus ideales sean de origen divino, pero es, al fin de cuentas, otro simple ser humano.

¹⁷⁵ Peña, Isidro. «Opinión de Isidro Peña: La película *Morazán*, la falsificación del héroe», en *Tiempo Digital*, 10 de octubre de 2017. Consultado en <https://tiempo.hn/opinion-isidro-pena-la-pelicula-morazan-la-falsificacion-del-heroe/>.

La desmitificación de Morazán se aplica también a su trato de mujeres. El filme destaca el amorío históricamente comprobado del héroe con Teresa Escalante, el cual sucedió justo antes de su muerte. Esta vez la representación de Durón provocó la crítica de la comentadora María Eugenia Ramos, quien escribe: «Morazán, más que como estadista y estrategia militar, aparece como el clásico caudillo, que ni siquiera derrotado y a punto de ser fusilado deja de guiñarle el ojo a las jóvenes del pueblo»¹⁷⁶. Al contrario de Ramos, Durón sostiene que ser «estadista y estrategia militar» del siglo XIX y ser mujeriego no se excluyen mutuamente. Si bien se dramatizan los detalles de los amoríos de Morazán en el filme, no hay nada ficticio sobre su infidelidad. La piedad nacional prefiere a sus héroes puros, pero los héroes también tienen sus faltas.

La condena más lívida que aguanta *Morazán* por su apoteosis al revés sale de la pluma del célebre historiador hondureño Miguel Cálix Suazo. Su ensayo «31 errores históricos tiene la película *Morazán*» se adentra en una buena cantidad de supuestas equivocaciones históricas que no se pueden tratar aquí de una forma apropiada, pero la más curiosa se centra en el pelo del compañero militar de Morazán, José Trinidad Cabañas: «Aprovecho para comentar que los directores de la película presentan a este gran personaje, Cabañas, con su cabello horriblemente desordenado, y no entiendo por qué se hace esto con el heredero ideológico de Morazán y que llegó a ser presidente de Honduras y pudo serlo de Centroamérica»¹⁷⁷. Durón rechaza

¹⁷⁶ Ramos, María Eugenia. «“Morazán”, la película; una reflexión desde la equidad de género», en *El Pulso*, 6 de octubre de 2017. Consultado en <http://elpulso.hn/?p=11636>.

¹⁷⁷ Cálix Suazo, Miguel. «31 errores históricos, tiene la película *Morazán*», en *Criterio*, 20 de septiembre de 2017. Consultado en <https://criterio.hn/31-errores-historicos-la-pelicula-morazan/>.

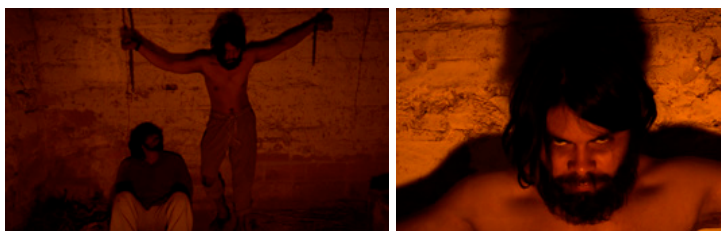
esta apelación histórica a una estética cosmética. Un hombre que acaba de escaparse de San José por los pelos no contará con el pelo perfectamente arreglado exactamente acorde con las expectativas de Cáliz Suazo. Como el pelo de Cabañas al parecer del historiador, la misma historia es desordenada al parecer de Durón.

Cuando se trata de la ideología política, *Morazán* atraviesa toda frontera rígida. La narrativa dominante enfrenta a Morazán —una fuerza liberal—, contra la Iglesia católica —una conservadora—, pero la realidad que presenta Durón es mucho más compleja. El comentarista Alex Palencia representa la narrativa dominante sobre la película: «En realidad la película se trataba de salvar a la iglesia Católica Apostólica y Romana de su responsabilidad histórica... Se trata de limpiarle la cara a la iglesia y la oligarquía, eternas y furibundas enemigas de Morazán»¹⁷⁸. Palencia dibuja con amplios trazos y divide el mundo en blanco y negro. Durón considera esta perspectiva demasiado reductiva. Cuando los compañeros de Morazán cuestionan la bondad de la Iglesia, el protagonista afirma que los líderes eclesiales no son sus enemigos. Clarifica que, mientras que muchos son corruptos y conservadores, es demasiado simplista aseverar que todos son así de malos. A nivel personal, el Morazán de Durón no se encuentra nada alienado del catolicismo. Como un buen soldado que se prepara para la batalla, se confiesa la noche antes de su muerte. También promete mandar a un niño a su centro educativo, el Colegio de San Luis Gonzaga, el cual el héroe supuestamente anticatólico decide fundar bajo el nombre de un joven santo jesuita. Si bien Morazán está en

¹⁷⁸ Palencia, Alex. «Morazán (La Película)», en *El Pulso*, 26 de junio de 2018. Consultado en <http://elpulso.hn/?p=18707>.

contra de la Iglesia en la medida en que esta sea un obstáculo de su proyecto de libertad y unidad, el hombre no descarta a la Iglesia *per se*. Morazán no es un revolucionario ni deísta ni ateo, sino católico humanista.

La ambigüedad ideológica y personal del héroe de Sánchez, Calixto Vásquez, por el género del filme y la naturaleza del hombre, se materializa distintamente. La dialéctica principal en *Morazán* es héroe/humano, pero *Bandolero* trata la dinámica revolucionaria/criminal. Es importante recordar el análisis astuto de Darwin Mendoza: Vásquez es «para muchos un bandolero desalmado y para otros un ejemplo revolucionario que peleó por los derechos de nuestros pueblos indígenas»¹⁷⁹. El siguiente conjunto de fotogramas capta esta dualidad.



Vásquez adopta la postura de Cristo crucificado, pero sus ojos se presentan endemoniados (9:32 y 9:34).

La primera figura es cruciforme. Vásquez es Jesucristo con un San Juan Evangelista a su pie. La alusión insinúa que

¹⁷⁹ Mendoza, Darwin. «“Bandolero”: fuerza indígena y argumental», en *El Heraldo*, 29 de octubre de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1120880-466/bandolero-fuerza-ind%C3%ADgena-y-argumental>.

el origen de su encarcelamiento es injusto y que la manera de su encarcelamiento es cruel. Por otro lado, la segunda figura es diabólica. La toma de primer plano enfatiza la sombra de Calixto, su lado oscuro. El punto focal posa en la parte blanca del ojo como si estuviera poseído. Lleva una locura impredecible y una ira honda. El contraste de estas imágenes hace que el espectador se compadezca del protagonista y que lo tema a la vez. Vive en el espacio liminal entre el bien y el mal. Si bien su causa es justa, sus motivos interiores no lo son.

Hasta los aliados de Calixto dudan de su integridad. Alejandra aduce que es «otro simple bandido» y continúa: «El bandido en el estado de criminalidad y abandono en el que vive está privado de todos los derechos del hombre». Un bandido no puede ser un proponente de la justicia social si rechaza la vida social en sí. Asimismo, un comandante militar que se junta con Calixto señala que los bandoleros suelen causar más sufrimiento del que remedian. En un caso concreto, Calixto tortura sin vergüenza a un hombre rico en una escena prolongada que se bautiza en la ansiedad. Sus parientes miran la tortura con trapos en las bocas, pero sus gemidos los penetran y perturban al espectador. Apiadándose del hombre, el mismo comandante militar que critica la severidad de Calixto le dispara para quitarle el dolor. Durante la secuencia de escenas retrospectivas que acompañan el juzgado del bandolero, una imagen de esta escena vuelve a la pantalla como si indicara que Vásquez merece la pena capital. Por la superabundancia de actos violentos e innecesarios que ha cometido, puede que Calixto haya sido más un bandido desalmado que un héroe revolucionario.

HÉROES, PERO HÉROES DERROTADOS

Las críticas de Calixto, unas auténticas y legítimas, salpican el filme tanto como los elogios. Tal cual, se desilusionan los espectadores que entran al filme con la expectativa de que Vásquez se presente claramente como un héroe nacional. Cuando se compara con otros revolucionarios, Vásquez se parece más a Bertrand Barère de Vieuzac (1755-1841) que a Simón Bolívar. La célebre frase de Barère se encuentra idónea en la boca del bandido: «*la terreur à l'ordre du jour*». La revolución francesa de Vásquez en Honduras la acompaña un Reino de Terror.

A pesar de la ambigüedad que Durón y Sánchez introducen en sus filmes de ficción histórica, no es correcto concluir que las obras no son tributos a sus protagonistas. Más bien al contrario, los directores agregan un nivel de matización que le hace justicia a la verdad e inicia una discusión con los espectadores sobre los méritos y fallos de estas figuras significativas en la historia hondureña. Durón alega que se alegró de que el filme «generara controversia» porque es precisamente esta controversia que lleva al pueblo a reexaminar la vida y los ideales de un héroe hondureño que merece la atención¹⁸⁰. El filme no existe para denigrar a Morazán, sino para celebrarlo tal como fue, un ser humano con ideales nobles de paz, unidad y libertad.

De igual manera, puede que Vásquez sea «otro simple bandido» según sus amigos y enemigos de la época, pero su rescate de los «rincones olvidados» de la historia hondureña mediante la película legitima su lucha. Por ejemplo, las faltas que presenta el filme no disuaden a Mendoza de aseverar que la obra

¹⁸⁰ Durón, Hispano. *Entrevista personal*, enero de 2020.

de Sánchez «nos recuerda que tenemos sangre revolucionaria corriendo por nuestras venas». También nota que el filme realiza la tarea importante de recordar a los espectadores del trato opresivo histórico de los pueblos indígenas durante el proceso de la liberalización nacional, un trato cuyas repercusiones se mantienen en el momento presente¹⁸¹.

El hecho de que Mendoza elige comentar la causa del bandido más que el carácter personal del bandido revela algo esencial que se aplica a los dos filmes a modo de conclusión. Los defectos de carácter y la humanidad de los héroes de los filmes demuestran que, si bien las personas son falibles y sujetas a las circunstancias de sus edades, los ideales que representan pueden ser verdaderos y duraderos. El hombre Morazán ya no está, pero su deseo de una Centroamérica libre y unida sigue vivo. El hombre Vásquez ya no está, pero su deseo de una población indígena libre y unida sigue vivo. Y así, la reapropiación cinematográfica de estos héroes desvela la urgencia contemporánea de sus visiones. Aunque el público no resuena con las personalidades algo ambivalentes de los protagonistas como los retratan Durón y Sánchez, el público puede encontrar formas de dialogar con los filmes en virtud de su relevancia en la situación sociopolítica de Centroamérica y sus pueblos autóctonos hoy en día.

¹⁸¹ Mendoza, Darwin. «“Bandolero”: fuerza indígena y argumental», en *El Heraldo*, 29 de octubre de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1120880-466/bandolero-fuerza-ind%C3%ADgena-y-argumental>.

PARTE III
EL COMERCIO, EL DRAMA Y
EL MELODRAMA

VII
FANTASMAS DEL HURACÁN (2000)
DE ELIZABETH FIGUEROA Y *CIPOTES* (2017) DE
BORIS LARA: LOS NIÑOS ATRAPADOS ENTRE EL
MELODRAMA Y LA POBREZA

Hay tantas películas latinoamericanas sobre un niño que «vive en las calles de las grandes metrópolis latinoamericanas, marginado social y económicamente» que el estudioso Diego del Pozo asevera que «podríamos hablar de un género»¹⁸². Honduras no es ninguna excepción a este fenómeno amplio que comenzó con *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel (1900-1983). Como se ha comentado, el primer filme de ficción de Honduras, *Mi amigo Ángel* (1962) de Sami Kafati (1936-1996), encaja precisamente en este género. Dos películas más recientes, *Fantasmas del huracán* (2000) de Elizabeth Figueroa y *Cipotes* (2017) de Boris Lara, servirán para examinar el protagonismo de los niños desposeídos de Tegucigalpa.

La mayor parte de la conversación académica acerca de los filmes del niño marginalizado trata la tensión entre sus características melodramáticas corrientes y las socialmente conscientes. Por ejemplo, según Diego del Pozo, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria (1955) «falla en mostrar el origen

¹⁸² Pozo, Diego del. «Olvidados y Re-Creados: La Invariable y Paradójica Presencia del Niño de la Calle en el Cine Latinoamericano», en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 32, n.º 1, mayo de 2003, p. 85.

estructural de la violencia»¹⁸³. Sophie Dufays también investiga esta tensión y observa una dicotomía hermenéutica entre el tercer cine y el primer cine: «Según los preceptos del Nuevo Cine Latinoamericano que se autodefinió —y fue reconocido— como revolucionario, el melodrama, género cinematográfico más popular en América Latina desde los años treinta, era un modo de representación mercantil y reaccionario»¹⁸⁴. Sin embargo, ella mantiene que el filme *Buenos Aires viceversa* (1996) de Alejandro Agresti (1961) logra desestabilizar las fronteras demarcadas de estas categorizaciones opuestas: «La película entra en las dos categorías, usa el estereotipo melodramático y al mismo tiempo lo denuncia»¹⁸⁵. Acorde con las consideraciones de Dufays sobre *Buenos Aires viceversa*, es provechoso interpretar *Fantasma del huracán* y *Cipotes* como cintas que ofrecen el análisis social y el melodrama a la vez. No obstante, a diferencia de *Buenos Aires viceversa*, los filmes hondureños no denuncian el melodrama, sino que usan el melodrama como vehículo para presentar modelos de potenciación económica.

FANTASMAS DEL HURACÁN

El filme de 2000 de Figueroa es un relato ficticio de la lucha de un niño desposeído, Simón, tras la destrucción del huracán Mitch en 1998. Simón se escapa de un microalbergue abusivo

¹⁸³ Ibid, p. 94.

¹⁸⁴ Dufays, Sophie. «El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura», en *Caravelle*, vol. 2013, n.º 100, 2013, p. 273.

¹⁸⁵ Dufays, Sophie. «El niño de la calle y la ciudad fragmentada en la película *Buenos Aires viceversa*, de Alejandro Agresti», en *Hispanic Review*, vol. 79, n.º 4, 2011, p. 634.

en Tegucigalpa para vivir con el amigable don Mario en el pueblo montañoso cercano de Santa Lucía. La relación cálida de este dúo intergeneracional les ayuda a ambos personajes a superar el miedo y comprometerse con un proyecto de paisajismo que reducirá el daño de los desastres naturales en el futuro. Con la excepción de la primera escena, el estilo del filme es melodramático debido a su exageración afectiva, su preferencia de lo personal a lo político y su estructura narrativa paralela. Sin embargo, en y a través de este melodrama, *Fantasmas* propone un paradigma de cambio social positivo a nivel popular.

La primera escena de la película representa efectivamente la visión estética del director y evoca los orígenes surrealistas del uso de niños marginalizados en *Los olvidados* de Buñuel y *Mi amigo Ángel* de Kafati. Es imposible olvidarse de la escena más saliente de *Los olvidados*: la secuencia onírica. El niño Pedro está implicado en un asesinato y su conciencia se manifiesta en una pesadilla. Su madre, el epifenómeno de su cargo de conciencia, se despierta, se desliza hacia la cama de Pedro y le pregunta: «¿Por qué hiciste eso?». Conversan y se reconcilian. Ella le da un pedazo de carne cruda para satisfacerle el hambre, pero el cómplice de Pedro, Jaibo, el verdadero asesino, se levanta desde debajo de la cama y se lo quita de las manos. Se frustra el intento de Pedro de arreglar las cosas y está condenado a ser un pícaro hambriento. La secuencia onírica de *Mi amigo Ángel* es similar, pero carece del componente de la culpa moral. Al comienzo del cortometraje, el protagonista infantil se levanta de una pesadilla en la que mira un ave rapaz que da vueltas en el cielo sobre el cuerpo de un animal muerto. Ángel se despierta en un estado de desesperación y *shock*. El público interpreta el sueño como una representación de la ubicación

social de Ángel. Como la presa, es vulnerable a la violencia de los que son mayores, más poderosos y más ricos que él.

Fantasmas del huracán recurre a elementos de ambos antecedentes en su construcción de una secuencia onírica perturbadora. Como la de Buñuel, la pesadilla de Figueroa involucra una conciencia picada. Como la de Kafati, la de Figueroa se encuentra al principio del filme como clave interpretativa proveniente. La hermana de Simón se sienta en una roca a la orilla de un río. Ella le entrega algo que parece un tejido fetal u otra materia orgánica humana, y el choque de este intercambio le ocasiona un ataque de pánico en el que imágenes de la destrucción del huracán pasan por su imaginación.



Imágenes de la destrucción del huracán pueblan las pesadillas de Simón (2:06-2:07).

Como Ángel, Simón se levanta de la pesadilla en un estado de *shock* nervioso. El desarrollo de la película revela el significado del sueño. Simón se siente personalmente responsable de la muerte de sus parientes, especialmente la de su hermana, a pesar de que no pudo haber hecho nada para salvarlos del poder destructivo del huracán. Sus pesadillas son una manifestación de este falso cargo de conciencia. A este respecto Simón es como Pedro. Simón se parece a Ángel en que es un niño marginalizado del que se aprovecha la sociedad. El sueño también retrata el victimismo de Simón. Aunque sobrevive el desastre, lleva el dolor de sus efectos que perjudican desproporcionadamente a los pobres de maneras socioeconómicas y psicológicas.

A lo largo de la película, Figueroa abandona en gran medida la modalidad surrealista con la que comienza. Puede que se inyecte una breve repetición de esta misma secuencia onírica en medio del filme como catalizador del desarrollo del argumento, pero, de hecho, la mayoría de *Fantasmas* no se apoya en un estilo fantasmagórico, sino en un estilo realista y melodramático. Es como si la primera secuencia surrealista y el resto del filme fueran dos películas separadas: el contraste de su estilo es extremadamente abrupto. Esta disyunción muestra hasta qué punto el huracán ha alterado la normalidad, especialmente la de las masas populares. El huracán ha dejado una huella singular y dolorosa en la psique hondureña.

El distanciamiento del resto del filme del surrealismo y su acercamiento al melodrama se manifiestan en la actuación emocional exagerada y el trabajo de cámara. Como muchas películas hondureñas, *Fantasmas* lleva la marca de la telenovela. Al terminar una escena de importancia afectiva, la cámara se detiene en el lenguaje corporal de uno de los personajes para

intensificar la resonancia del público con los sentimientos del personaje. La cámara persiste sobre Susana después de una conversación difícil con don Mario en la que él rechaza la ayuda de ingenieros de Tegucigalpa en su proyecto de conservación de los suelos. Don Mario sale de la escena en un gesto de desacuerdo, pero la cámara se queda unos segundos con Susana en su desilusión. Esta técnica es estándar en la telenovela melodramática, pero aquí conduce la atención del espectador más allá de las emociones individuales hacia un problema social más profundo. Don Mario, del campo, no confía en los ingenieros de la ciudad. Su desconfianza tiene componentes personales y sociales. Tal como Simón le ayuda a identificar, don Mario tiene miedo de que los ingenieros sepan más que él y, así, socaven su control de la situación. Socialmente, don Mario muestra cautela ante la posibilidad de explotación de mano de una élite urbana que tal vez no esté familiarizada con las dificultades de la vida rural y que no tenga en mente los mejores intereses de los habitantes rurales. La pausa de la cámara en el lenguaje corporal descorazonado de Susana le da al espectador una oportunidad de reflexionar sobre el significado personal y social de la discrepancia. Si don Mario está dispuesto a trabajar con sus compañeros en Santa Lucía, ¿por qué no está dispuesto a trabajar con los de la capital? Esta pregunta refleja un conflicto perpetuo en Honduras entre la ciudad y el campo, entre el centro y los márgenes. María Lourdes Cortés indica que esta dicotomía es una clave esencial en la temprana historia del cine centroamericano: «El cine centroamericano de ficción inició temprano, sobre todo en Guatemala y El Salvador, y la dicotomía campo/ciudad es común en todas las primeras obras

de la región»¹⁸⁶. Evidentemente, esta dicotomía sigue vigente en el cine del siglo actual. Los espacios rurales son íntegros, pero los urbanos son corruptos.

Los próximos dos elementos melodramático-sociales de *Fantasmas* van juntos. Primero, el melodrama «sustituye un conflicto social por un conflicto moral situado en el individuo»¹⁸⁷. Casi todos los melodramas abordan un problema social, pero lo subliman en el ámbito de lo personal. Las relaciones de género se expresan en el drama de una pareja. Las relaciones laborales se expresan en el drama de una relación específica de un empleador y un empleado. En esta sustitución, el conflicto social suele desaparecer de la vista inmediata y las personalidades de los personajes individuales pasan al primer plano. Segundo, el melodrama establece «una analogía explícita o implícita entre presente y pasado»¹⁸⁸. Lo que antes le pasó a una madre, ahora le pasa a una hija. Lo que antes le pasó a la novia de un hombre abusador, ahora le pasa a otra. Esta repetición de la historia sirve como un catalizador de la narrativa del cuento melodramático.

Fantasmas ejemplifica vivamente ambos elementos del melodrama. Varios problemas sociales sistemáticos se materializan a nivel individual. En el modo de producción capitalista, los empleadores compran y venden a seres humanos, sus empleados, en aras del rendimiento de su labor. Este arreglo contribuye a una inevitable deshumanización o cosificación de la persona, la cual sirve como medio para lograr el beneficio financiero del otro. En *Fantasmas*, el sistema se encarna en

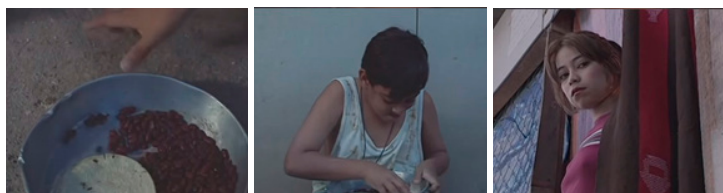
¹⁸⁶ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 69.

¹⁸⁷ Dufays, Sophie. «El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura», en *Caravelle*, vol. 2013, n.º 100, 2013, p. 279.

¹⁸⁸ *Ibid*, p. 281.

Simón, el patrón del microalbergue Pedro y don Mario. Don Mario le relata a Pedro que Simón quiere ir a Santa Lucía y ayudarle a cuidar su pulpería, pero Pedro no quiere soltar a Simón sin un beneficio monetario porque Simón ahora trabaja para Pedro de forma gratuita en cambio de hospedaje y comida. Pedro le dice claramente a don Mario: «Un día que ese niño no trabaja conmigo, pues, es un día perdido para mí». Don Mario le ofrece mil lempiras a Pedro, pero Pedro quiere cinco mil lempiras. Repulsado por la avaricia y la inhumanidad de Pedro, don Mario le responde: «Usted se equivoca. Yo no compro niños». La conversación entre don Mario y Pedro revela uno de los problemas básicos del capitalismo, la mercantilización del trabajo, pero lo hace de una forma individualizada y circunstancial. No hay ninguna voz en *off* que explique las implicaciones económicas de carácter generalizable de los eventos en la pantalla, así que el espectador le atribuye la maldad de esta interacción a la inmoralidad personal de Pedro, no al sistema capitalista en sí. En vez de la politización de lo privado, aquí lo político se privatiza.

Otra escena subraya la deshumanización de Simón como obrero bajo el disfraz del melodrama.



Los patrones del microalbergue le dan de comer a Simón como si fuera un perro. Lo deshumanizan (5:56, 6:00 y 6:04).

Cuando Pedro y su esposa no dejan que Simón entre a la casa a comer, lo tratan como si fuera un perro. Le pasan la comida por la puerta y él come afuera en un frenesí feroz. Para el patrón, Simón es un mero instrumento de labor. Recibe solo la comida y el hospedaje que le bastan para mantenerlo vivo para la próxima jornada. El patrón quiere maximizar sus ganancias al darle a Simón un aporte mínimo y quitarle todos sus ingresos. En términos económicos, Simón es una fuente ideal de plusvalía. El último fotograma presenta a la esposa de Pedro, la cual mira por encima del hombro a Simón desde la puerta. Ella desprecia su animalidad, una animalidad que ella y su esposo han provocado. El diferencial de altura muestra que ella tiene el poder en la relación. Como una mascota maltratada, Simón tiene que aguantar el sufrimiento a cambio de comida y hospedaje. Hay lecciones económicas que se pueden sacar de esta relación entre Simón y sus patronos, pero, de nuevo, ya que estas lecciones se presentan en un contexto personal aislado, el espectador tiende a atribuirle el problema a la conducta malévola de Pedro y su esposa en vez de atribuírselo a un problema intrínseco de una economía de libre mercado que explota a personas con ánimo de lucro.

Este elemento melodramático de la cualidad desapercibida de lo político dentro de lo personal aparece al lado de la cualidad de la analogía pasado/presente en el desarrollo central del argumento de *Fantasmas*. Don Mario revela que él también perdió a su familia en el huracán Fifi de 1974. También revela que esta pérdida es la principal fuente de motivación detrás del proyecto de conservación de los suelos. Le dice a Simón: «Hay que prevenir el futuro a fin de evitar otra catástrofe y que no vuelva a suceder lo que sucedió... [Hay que] hacer concien-

cia a la gente de que es lo que se debe hacer». Inspirado por este testimonio personal de don Mario, Simón decide que a él también le gustaría contribuir al proyecto. Este diálogo es la ocasión más clara en la que se conectan lo melodramático y lo social en la película. La narrativa melodramática da paso a acciones sociales concretas. El deseo de don Mario de «hacer conciencia a la gente» evoca los métodos de la organización comunitaria. Una comunidad identifica un problema, elabora un plan de acción que se dirige a la raíz del problema y trabaja en común para llevar a cabo su plan. Don Mario, como un buen organizador de comunidades, encuentra una manera eficaz de invitar a Simón al proceso para efectuar un cambio estructural positivo.

En su acercamiento a un problema comunitario con una solución comunitaria específica, *Fantasmas* comparte una estructura narrativa con la novela clásica *Los brujos de Ilamatepeque* (1958) del escritor hondureño Ramón Amaya Amador (1916-1966). Los ricos de Ilamatepeque han comprado las tierras fértiles cerca del río y el pueblo experimenta una sequía. Los cultivos de los pobres están en peligro. Unos recomiendan una campaña de oración para que llueva. Otros, dos hermanos que han servido como soldados bajo Francisco Morazán (1792-1842), piensan que la comunidad debe trabajar en común para construir un sistema de riego. El plan de los hermanos tiene éxito, pero las autoridades del pueblo los ejecutan por el disturbio que han ocasionado. *Fantasmas* presenta una dinámica similar, salvo el asesinato final. Figueroa sigue a Amaya Amador al enfrentar la acción y la oración. Simón está acostumbrado a resolver sus pesadillas con la oración, pero don Mario le ofrece una receta diferente que incluye un reconocimiento de la ficción

de sus sueños y la colaboración con el proyecto de conservación de los suelos. La acción en el mundo real es el mejor antídoto contra los problemas de la humanidad.

El fin de la película es la realización del proyecto que don Mario, Simón y la comunidad han podido lograr juntos. Figueroa concluye con la esperanza que el cambio es posible. La humanización del uno al otro es posible. La calidad de vida de Simón ha mejorado. La vida comunitaria de Santa Lucía ha mejorado. Lo personal y lo social, lo melodramático y lo progresivo, se unen en un lirismo alentador.

CIPOTES

Aunque con una resolución ideológicamente diferente, *Cipotes* sigue *Fantasma del huracán* en su mezcla de los mecanismos del melodrama y los problemas de los pobres. El filme de Boris Lara se basa en la novela *Cipotes* (1963) de Ramón Amaya Amador, pero a este Lara agrega un hilo argumental para situar la novela dentro de la hermenéutica capitalista de «trabajo duro». *Cipotes* usa no solo el adorno melodramático de la analogía, sino también una banda sonora emotiva y un enfoque en la familia para comunicar la lucha cotidiana de los niños pobres de Tegucigalpa.

Los protagonistas son Catica y Fololo, hermanos que se enfrentan a dificultades económicas tras la muerte de su madre. Los dos trabajan: Catica vende tortillas caseras y Fololo lustra zapatos. El dinamismo de la narrativa del filme proviene de transiciones entre escenas que destacan a Fololo y escenas que destacan a Catica. Frecuentemente, un tema común une estas

escenas. Folofó y Caticá lidian con los mismos problemas que su pobreza ocasiona. Tanto como las conexiones análogas entre los huracanes y los protagonistas en *Fantasma*, las conexiones análogas entre los hermanos contribuyen al melodrama de *Cipotes*. Muchas de estas escenas paralelas suceden una tras otra de una forma exagerada. Por ejemplo, un hombre regatea con Folofó y su socio Lalo por un lustre barato, y luego una mujer discute con Caticá por tortillas baratas. Las escenas yuxtapuestas describen las dificultades de la oferta y demanda en una economía de libre mercado. La gente solo comprará los bienes y servicios de los niños si los precios son bajos, pero precios bajos significan que los niños ganarán poco. Como en *Fantasma*, la presentación melodramática de estas escenas disfraza las relaciones económicas y destaca las individuales. El espectador ve la altanería de los clientes más que la injusticia del sistema económico porque el estilo del filme enfatiza las personalidades de los clientes mediante su tono de voz y su lenguaje corporal hiperbólicos más que el arreglo social más generalizado que sus acciones instancian.

Otro momento de escenas análogas y consecutivas examina la cuestión de los préstamos y la deuda. Cuando Folofó pierde una apuesta y se encuentra sin dinero, le pide un préstamo a un amigo. Este acepta un préstamo de cincuenta lempiras siempre que Folofó le devuelva noventa lempiras dentro de cuatro días y le dé su caja de lustre como la seguridad. Folofó se pregunta por qué el préstamo no es cincuenta lempiras ahora por cincuenta luego. Su amigo le explica que un préstamo solo le conviene al prestamista si cobra intereses y si hay una garantía que asegura que el deudor le devolverá el préstamo y sus intereses. Este fenómeno perpetúa y aumenta la desigualdad económica. Los

que desde el principio tienen más dinero para prestar, observan plusvalías respecto a la transacción; pero los que piden dinero prestado solo observan deudas. Sin embargo, nuevamente, debido al estilo melodramático de la película que enfatiza los rasgos individuales de los personajes, el prestamista parece un adolescente intrigante, y el deudor es un niño ingenuo. Las operaciones económicas injustas y despersonalizadas se esconden.

El sonido del filme también participa en esta reducción melodramática de lo político a lo personal. Los filmes revolucionarios en el estilo de Octavio Getino (1935-2012) y Fernando Solanas (1936-2020) dividen a la sociedad en dos bandos: burgueses y proletarios. Como conjuntos sociales, los ricos son malos y los pobres son buenos. En cierto sentido, el uso de Lara de la música en *Cipotes* sigue esta dicotomía. El antagonista principal de los hermanos, don Ángel, sale en la pantalla junto a una música temerosa y ansiosa, pero una música suave y romántica acompaña al aliado principal de los hermanos, Lucero. Las mismas músicas de don Ángel y Lucero se repiten a lo largo del filme. Don Ángel es dueño de casas y posesor de riquezas que trata de movilizar sus recursos para seducir a Catita, pero Lucero es un obrero de fábrica relativamente pobre que usa el poco privilegio que tiene para ayudar auténticamente a sus vecinos Catita y Folfo. La música asociada con cada personaje refuerza sus características demoniacas o angélicas. Los dos son pretendientes de Catita, pero su lucha por su amor no es principalmente una lucha de clase, sino una lucha personal. Dada la dinámica personal del melodrama de la película, cuando Catita termina con Lucero, se le atribuye su selección a su personalidad más que a su identidad de clase. El sonido y el estilo narrativo de Lara privilegian lo personal.

A veces, *Cipotes* se desprende del tema de la pobreza y opta por el puro melodrama. El filme convierte la historia socioeconómica en una historia familiar. Dufays indica que «el nudo temático de la estructura melodramática clásica» es «la familia»¹⁸⁹, y no hay duda de que la familia está al centro de este relato. En una escena ejemplar, la madre de los hermanos les cuenta la historia de la primera vez que bailó con su esposo. Habla de sus brazos fuertes y palabras cautivadoras. Por la nostalgia de la escena, se refuerza el valor de la lealtad familiar. Ya que su padre falleció, Folofó es el que tiene que ganar el pan para la familia. La meta principal de Folofó en el filme no es ni una sociedad transformada ni un proyecto común, sino una casa nueva para su hermana. Repite este objetivo a lo largo de la película como un mantra. Se pone énfasis en el éxito de su familia, no en el éxito de las masas populares.

Folofó cree que el trabajo duro le garantizará el cumplimiento de la meta. El valor tradicional de la laboriosidad pasa al primer plano al principio y al final en el hilo argumental. El lustrabotas ya es un profesor de sociología que quiere infundir en sus estudiantes la misma ética laboral que le ha impulsado al éxito personal. Sermonea: «Hay circunstancias en la vida que son duras, muy pero muy duras, pero uno tiene que aprender a luchar, a luchar por cada centímetro de ventaja». La retórica del profesor contrasta notablemente con el mensaje de *Fantasmas del huracán*. Mientras que la ruta hacia el progreso en el caso de don Mario y Simón es la colaboración, la ruta en el caso de Folofó es una ventaja competitiva. Aquella promueve un

¹⁸⁹ Dufays, Sophie. «El niño de la calle y la ciudad fragmentada en la película Buenos Aires viceversa, de Alejandro Agresti», en *Hispanic Review*, vol. 79, n.º 4, 2011, p. 633.

comunitarismo tierno, mientras esta promueve el individualismo rudo.

Uno de los estudiantes de Folofó protesta: «No, licenciado, eso no pasa. El que es pobre es pobre». El profesor le responde con la historia de la narrativa central sobre su niñez y demuestra con su propia biografía que es posible salir adelante. Al final de la clase, el estudiante dudoso ya cree que él también puede seguir el camino de Folofó del éxito individual. El profesor concluye: «Nada es imposible para todos aquellos que luchan por su futuro, ¿de acuerdo?». En gran medida, lo social ha desaparecido de la vista.

Aquí surge una comparación curiosa entre el texto original de *Cipotes* de Amaya Amador y *Los olvidados* de Buñuel. Aunque el escritor Longino Becerra (1932) tiene razón cuando señala que *Cipotes* no es «un manual de concientización política»¹⁹⁰, no se puede ignorar que el autor termina su novela con «los preparativos de una huelga en la fábrica donde trabaja Roque Pinos y que los dos niños, antes pertenecientes al submundo de los lustrabotas, ahora se comprometan a participar en una batalla de clase»¹⁹¹. La decisión de Lara de cerrar con el hilo argumental del profesor en vez de una huelga contradice el espíritu de la novela original, un espíritu que corresponde al compromiso de Amaya Amador con el cambio colectivo en *Los brujos de Ilamatepeque*. Lara suaviza los bordes rugosos revolucionarios de la novela, especialmente a través de la ideología individualista y competitiva del profesor Folofó.

¹⁹⁰ Becerra, Longino. «Cipotes: Prólogo 1.º Edición», en *Ramón Amaya Amador*, 12 de marzo de 1981. Consultado en <https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/obras/prologos/85-cipotes-prologo-1-edicion>.

¹⁹¹ *Ibid.*

Los olvidados de Buñuel también afrontó la crítica de la izquierda debido a su inclusión de una figura profesoral bondadosa, el director de la institución correccional en la que la madre de Pedro lo interna. El director es extraordinariamente generoso con Pedro y parece más interesado en la eliminación del crimen que en el castigo del criminal. Hasta le ofrece a Pedro cincuenta pesos y la libertad de salir de la institución según sus preferencias. La izquierda, con quien Buñuel se asociaba, cuestionaba su decisión de presentar a una figura tan institucional como un elemento positivo. Buñuel terminó negando que «la figura del profesor bondadoso implicase una defensa del Estado burgués y sus estructuras»¹⁹², pero es evidente que esta caracterización generosa del director correccional es una desviación de la tendencia de la izquierda de retratar negativamente a las autoridades burguesas.

Ya que el discurso de Lara de la competitividad individual es precisamente el discurso del capitalismo liberal, se puede montar una crítica parecida al profesor de Lara, un niño pobre que ha adoptado una cosmovisión burguesa y ahora usa su poder pedagógico para reforzarla. Diego del Pozo, apoyándose en *Seeing Films Politically* de Mas'Ud Zavarzadeh¹⁹³, argumenta que los cineastas a menudo enfrentan la presión del centro —el estado neoliberal— que busca una moderación de posturas radicales: «Frente a este peligroso suplemento del centro hegemónico, éste despliega estrategias de sujeción o represión que recuperan el margen radical como un discurso

¹⁹² Pozo, Diego del. «Olvidados y Re-Creados: La Invariable y Paradójica Presencia del Niño de la Calle en el Cine Latinoamericano», en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 32, n.º 1, mayo de 2003, p. 91.

¹⁹³ Zavarzadeh, Mas'Ud. *Seeing Films Politically*. State U of New York P, 1991.

reformista en los textos culturales que terminan por reafirmar ese centro»¹⁹⁴. Una mentalidad reformista, especialmente una mentalidad reformista que presiona al individuo en vez de al estado, es un criterio más aceptable para las esferas del poder. No es de extrañar, entonces, que *Cipotes* de Lara cuenta con la aprobación del gobierno de Juan Orlando Hernández. En un comunicado de prensa «Exitoso estreno de “*Cipotes* la película”», la Prensa oficial declara: «“*Cipotes* la película” fue producida sin muchas dificultades por la apertura, los espacios y oportunidades que el gobierno del Presidente Juan Orlando Hernández viene ofreciendo desde el inicio de su gestión al cine nacional»¹⁹⁵. La fuente confiesa que el filme es una «subyacente crítica del sistema»¹⁹⁶, pero la palabra clave es *subyacente*. Esta crítica está debajo de la superficie, fuera de vista. No constituye un riesgo al sistema de poder actual.

Como se ha descubierto con la ayuda de la erudición de Diego del Pozo y Sophie Dufays, el melodrama ablanda la capacidad revolucionaria de los filmes hondureños recientes sobre niños marginalizados. Estos filmes conservan una larga tradición del protagonismo del niño en la historia del cine latinoamericano y hondureño. La continuidad de esta tradición insinúa que muchos de los desafíos socioeconómicos del siglo XX se mantienen en el siglo XXI. Ha cambiado muy poco. Las ciudades, símbolos del progreso moderno, siguen tapando el sufrimiento de los pobres a quienes este progreso no ha llegado.

¹⁹⁴ Pozo, p. 86.

¹⁹⁵ Prensa Oficial. «Exitoso estreno de “*Cipotes* la película”», en *Honduras con Hechos*, 27 de julio de 2017. Consultado en <https://presidencia.gob.hn/index.php/sala-de-prensa/135-marca-honduras/2653-exitoso-estreno-de-cipotes-la-pelicula>.

¹⁹⁶ *Ibid.*

VIII

EL ÉXITO POR MEDIOS EXTRAORDINARIOS: EL CINE COMERCIAL DE JUAN CARLOS FANCONI

El ambicioso y precoz Juan Carlos Fanconi (1979) dirigió su primer largometraje *Almas de la medianoche* (2002) cuando era estudiante universitario. Fue la «película centroamericana más taquillera de la nueva generación» de directores regionales¹⁹⁷. Su éxito solo aumentó con *El Xendra* (2012) y *Un lugar en el Caribe* (2017). Fanconi, todavía joven, seguirá moldeando la trayectoria del cine hondureño, pero ya es posible recoger algunas de las características centrales que contribuyen a su construcción particular del ambiente cultural y político en Honduras.

Como el propio director ha reconocido, a Fanconi le interesa producir filmes comerciales de la variedad norteamericana. Le dice francamente a Katia Lara (1967) en una entrevista: «Lo que a mi me gusta —sí, sé que... hago lo norteamericano— es la secuencia de imágenes que sean comerciales, lugares bonitos, efectos especiales, cosas que la gente queda ¡pucha! ¿Cómo hicieron esas tomas?, cosas así»¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 515.

¹⁹⁸ Fanconi, Juan Carlos. *Entrevista de Juan Carlos Fanconi*, entrevistado por Katia Lara, 2002.

Comercial es con frecuencia un sinónimo de *sensacional* en el cine estadounidense, así que no es de extrañar que las películas de Fanconi giran en torno a temas sensacionales que llaman la atención de muchos espectadores. *Almas de la medianoche* y *El Xendra* generan el interés del espectador por medios extraordinarios, aprovechándose del valor efectista de las leyendas indígenas y teorías conspiratorias. *Un lugar en el Caribe* también cautiva al público por medios extraordinarios, presentando un romance en el paraíso de una isla de belleza singular. Juntos, estos tres filmes ejemplifican la mirada constante del director hacia Estados Unidos y el comercio global.

ALMAS DE LA MEDIANOCHÉ (2002)

La cinta que inauguró la época contemporánea del cine hondureño es «una película de horror que combina las leyendas del pueblo lenca con argumentos zombis» y que «fue hecha con un presupuesto de menos de \$40,000»¹⁹⁹. *Almas de la medianoche* contrasta crudamente con las obras de Sami Kafati (1936-1996) y Fosi Bendeck (1941-2006). Mientras que los directores anteriores buscan comentar la dimensión natural del ser humano y se concentran en las relaciones socioeconómicas, Fanconi enfatiza lo sobrenatural y se enfoca en las relaciones personales en *Almas*. La crítica social desaparece en gran medida de la

¹⁹⁹ «a horror movie that combines legends of the Lenca people with zombie storylines» y «was made on a budget of less than \$40,000». Russo, Eduardo Ángel, editor. *The Film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America*, Teseo: Fundación TyPA, 2010.

pantalla, y lo paranormal la reemplaza. Hispano Durón (1965) explica esta dicotomía que caracteriza el cine nacional:

Dentro de la producción hondureña podemos observar dos líneas estéticas: una es la del realismo que tiende a mostrar la realidad cruda que vivimos en nuestra sociedad y por otro lado la línea fantástica, mística, donde pueden ubicarse películas como *Almas de la medianoche* o *Fantasmas del huracán* que tiene que ver con nuestra cultura que está sustentada por un sincretismo religioso, parte de la espiritualidad de la iglesia católica que vino de Europa y también mucha influencia de la espiritualidad de la cultura indígena²⁰⁰.

Durón señala que la opción de Fanconi por lo sobrenatural está más en línea con las preferencias cinemáticas del público nacional: «En el gusto de los espectadores hondureños hay una cierta inclinación hacia los temas fantásticos y místicos»²⁰¹. Los filmes de Fanconi corresponden a la estética corriente, la cual, sucesivamente, asegura el éxito de su obra en la taquilla.

La construcción de espacios liminales es fundamental para el dinamismo interno de lo fantástico. Lo sobrenatural solo se comunica mediante lo natural. Por ende, al director le hace falta la creación de escenas y conceptos que ocupan la frontera entre lo natural y lo sobrenatural en los que lo sobrenatural penetra al ámbito de la vista y el sonido. Fanconi logra esta meta en escenas como la siguiente.

²⁰⁰ Pinus, Darío. «Entrevista sobre *Almas de Medianoche* (2002) Parte 1». Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=N3nlxKHrJjc>.

²⁰¹ Ibid.



La laguna y las cruces indican el paso de los personajes a otra dimensión (0:22)²⁰².

La búsqueda de un grupo de jóvenes que investiga el fenómeno misterioso de la muerte de un periodista los lleva a descubrir un portal al infierno. A medida que cruzan un lago iluminado por tres cruces encendidas, se acercan a este mundo paralelo. El lago sirve como un espacio liminal entre lo natural y lo sobrenatural. Igual que el río Estigia en la mitología griega, este lago es el corredor entre la vida y la muerte en la mitología lenca.

Películas recientes como *Midsommar* (2019) de Ari Aster (1986) han problematizado las convenciones de la luz y las tinieblas dentro del género del horror al presentar escenas horribles a plena luz del día, pero *Almas* se apoya en las convenciones que priorizan la oscuridad. La mayoría del encuadre en la escena del portal está oscura, pero las cruces encendidas brindan un contraste. El balance del encuadre entre la luz y la oscuridad indican que la muerte (la oscuridad) y la vida (la luz) también cuelgan en la balanza. Los personajes se encuentran en un punto de inflexión. Su bote de remos entra despacio al encuadre del lado izquierdo. Pasan a un nuevo espacio. Las cruces, las

²⁰² Cana Vista Films. «Trailer Oficial *Almas de la Media Noche*» (2002), 2012. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=rC1ULGBgjM8>.

tinieblas y el bote juegan el uno con el otro para forjar una atmósfera de suspense. La quietud del lago y el movimiento lento del bote le ofrecen al espectador una oportunidad de meditar el significado de las cruces encendidas. Insinúan el tormento inminente en medio de un ambiente por lo demás tranquilo.

Las cruces reflejan otro espacio liminal que el filme cultiva: el que colma la laguna entre la espiritualidad católica y la indígena. El filme no niega el choque entre las dos cosmovisiones, pero, sí, intenta trascenderlas por el camino de la mediación. Tanto los mitos cristianos como los lencas contribuyen al misterio en cuestión. Las cinco leyendas al centro del argumento provienen de tradiciones lencas, pero huellas importantes en la resolución del misterio son un versículo bíblico del Apocalipsis y el relato de un cura católico. Como la misma Centroamérica, *Almas de la medianoche* es un espacio sincrético. Fanconi se aprovecha de la mística de ambas religiones para elaborar una narrativa intrigante, una leyenda nueva.

Cabe destacar que la liminalidad del filme se extiende más allá del mundo dentro del artefacto fílmico hacia los procesos de la producción y posproducción en el mundo real. Sea para fines de *marketing*, por convicción personal o por una combinación de ambas razones, Fanconi y varios miembros del elenco han confesado su creencia en lo paranormal y han relatado acontecimientos increíbles que rodean la creación del filme. En entrevistas, el director y los actores cuentan eventos extraños, tales como un corte de energía misteriosamente programado y la aparición inquietante de un niño en el escenario²⁰³. También hablan de sospechas en torno a las muertes

²⁰³ Pinus, Darío R. «Entrevista sobre *Almas de Medianoche* (2002) Parte 2», 2018. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=R2p1FYaZRXQ>.

de algunos de los actores tras la producción de la película. Estos comentarios diluyen la línea entre el filme y la realidad al insinuar que los eventos paranormales en el mundo del filme no son puras ficciones. Además, los sucesos supuestamente paranormales en las vidas de los actores aluden al hecho de que muchas de las leyendas en la película se basan en leyendas populares hondureñas. Después de mirar la cinta, de escuchar estas leyendas populares y de enterarse de las actividades presuntamente paranormales en las vidas reales del elenco, el espectador supersticioso sale del cine perturbado. Puede que estas leyendas sean más que leyendas.

Más allá del más allá, *Almas* desempeña un papel significativo en el establecimiento de la identidad nacional hondureña. Fanconi escenifica una historia hondureña con un elenco hondureño en un escenario hondureño. Saca provecho de la unicidad de las leyendas locales del mismo modo que Javier Suazo Mejía (1967) desarrolla años después en *Cuentos y leyendas de Honduras* (2014). En un mercado fílmico inundado por mercancía extranjera, *Almas* vende un producto local que es atractivo precisamente porque es local. Fanconi explota la conciencia colectiva de un pueblo familiarizado con estos mitos. Busca dramatizar conscientemente la cultura hondureña: «Antes de la producción, cuando pienso en la idea, definitivamente una de las primeras cosas que se me ocurre es cómo mi proyecto representará a Honduras. De una manera u otra, siempre he buscado que el público aprenda más sobre la cultura hondureña a través de mis filmes, tanto el público local como el internacional»²⁰⁴. En vez del consumo

²⁰⁴ «Before producing, when I'm thinking about the idea, definitely one of the first things that comes to mind is how my project would represent Honduras. Somehow, I have always looked for a way that the audience knows more about the

de cine extranjero por parte del hondureño, Fanconi quiere que hondureños tanto como extranjeros consuman el cine hondureño. Quiere que los hondureños llenen las salas de cine en Honduras y que miren películas nacionales. *Almas* logra esta meta en términos nacionales, pero el próximo filme de Fanconi, *El Xendra*, lo propulsará más firmemente a la escena internacional.

***EL XENDRA* (2012)**

El vínculo claro entre *Almas* y *El Xendra* es la explotación del tema del indigenismo con fines sensacionalistas y comerciales. 2012 era el momento ideal para un filme que exploraría la herencia indígena hondureña dada la especulación sobre el calendario maya que indicaba que ese año sería o el último o el comienzo de una nueva era en la historia humana. A este exotismo mítico maya Fanconi le agrega una fuerte dosis de la *culture of conspiracy agenda* del director norteamericano Oliver Stone (1946) según la cual el gobierno estadounidense y los medios informativos esconden la verdad del público en general²⁰⁵.

Esta película de ciencia ficción relata el viaje de cuatro científicos en busca de la mítica Ciudad Blanca, el sitio de un portal espacio-tiempo con vínculos a los indígenas mayas y a los extraterrestres. Aunque se hayan involucrado en este tipo de estudio en el pasado, ellos solo logran continuar su

Honduran culture through my films, both the local and international audience». Fanconi, Juan Carlos. *Entrevista: Juan Carlos Fanconi y David Incauskis*, entrevistado por David Incauskis, 14 de septiembre de 2020.

²⁰⁵ Moldovan, Raluca. «Past Imperfect: History, Ideology, and the Culture of Conspiracy in Oliver Stone's Presidential Trilogy», *Studia Europaea*, vol. 61, n.º 4, 2016, p. 167-90.

investigación y explorar este sitio de fenómenos paranormales recientes porque el gobierno hondureño interviene a su favor. Los científicos cumplen con su misión: el protagonista, el Dr. Carlos Puerto, obtiene y promulga información en un chip que prueba definitivamente la existencia de vida extraterrestre inteligente y explica el destino de la humanidad.

El contenido hondureño del filme enfatiza tres puntos: (1) las ruinas mayas, (2) la belleza natural y (3) el poder del estado. Cada uno de estos puntos presenta una imagen positiva del país, lo que no es de extrañar ya que el filme se produce en asociación con la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes. El espectador sale de la película bajo la impresión de que Honduras es una tierra de una cultura indígena cautivante, unos paisajes pasmosos y estabilidad gubernamental.

Los dos primeros puntos corresponden a una tendencia paralela en el sector turístico. Michiel Baud y Johanna Louisa Ypeij escriben sobre el fenómeno del «turista mochilero»:

A partir de los primeros años del decenio de 1970, mochileros e hippies comenzaron a explorar Latinoamérica de forma propia. En busca de lugares remotos y «auténticos», dejaron los caminos trillados y emprendieron viajes aventureros. Al hacerlo, abrieron rutas que habían sido exploradas antes al comienzo del siglo XX por antropólogos y otros investigadores que querían hacer investigación *in situ* en las zonas nucleares indígenas de América Latina (Beals 1976; Baud 2003; Mendoza, este libro). Estos mochileros fueron los primeros turistas que exploraron culturas exóticas y descubrieron nuevos sitios turísticos²⁰⁶.

²⁰⁶ «Starting in the early 1970s, backpackers and hippies began to explore Latin America in an individual way. In search of remote and “authentic” plac-

Un análisis de los siguientes fotogramas de la película ilustrará la conexión entre el mochilero y *El Xendra*.



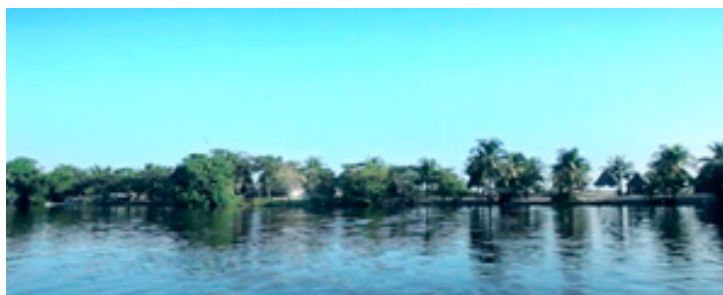
Fanconi reproduce la imaginería del turismo mochilero (40:42 y 41:42).

Como los turistas mochileros de Baud e Ypeij, los científicos caminan —con mochilas— por sitios antropológicos que encubren culturas exóticas. Se hallan en La Mosquitia,

es, they left the beaten track and set off on adventurous journeys. By doing so, they opened up the routes that had first been explored at the beginning of the twentieth century by anthropologists and other researchers who wanted to do in situ research in the indigenous heartlands of Latin America (Beals 1976; Baud 2003; Mendoza, this volume). These backpackers were the first tourists to explore exotic cultures and discover new tourist sites». Baud, Michiel y Johanna Louisa Ypeij. *Cultural Tourism in Latin America the Politics of Space and Imagery*, Brill, 2009. *Open WorldCat*. Consultado en <https://doi.org/10.1163/ej.9789004176409.i-324>, p. 2.

una región de Honduras que suele evadir visitas de los turistas típicos quienes están más dispuestos a relajarse en las playas del Caribe (un tema, curiosamente, al cual Fanconi se dirige en su próxima película *Un lugar en el Caribe*). *El Xendra* despierta el interés de espectadores internacionales que buscan una aventura en una ubicación remota al igual que resuena con un público internacional que usa el mismo filme para montar una exploración por hecho ajeno de mundos distantes.

Fanconi afina este ángulo del atractivo del filme a través de tomas aéreas y amplias del paisaje hondureño.



Estas tomas abiertas se aprovechan de la hermosura natural de La Mosquitia (10:46 y 40:35).

Los valles envueltos en la niebla a la izquierda y la aldea escondida a la derecha contribuyen a la mística de la película. Implican que, hasta en 2012, partes de Honduras siguen desconocidas, inexploradas, vírgenes, o, si se han visitado, estas expediciones originales han desaparecido de la memoria pública por su confidencialidad.

Tal confidencialidad se hace posible por el poder del gobierno hondureño, el cual colabora con otras autoridades políticas en la escena mundial para salvaguardar información no divulgable de la población en general. Es aquí donde Fanconi se inspira en la promoción de Oliver Stone de la *culture of conspiracy*. La trilogía política de Stone, especialmente en las dos primeras iteraciones que exploran los mandatos presidenciales de John F. Kennedy (1917-1963) y Richard Nixon (1913-1994), pretende desarmar las narrativas corrientes y reemplazarlas con teorías conspiratorias alternativas. Fanconi también intenta exhibir conexiones conspiratorias, las cuales asumen los nombres «Gobiernos del mundo» y «Comité de científicos del mundo». Estas organizaciones globales nebulosas controlan el destino de los protagonistas. Orquestan sus vidas desde lejos, pero mantienen su cercanía por una vigilancia inquietante. El presidente hondureño tiene una carpeta sobre cada uno de los personajes principales e insiste en que firmen un contrato tenue antes de que comiencen su misión secreta. El gobierno es «el Gran Hermano» que les está vigilando. El Estado tiene el poder sobre el individuo.

Los medios de comunicación también están implicados en la conspiración. Los locutores de las cadenas de noticias relatan los acontecimientos extraños a lo largo del filme, pero su lenguaje corporal, su tono de voz y sus expertos invitados muestran que saben más de lo que pueden revelar al público

por ahora. La extraña alianza entre los medios y el gobierno es una repetición del tema hegemónico del *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles (1915-1985). La prensa publica lo que publica para impulsar una agenda política, pero el público es a menudo un consumidor no crítico de noticias políticas y supone que lo que se publica es la verdad. Las conspiraciones funcionan porque los medios de difusión controlan el caudal y el tipo de información que llegan a la atención pública.

Por el alto nivel de coordinación institucional que implica este modelo conspiratorio, el gobierno hondureño en *El Xendra* resulta poderoso, manipulativo y capacitado. Esta implicación narrativa resuena en la cinematografía. Cuando el gobierno y el ejército se reúnen en una locación discreta, la operación emite disciplina, coordinación y patriotismo.



El ejército en *El Xendra* se presenta fuerte, capacitado y coordinado (6:03 y 6:25).

El coronel Martínez lleva un uniforme camuflado militar, una bandera hondureña que lo identifica con la nación y gafas de sol que identifican el secreto de su misión. La paleta de colores terrosos contrasta con la bandera brillante como si el estado fuera la principal entidad en juego. La llegada del presidente unos momentos después confirma esta insinuación. Cuando los dos soldados bajan del vehículo, sus botas negras tocan el suelo simultáneamente, una afirmación del dominio bien administrado del complejo militar nacional. A pesar de que los eventos sobrenaturales son misteriosos y amenazantes, el gobierno hondureño parece tenerlos bajo control.

Más allá del contexto diegético de estos detalles fílmicos, hay un comentario sobre la realidad extradiegética de Honduras. El año 2012 de la película significa que estrenó tras la crisis política de 2009, la cual la Unión Europea calificó de «golpe militar»²⁰⁷. El golpe reemplazó a Manuel Zelaya (1952), aliado de Venezuela, por Roberto Micheletti (1943), aliado de Estados Unidos. Este cambio de poder irregular no es nada irregular en la historia de Honduras, un país asolado por intervenciones militares y extranjeras en los asuntos de estado. Según un principio general de la historia hondureña, ningún gobierno puede sobrevivir sin la aprobación de los generales de mayor rango de las fuerzas armadas. *El Xendra* de Fanconi reproduce esta realidad. Las autoridades políticas y militares colaboran en un esfuerzo coordinado que involucra información clasificada. Los círculos del poder están cerrados y son pocos.

²⁰⁷ BBC Mundo. «Golpe de estado en Honduras», en *BBC Mundo*, 2009. Consultado en https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2009/06/090628_1430_honduras_arresto_med.shtml.

La conspiración política/militar, sin embargo, no es un blanco de la crítica en el filme de Fanconi. Más bien, al contrario, los tonos serios e idóneos de los oficiales refuerzan su hegemonía. El filme le deja al espectador con la idea de que es imposible desafiar las autoridades actuales porque son omnipotentes y omniscientes. Si cuatro científicos brillantes son los peones del presidente y sus generales, renuncian a sus vidas ante una investigación desconocida y reciben inyecciones que los anestesian, los ciudadanos corrientes no tienen cabida. Además, si las autoridades terrestres son simples peones, por su parte, de autoridades extraterrestres, cualquier resistencia es vana. El filme tiene un efecto social «anestésico» o fatalista: el sino de Honduras está en manos de agentes de poder del más allá, fuera del alcance del hombre común. Este se encuentra indefenso ante la conspiración coordinada de las fuerzas más potentes del país, del mundo y del universo. No puede desafiarlas. Tiene que aceptarlas.

UN LUGAR EN EL CARIBE (2017)

Si el indigenismo es el vínculo entre *Almas de la medianoche* y *El Xendra*, el turismo es el vínculo entre *El Xendra* y *Un lugar en el Caribe*. El filme de ciencia ficción de 2012 se aprovecha del exotismo y la cultura indígena de Honduras de una forma que refleja el turismo mochilero, pero el romance de 2017 pasa a las playas isleñas de Roatán y la moda cosmopolita para convertir al espectador en uno de los turistas que salen en la pantalla. El filme entretiene tres historias de amor espontáneo que surgen cuando turistas de Estados Unidos descienden sobre la hermosa isla caribeña unos pocos días.

Primero, para que Roatán se presente como un destino atractivo para los turistas, Fanconi tiene que aplacar la idea de que Honduras es un país demasiado peligroso. Cuando Marcelo y su hija Sofía salen del crucero para explorar Roatán, el narrador comenta: «Marcelo... no había escuchado cosas buenas de Honduras. Estaba consumido por el terror mediático ocasionado por las cadenas internacionales». La expresión «terror mediático» es una mera estrategia retórica dado que Honduras, de hecho, es uno de los países más violentos —si no el país más violento— en las Américas²⁰⁸. La narrativa de Fanconi sigue militando contra la expectativa del crimen hondureño cuando el primer problema que emerge para Sofía y Marcelo en la trama no tiene nada que ver con la violencia: el carro de su taxista se rompe. Sofía decide hacer dedo y su padre, reacio, termina siguiéndola. No resulta ningún problema, salvo que han perdido su crucero y tienen que pasar unos días más en Roatán. Sofía le pide a su papá que salgan del aeropuerto y se registren en su hotel y que no dejen que las preocupaciones de seguridad echen a perder la posibilidad de una experiencia positiva en la isla. Ella sale del aeropuerto a la calle sin él y espera sola en un banco afuera.

Lo que pasa, sin embargo, no repite en forma previsible el argumento de *Búsqueda implacable* (2008). La soledad de Sofía en el banco no termina en un secuestro. Marcelo se junta con ella, se reconcilian, van al hotel y tienen una experiencia espléndida e inolvidable en Roatán. El miedo original del padre, según el filme, carece de justificación. La Honduras de Fanconi es segura.

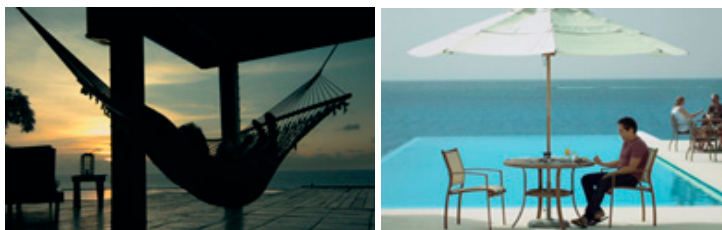
²⁰⁸ United Nations Office on Drugs and Crime. *Global Study on Homicide*, United Nations, 2011. Consultado en https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/statistics/Homicide/Globa_study_on_homicide_2011_web.pdf.



Sofía se arriesga y sale del aeropuerto, pero no le pasa nada. Honduras es un país seguro (7:12).

Superadas las preocupaciones, el resto del filme explora «los verdaderos placeres de la vida» en las palabras de Camila, la amante isleña del protagonista Gael. El atractivo visual que Fanconi desarrolla no tiene igual en la historia del cine hondureño. El director se aprovecha del encanto gráfico natural del mar y el cielo para captar «espacios paradisíacos» y «situaciones que para la mirada del extranjero resultarán sumamente atractivas»²⁰⁹. Esta descripción de Valdés Flores caracteriza con exactitud las siguientes tomas impresionantes.

²⁰⁹ Valdés Flores, Euclides. «Un lugar en el Caribe», cine hondureño de exportación», en *El Heraldo*, abril de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/crimenes/1058668-466/un-lugar-en-el-caribe-cine-hondure%C3%B1o-de-exportaci%C3%B3n>.



Se cultiva una atmósfera armónica a través de tomas visualmente equilibradas (1:25:58 y 1:27:55).

Las dos imágenes, a pesar de su diferencia en términos de iluminación y ángulo vertical, comparten la prelación de la armonía visual, la paz, la soledad y la distensión. Estiman el balance. También comparten una perspectiva hacia el mar y hacia el cielo que refuerza el sentido de tranquilidad que acompaña los espacios abiertos y los horizontes.

Un lugar en el Caribe es el epítome de la búsqueda del director de una cinematografía norteamericana que presenta una «secuencia de imágenes que sean comerciales: lugares bonitos, efectos especiales, cosas que la gente queda ¡pucha; ¡Cómo hicieron esas tomas?»²¹⁰. Fanconi expresó esta meta en una entrevista con Katia Lara cerca del estreno de *Almas de la medianoche*, y no hay duda de que la logró en *Un lugar en el Caribe*. Su película más reciente tiende a privilegiar la fotografía, lo que, por supuesto, es una de las cualidades que los turistas buscan en un destino: un lugar que abunda en imágenes maravillosas que se pueden captar y compartir en las redes sociales.

²¹⁰ Fanconi, Juan Carlos. *Entrevista de Juan Carlos Fanconi*, entrevistado por Katia Lara, 2002.

De hecho, el protagonista Gael hace de la isla una oportunidad perpetua para fotografiar. Porta una cámara alrededor de su cuello como si fuera el turista más entusiasta. Tanto a la cámara de Gael como a la del equipo de producción le interesan en particular los cuerpos negros.

Se exhibe el exotismo cultural de la comunidad negra garífuna. Como *Un loco verano catracho* (2015) de Carlos Membréño (1982), la película de Fanconi se apoya en la comunidad garífuna para vivificar la experiencia de los turistas con un programa de música, baile y sonrisas. La cultura negra en Roatán ofrece una «posición ventajosa social y cultural singular» que Riley y van Dorne²¹¹ dicen que es clave en la «construcción de un destino propicio»²¹² para los turistas que eligen sus destinos según las películas que miran.



²¹¹ «unique social and cultural vantage point» y «construction of a favourable destination». Riley, Roger, et al. «Movie induced tourism», en *Annals of Tourism Research*, vol. 25, n.º 4, 1998, p. 919-35.

²¹² Hudson, Simon, et al. «The Influence of a Film on Destination Image and the Desire to Travel: A Cross-Cultural Comparison», en *International Journal of Tourism Research*, septiembre de 2010, p. n/a-n/a. DOI.org (Crossref), doi:10.1002/jtr.808.



Gael saca fotos de niños negros y sus compañeros disfrutaban de la música y el baile garífuna. Son representaciones del turismo cultural (16:35, 54:31 y 1:13:33).

Fanconi es explícito acerca del aporte positivo de *Un lugar en el Caribe* a la industria del turismo en Honduras. En una entrevista con Herman Ruiz Kattán, el director revela que la Secretaría de Turismo le ayudó con «los permisos de Roatán», le abrió muchas puertas y «apoyó en la parte del transporte». Aunque la secretaría no le brindó apoyo financiero fuera

de estos beneficios, Fanconi sostiene que «mejorar la imagen de Honduras va de la mano con este proyecto»²¹³. Las playas idílicas y los hoteles lujosos de Roatán en *Un lugar* sirven como anuncios a los ojos de la industria del turismo. Honduras está abierta a los negocios, y los blancos principales de esta campaña publicitaria son los extranjeros.

Home Box Office (HBO) fue uno de los compradores de la película. El punto de referencia del éxito para Fanconi siempre ha sido Hollywood, y *Un lugar en el Caribe* es un paso decisivo en esa dirección²¹⁴. Tiene una visión internacional. Entiende que Honduras es capaz de contribuirle mucho al mercado global que se fija en las culturas exóticas y la belleza cosmética. Valdés Flores nota que la perspectiva de *Un lugar* es «la mirada del extranjero»²¹⁵. Los personajes, si bien tienen raíces en América Latina, ahora viven en Estados Unidos, parecidos al mismo director. Hablan principalmente español, pero el inglés también adquiere una presencia significativa en la película. La cámara hace la vista gorda ante la pobreza y, en cambio, fija su mirada en elegantes restaurantes iluminados por velas y caras excursiones de buceo. Las palabras *bello*, *bonito* y *hermoso* se repiten sin fin, pero asumen un encanto especial no solo en las bocas de los actores y actrices de diversos orígenes latinoamericanos,

²¹³ Ruiz Kattán, Herman. «Almas de la Medianoche costó 2 millones de lempiras», en *Radio House*, enero de 2016. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2016/01/26/juan-carlos-fanconi/>.

²¹⁴ Morales, Alexeiev. «Juan Carlos Fanconi: “Ciegamente creo en el contacto extraterrestre”», en *El Heraldo*, 2 de junio de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/tic-tac/1076834-466/juan-carlos-fanconi-ciegamente-creo-en-el-contacto-extraterrestre>.

²¹⁵ Valdés Flores, Euclides. «“Un lugar en el Caribe”, cine hondureño de exportación», en *El Heraldo*, abril de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/crimenes/1058668-466/un-lugar-en-el-caribe-cine-hondure%C3%B1o-de-exportaci%C3%B3n>.

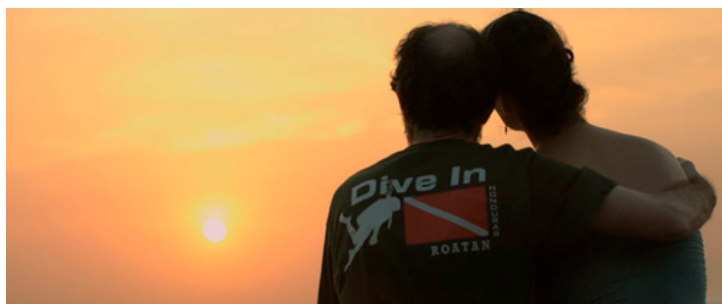
sino también en la boca del novio italiano de Sofía, el dueño del hotel en el que se hospedan los personajes. Roatán une lo mejor del mundo globalizado: el dinero, la cultura y la diversidad. Honduras no queda fuera de esta dinámica por sus destinos turísticos. La película tiene lugar en una burbuja cosmopolita que atrae lo atractivo y repela lo repelente —y, por supuesto—, «lo atractivo» y «lo repelente» se definen según el juicio de los que cuentan con suficiente dinero para viajar.

La óptica llamativa de *Un lugar* representa un movimiento más amplio en el cine hondureño que ambiciona destacar las joyas geográficas y culturales de la nación. Los temas de la película de Fanconi coinciden con la promoción del gobierno de Juan Orlando Hernández del «concurso nacional de cine “Honduras Positiva”», el cual fomenta «una imagen y actitud positiva del país para la audiencia nacional e internacional»²¹⁶. Un comunicado de prensa de 2017 especifica que la incorporación de las «Islas de la Bahía» es de interés particular. Un escenario caribeño es ideal para la promoción de la belleza natural de Honduras, y Fanconi es el director ideal para este fin dada su fascinación de toda la vida con «emplazamientos exteriores bellos en lugares extraordinarios»²¹⁷. La última escena en el muelle en la que el padre de Camila la conforta mientras contemplan el atardecer marino es, de muchas maneras, la cumbre visual de la «Honduras positiva» de Fanconi. Se combinan

²¹⁶ Consejo de Ministros. «Espaldarazo a la cinematográfica hondureña: Gobierno lanza primer concurso nacional de cine “Honduras Positiva”», en *Consejo de Ministros*, 12 de junio de 2017. Consultado en <http://www.consejosecretarios-deestado.gob.hn/content/espaldarazo-la-cinematogr%C3%A1fica-hondure%C3%B1a-gobierno-lanza-primero-concurso-nacional-de-cine-#>.

²¹⁷ «beautiful outdoor locations from extraordinary places». Fanconi, Juan Carlos. *Entrevista: Juan Carlos Fanconi y David Incauskis*, entrevistado por David Incauskis, 14 de septiembre de 2020.

la familia, la belleza natural y el turismo. Gael, el amante de Camila, la ha abandonado para reconciliarse con su esposa, y Camila encuentra algún consuelo en el abrazo de su padre. Triunfa la familia nuclear. El atardecer en el mar destaca el encanto óptico de Honduras y seduce al espectador para que lo experimente personalmente. La camiseta del padre de Camila refuerza esta seducción: es un anuncio de su negocio de buceo. Hasta dentro de una escena por lo demás melancólica, Fanconi elabora una atmósfera atractiva.



Esta escena combina tres valores del cine de «Honduras Positiva»: la familia, la belleza natural y el turismo (1:40:43).

Un lugar en el Caribe es una obra maestra comercial que eleva el cine hondureño a un plano superior de calidad de producción. Mientras que muchos filmes hondureños carecen de un nítido corte final debido a deficiencias en la fotografía, el sonido y la edición, la película de Fanconi de 2017 irradia una atención al detalle. Esta meticulosidad es señaladamente evidente en términos de composición. Se podría montar una exhibición fotográfica comercial robusta solo con fotogramas de

Un lugar. El espectador saca del filme una impresión positiva de Honduras no solo por sus elementos temáticos sino también por la proeza artística del director. En Juan Carlos Fanconi, Honduras encuentra un hogar en Hollywood.

IX
TEMAS UNIVERSALES, EXPRESIONES LOCALES:
LA FÓRMULA DE MATHEW KODATH Y
GUACAMAYA FILMS

Mathew Kodath (1981), director de *Amor y frijoles* (2009) y *¿Quién paga la cuenta?* (2013), dos de los filmes más queridos y universalmente conocidos de Honduras, presume que el secreto de su éxito es «buscar historias locales, pero siempre con emociones universales»²¹⁸. Sacan provecho de los temas universales del amor y el dinero, pero intentan hacerlo de una manera característicamente hondureña. Su atractivo amplio y nacional ha logrado su éxito en la taquilla. Kodath cuenta: «Cuando le ofreces al pueblo hondureño una historia en la cual se ve reflejado, los hondureños vienen al cine en masa»²¹⁹. Los comentaristas nacionales están de acuerdo. Alejandra Canales escribe que *Amor y frijoles* ha sido un acierto tanto que «hizo historia» y «marcó un antes y un después»²²⁰. Sin duda, el primer filme de Kodath ha llegado

²¹⁸ Kodath, Mathew. *Entrevista de Mathew Kodath y David Inczauskis*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2020.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Canales, Alejandra. «*Amor y frijoles*, a diez años de su éxito en la taquilla hondureña», en *El Heraldo*, 1 de septiembre de 2019. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1312053-466/amor-y-frijoles-a-diez-a%C3%B1os-de-su-exito-en-la-taquilla>.

a ser un punto de referencia importante en la trayectoria del cine hondureño.

Amor y frijoles es digno de estudio como artefacto cultural. El filme abre una ventana a la identidad nacional hondureña porque busca presentar deliberadamente las normas culturales del país y tiene éxito precisamente por la presentación de ellas. Kodath admite que la película «representa ciertas identidades culturales y necesidades culturales de la nación»²²¹. Una parte de esta representación se debe a su uso de un elenco hondureño y un escenario hondureño. Otra parte se debe a la sencillez de la película. Kodath dice: «Es una película muy básica» y «sin pretensiones»²²². Un filme hondureño que se disfraza de una película de Hollywood no resonará con el público. Cuando los hondureños van a ver filmes hondureños, quieren ver un retrato de Honduras tal como es. Quieren ver la realidad de sus vidas en la pantalla.

Este capítulo interpretará la cinematografía de *Amor y frijoles* y su sucesor de igual influencia *¿Quién paga la cuenta?* a la luz de la fórmula del director de expresiones locales de temas universales. En el primer filme de Kodath examina la religión, el amor y el dinero en un ambiente rural. En el segundo Kodath se centra en la salud, el amor y el dinero en un ambiente urbano. El estilo de los filmes corresponde a la especie de cine pobre que se dirige a las experiencias cotidianas de la clase obrera ladina, se basa en técnicas narrativas comunes y toca temas sociales sin analizar detenidamente las estructuras sociales y económicas que los producen. Si Juan Carlos Fanconi sigue el

²²¹ Kodath, Mathew. *Entrevista de Mathew Kodath y David Inczauskis*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2020.

²²² *Ibid.*

camino del cine internacional y corriente de Estados Unidos que enfatiza el exotismo de Honduras, Kodath traza el curso de un cine local y hondureño que enfatiza la trivialidad del país.

AMOR Y FRIJOLES (2009), UN PLATO TÍPICO

El retrato de la vida cotidiana hondureña en *Amor y frijoles* comienza con una imagen titular que presenta un filme «hecho en Honduras» y «una típica historia». Esta información incentiva al hondureño para que aprecie el filme como algo suyo. También establece el tono y las expectativas. Los superhéroes, las películas de acción y los *thrillers* son atípicos y alienados de la vida diaria. *Amor y frijoles* es más ordinario. Para volver a la dicotomía de Hispano Durón (1965) de los filmes fantásticos y los filmes realistas, la cinta en cuestión tiene más realismo que fantasía.

La primera secuencia de imágenes confirma esta expectativa. Ambientan la escena en Ojojona, Honduras, un pueblo en las afueras de Tegucigalpa. El pueblo tiene el encanto rural, pero las tomas no son excesivamente cosméticas. Imágenes de calles, arroyos, iglesias, animales, letreros y personas se van y vienen de vista. Una toma se fija en un hombre, aparentemente borracho, que duerme a la par de una pared al lado de un perro. La escena es típica. Cuando muchos hondureños van a sus empleos por la mañana, vistas de perros y borrachos los saludan. Aunque bajo circunstancias menos trágicas, el borracho recuerda a *Mi amigo Ángel* (1962) de Sami Kafati (1936-1996) en el cual un niño encuentra a su padre borracho en el suelo de un bar. Esta imagen se repite en la experiencia cultural hondureña desde el comienzo del cine nacional hasta el presente.



La vista familiar de un borracho en la calle se encuentra entre las tomas de ubicación al principio de la película (0:20).

Poco a poco, la secuencia inicial se establece en Karen, quien hace baleadas, una comida típica de la dieta hondureña. Ha instalado un quiosco de baleadas en la esquina de una calle polvorienta. Los viandantes la saludan y ella les contesta, «Que le vaya bien», otro indicador del dialecto local. Todo el pueblo se fija en ella. Es una persona intrigante. Otra mujer, Nicole, le echa una mirada celosa desde su propio quiosco, y un niño la mira desde una ventana. Estas tomas no solamente presagian eventos futuros, sino que también indican otra faceta de interés local y universal: el chisme. En pueblos pequeños todos se conocen y se miran. Es difícil guardar secretos y ocultar emociones.

El director no tarda mucho en introducir el tema de la pobreza. Karen saca su celular y exclama: «¡Púchica! Nada de saldo». Esta frase sencilla está repleta de significado. La expresión *púchica* a Karen la coloca lingüísticamente en Centroamérica y la frase «nada de saldo» la coloca en la clase baja. Tiene un

plan celular que la obliga con frecuencia a agregar saldo a su cuenta para poder mandarles mensajes y llamar a los demás. La experiencia frustrante de quedarse sin saldo es común en la vida de las masas populares. Karen se identifica con ellas.

Una escena más tarde refuerza la solidaridad del filme con la población económicamente desfavorecida. Un joven le debe «pisto» a Karen, pero no le puede pagar y por eso le ofrece una gallina a cambio. Ella rechaza la propuesta al principio, pero pronto se da cuenta de que no podrá pagar de otra forma y la acepta. Estas escenas modestas al comienzo del filme logran establecer crédito afectivo con un público familiarizado con el chisme pueblerino y las dificultades económicas.

Al pasar del tema secundario del dinero, *Amor y frijoles* se dirige al tema principal del amor. Este sentimiento universal viene con su particularidad hondureña. Nicole le insinúa a Karen que es posible que su esposo, Dionisio, le esté engañando, y, poco después, el chico malo Ramiro aparece en moto frente al quiosco de baleadas y le pide a Karen que se escape con él. La joven rechaza esta propuesta indecente, pero vuelve a casa con la duda respecto a su esposo Dionisio. El comentario de Nicole le ha entrado en la cabeza y no se le quita. Sola en casa, Karen enciende la tele y mira un programa cuya anfitriona es una latina en Miami que explota historias de adulterio con fines comerciales sensacionalistas. La producción dentro de la producción solo aviva el fuego de la duda de Karen.

El programa de tele, como el borracho en la calle, retorna a un tema hondureño del cual Kafati se aprovechó años antes. En *No hay tierra sin dueño* (2003), la esposa del patrón Calixto habla de su cuenta bancaria en Miami y sus viajes frecuentes a Miami, pero a Calixto le enfadan la vanidad y la

independencia que promueven estos viajes. Miami, entonces, es un símbolo de estatus y de libertad, un lugar de los ricos y bellos. Miami también es un lugar de liberación de los confines de una sola pareja sexual. Estos temas continúan en *Amor y frijoles*. La anfitriona es una mujer rica y atractiva en un estudio arreglado, y su programa se centra en la infidelidad. Estas impresiones funcionan como propaganda en la vida de Karen. Su exposición repetida al programa a lo largo del filme es una influencia corrosiva en su psique. La lleva a idolatrar el dinero y a cuestionar la fidelidad de su marido. Dionisio le ha sido fiel, pero Karen lo duda en parte porque el programa de Miami le ha lavado el cerebro para que piense que «todos los hombres son iguales».

El público conoce a Dionisio y descubre que es un hombre sencillo que personifica la humildad y la dedicación de un esposo de la clase obrera que gana su pan de cada día. Entra en la casa con un «ya vine» modesto y guarda su bicicleta y sombrero antes de sentarse a cenar. El espectador masculino de la clase obrera en Honduras resuena con esta figura que trabaja largas horas y así prioriza a su familia. Llama la atención de los hondureños que migran al norte para ganarse la vida y sufren el desafío de la sospecha que siempre surge cuando las parejas casadas pasan mucho tiempo separadas. Dionisio es, en el fondo, un hombre común y corriente que trata de hacer lo correcto.

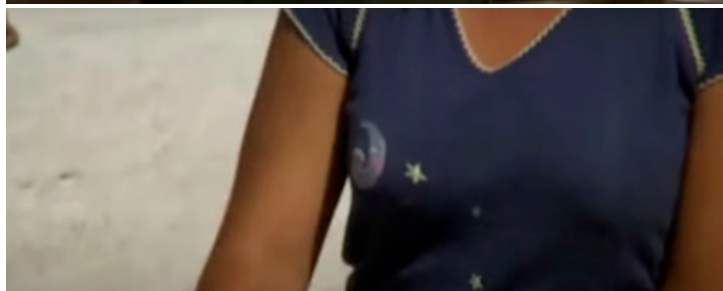
Una escena subsecuente en la que se involucra Dionisio ocasiona una comparación curiosa con uno de los primeros filmes del mundo, *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895). Kodath, como los hermanos Lumière, capta el momento en que Dionisio y sus compañeros salen del lugar de trabajo.



Se reproduce una escena que ha sido parte de la historia del cine desde el principio: la salida del trabajo (0:24 y 24:38).

Aunque las dos tomas graben la misma situación en términos generales, no pueden ser más diferentes. Como reflejo de la cultura patriarcal de Honduras, solo hombres salen en la imagen de Kodath, pero los dos géneros, mujeres y hombres, salen de la fábrica en la imagen Lumière. Destacando la cuestión de la seguridad en Honduras, un guardia vigila desde dentro de la puerta y los hombres tienen que salir por un portal pequeño en *Amor y frijoles*, pero hay una barrera más fluida entre el lugar de trabajo y el mundo exterior en el video antiguo. Por fin, la escena hondureña incluye las bicicletas que los hombres usarán para volver a sus hogares lejanos, pero la escena francesa indica que los trabajadores volverán a pie a sus hogares cercanos o en carro a sus hogares distantes. Esta escena sencilla de *Amor y frijoles* relata mucho de la realidad socioeconómica del pueblo hondureño. Los hombres suelen trabajar a no poca distancia de sus casas y bajo la amenaza persistente del asalto. Aparte de la presentación de los papeles de género en el lugar de empleo, Kodath expone el fenómeno sexual más generalizado del *male gaze*. Cinematográficamente, el *male gaze* sale tanto como una función de la cámara como una función de los

personajes en la historia del filme. Para considerar un ejemplo de la primera, conviene observar una toma que inspecciona el cuerpo de Karen de abajo para arriba.



La cámara replica el *male gaze* y escanea el cuerpo de Karen (36:10, 36:12 y 36:14).

El movimiento de la cámara refleja los ojos de un hombre que le da una pasada visual. Ella es el objeto de la gratificación sexual masculina, y esta cosificación de su persona comienza con el acto de mirarla así. La mirada de la cámara adopta la de una variedad de los personajes masculinos de la película, especialmente las de Ramiro y el esposo de Nicole. Ellos la miran con un hambre sexual que imita el hambre alimenticia que ella satisface por la comida que les hace.

El primer episodio de adulterio de Karen es un producto del *male gaze*. El esposo de Nicole la mira desde la ventana de su casa mientras que ella se ducha afuera. Este momento alude primero al rey David de la Biblia, el cual desea a Betsabé, observándola desde el balcón de su palacio mientras que ella se baña abajo. El momento alude, segundo, a una escena de *Mi amigo Ángel* de Sami Kafati en la que uno de los amigos del personaje principal mira con deseo a las mujeres que se bañan y lavan la ropa en el río abajo. En cada caso el *male gaze* lleva al personaje masculino a iniciar una transgresión sexual con la mujer visualmente cosificada. El esposo de Nicole desciende sobre la ducha y lleva a Karen a su alcoba, donde Nicole los sorprende en acción.

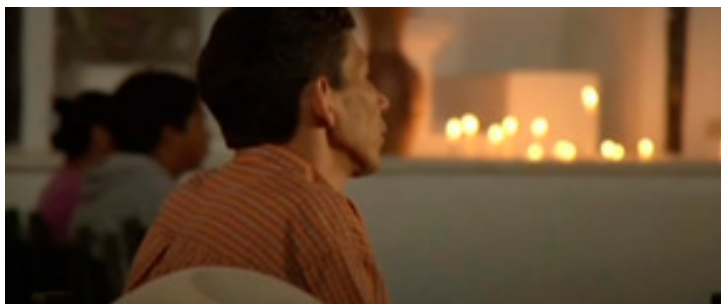
La mirada masculina es de alta relevancia en Honduras donde algunos hombres salen a la calle a «mirar culos». Las hondureñas pueden relacionarse con Karen respecto a su constante cosificación de parte de los hombres, y los hombres hondureños pueden verse reflejados a ellos mismos o a sus amigos que buscan constantemente a mujeres atractivas a quienes pueden mirar, a quienes pueden dirigir sus avances coquetas y con quienes pueden acostarse.



Como el rey David a Betsabé, el esposo de Nicole mira a Karen mientras ella se baña (39:47).

Si bien los temas del sexo y el género emergen a lo largo del filme, los temas religiosos salen más tarde y giran en torno a la identidad de Suyapa y un contraste entre la piedad católica tradicional y una forma pentecostal del evangelio de la prosperidad. Karen sospecha que Dionisio visita a una amante que se llama Suyapa después del trabajo todos los días, pero, en realidad, va a orar en la Iglesia de la Virgen de Suyapa para rogarle a la patrona católica de Honduras que le conceda el milagro de un hijo. La oración humilde, perseverante y fructífera de Dionisio en la tradición católica contrasta con el encuentro de Karen con un pastor pentecostal a quien le interesa poco la gente y mucho el dinero. De hecho, es posible percibir la diferencia desde el momento en que Karen se prepara para el viaje a la iglesia en Tegucigalpa. Selecciona un vestuario elegante y se pone un collar. Es claro que la impresión del movimiento pentecostal que ella cosecha del teleevangelista implica una

correlación entre la fe y el dinero. Esta correlación se confirma cuando va a la oficina del pastor después del servicio para compartir sus problemas matrimoniales con él. El pastor no le presta atención. Sigue tecleando, contesta llamadas telefónicas y no logra mucho contacto visual con ella. Él sí, sin embargo, le dice que le contribuya el diezmo de sus ingresos a la iglesia e insinúa que puede que sus problemas se deban al hecho de que no ha pagado. Ella sale decepcionada.



Se oponen la fe auténtica de Dionisio y la fe avariciosa del pastor en Tegucigalpa (38:36 y 1:02:46).

Las dificultades de Karen en Tegucigalpa refuerzan un hilo que corre por el cine centroamericano: la dicotomía campo/bueno, ciudad/mala. Los filmes costumbristas, del cual *Amor y frijoles* es uno, cuentan con este dualismo para crear un sentido de conflicto. El campo es el hogar de los valores íntegros y tradicionales de la familia y la fe, pero la ciudad es el lugar de la corrupción y la decepción. La ciudad genera a amantes del dinero, y es precisamente lo que Karen encuentra allí. La ciudad, como un teleevangelista manipulativo, enseña que no todo lo que brilla es oro. Al contrario, la sencillez de la devoción de Dionisio en el campo obtiene resultados positivos en el filme. Karen y él tienen una hija, Suyapa, y el matrimonio se recupera.

La película, entonces, como las de Carlos Membreño (1982), presenta el triunfo de los valores tradicionales de la fe y la familia que se asocian en la imaginación popular con el campo. *Amor y frijoles* también contribuye al orgullo nacional hondureño, otro valor conservador. La elevación de la cultura hondureña en el filme en el mero hecho de reproducirla en la pantalla tiene un significado especial para los hondureños que ya no viven en el país porque les da un fuerte sentido de su identidad nacional. La actriz Ana Alvarado, que reside actualmente en el extranjero, dice que el filme le «transmitió ese sentimiento de nostalgia al ver las calles y los modismos hondureños»²²³. Kodath confirma que el filme ha gozado de una «muy buena respuesta, especialmente de los hondureños

²²³ Canales, Alejandra. «Amor y frijoles», a diez años de su éxito en la taquilla hondureña», en *El Heraldo*, 1 de septiembre de 2019. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1312053-466/amor-y-frijoles-a-diez-a%C3%B1os-de-su-exito-en-la-taquilla>.

radicados en Estados Unidos»²²⁴. El éxito del filme tanto en Honduras como afuera es un testamento de su compromiso con la representación de la cultura ladina de una forma sencilla y sin engaño. Como lo expresa Kodath, el público le premia una película honesta y humilde que sabe lo que es y lo que no es, y lo que es Honduras y lo que no es.

SALUD, AMOR Y DINERO EN *¿QUIÉN PAGA LA CUENTA?* (2013)

¿Quién paga la cuenta? se apoya en la misma estrategia narrativa que ocasionó el éxito de *Amor y frijoles*. El amor y el dinero, temas cotidianos y reconocibles, predominan, pero en el segundo filme se agrega otro reto a la combinación: la salud. También se nota una expansión de ambición en comparación con el primero: *Amor y frijoles* es más corto y solo contiene un hilo narrativo, pero *¿Quién paga la cuenta?* es más largo y se entretajan tres hilos narrativos. Hay un aumento notable en la calidad de la producción, además, el cual se debe al tiempo que Kodath y su equipo toman entre las películas para salvaguardar un producto de calidad. El director comparte: «Tienes que disfrutar del proceso. Hacer una película es como tener un hijo. Tienes que vivir con el resultado el resto de la vida»²²⁵. No quiere que un fracaso le atormente. Cada película le importa a Kodath porque cada película formará parte de su legado cinematográfico.

²²⁴ Kodath, Mathew, y Gustavo Banegas. *Se debe hacer cine con el corazón*, abril de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/vida/597066-466/se-debe-hacer-cine-con-el-corazon>.

²²⁵ Kodath, Mathew. *Entrevista de Mathew Kodath y David Incauskis*, entrevistado por David Incauskis, enero de 2020.

La dualidad costumbrista de campo/íntegro y ciudad/per-versa también se presenta en el segundo filme. A la madre de Dora le preocupa que la mudanza de su hija a la ciudad amenace su integridad moral, que Dora persiga el dinero y la independencia y que estos vicios le inspiren a solicitar un empleo en San Pedro Sula. La madre le dice: «Hemos sido pobres, pero nada nos ha faltado». El comentario indica que Dora es ingrata con la vida sencilla, pero bendecida, que su madre le ha cultivado en la familia. La duda de la madre se convalida cuando Dora comete usurpación de identidad, compra una cirugía estética y acumula una enorme deuda. La deuda la alcanza, y el cobrador la captura y la lleva a San Pedro Sula para que enfrente la justicia. La madre le regaña: «Eso era mi miedo de dejarte ir a la ciudad: que te perdieras. Todo lo que te enseñé fue en vano. Estoy avergonzada de vos». No habrá un momento de redención para Dora. Esta escena es la última en la que sale. La corrupción urbana de los valores campestres, una tentación en la que cae Dora, es un problema serio que le conduce a uno a pecados graves y la vergüenza familiar.

Amor y frijoles, repleto de los temas del amor y el dinero, se enfoca más en el amor. *¿Quién paga la cuenta?* invierte esta fórmula y, presentes los dos temas de nuevo, se centra más en el dinero. Kodath trata el tópico de la inestabilidad económica con atención a sus dimensiones personales y familiares, pero también ilumina el problema social más amplio de las prácticas depredadoras en la extensión de crédito. Puede que la respuesta inicial a la pregunta ¿quién paga la cuenta? sea «la tarjeta de crédito», pero la película revela poco a poco que la respuesta final es «el propietario de la tarjeta de crédito». Las tarjetas parecen ser «dinero gratis», pero el

propietario tiene que pagar al final, y con intereses. El sistema de crédito se aprovecha de la ingenuidad, la necesidad y los vicios de los pobres.

Las tres narrativas se tratan de individuos que abren una cuenta de crédito y se meten en problemas cuando no pueden pagar las deudas que han acumulado. Cada uno de estos individuos es pobre. Saúl, el protagonista central, es barista en una cadena de café local y saca una tarjeta para impresionar con su «dinero» a Nuria, una chica atractiva. Dora, nativa del Lago de Yojoa, es trabajadora doméstica de una mujer rica en San Pedro Sula y saca una tarjeta para tener cirugía plástica. Salvador, paciente de cáncer, trabaja en una maquila y saca una tarjeta para comprar un anillo de bodas para su esposa.

Cada uno de estos protagonistas tiene el mismo enemigo: Marcos López, el cobrador de deudas de la empresa Bancatracho. El filme retrata a Marcos como un hombre brutal y colérico a quien le importa mucho el dinero y poco el desafío por el cual sus víctimas están pasando. Es probable que se beneficie considerablemente del crédito que le extiende a los demás y que cobra con intereses. Es capaz de comprarle regalos lujosos a Nuria, el objeto de la atracción de él y de Saúl. La tensión entre Marcos y sus deudores refleja un conflicto de clases. Los ricos sacan partido de los pobres y los pobres son recelosos con los ricos por la depredación.

El conflicto de clases aparece en dos lugares adicionales en el filme. Hay una tensión entre la trabajadora doméstica Dora y su patrona. Las dos tienen el mismo querido, Gustavo, pero la patrona es la que le tiene acceso sexual a él por el dinero que tiene.



La estatura baja de Dora simboliza su pobreza (19:07 y 51:55).

Estas dos imágenes icónicas del filme ilustran la brecha de riqueza entre las dos mujeres. La trabajadora doméstica Dora tiene que elevarse para tocar el timbre de la patrona. Este movimiento simboliza el deseo de Dora de tener acceso a los beneficios de la alta sociedad. Quiere alcanzar el mismo estatus de su patrona, pero no puede y así recurre a medios artificiales, fraude de crédito y cirugía cosmética para lograr la semblanza de equidad económica y sexual. Este método no le da fruto. El sistema está en contra de ella. También hace falta notar que la casa de Dora en Yojoa no tiene ni timbre ni verja. Los ricos tienen suficientes recursos para instalar sistemas de seguridad, pero los pobres no pueden gozar de la comodidad de la seguridad. En la otra imagen, Dora le viste a su patrona antes de que vaya a un concierto de ópera. La altura de la patrona representa su estatus social más alto. Ella agarra su bolso, pero la trabajadora doméstica agarra el pelo de la patrona. La pobre tiene que aferrarse a la rica para obtener estabilidad económica, pero la rica solo se aferra a su riqueza. A fin de cuentas, una trabajadora doméstica se puede reemplazar.

La escena que sigue la del vestidor es especialmente indicativa de los estilos de vida distintos de los ricos y pobres. La patrona va a la ópera donde satisface su sed de entretenimiento.

Dora, al contrario, se aprovecha de la ausencia de la patrona para vagar por la casa como si fuera la patrona. Se pone la ropa de ella y descansa en su cama. Los ricos se entretienen en espectáculos en vivo, pero los pobres tienen que entretenerse a sí mismos mediante la imaginación. No se dan el lujo del entretenimiento en vivo.

El otro momento de conflicto de clases surge en la historia de Salvador. Trabaja largas horas en la maquila, su lugar de empleo, pero no alcanza la cuota y tiene que llegar temprano para recuperar su déficit de producción. El jefe le exige el rendimiento y nota que los empleos de los dos dependen de la producción. Cuando Salvador se desmaya en el lugar de empleo y descubre que tiene cáncer, el jefe le manda que descanse unas semanas, sin saldo, antes de volver. Salvador exclama desesperadamente: «No trabajo, no como». Él sustenta a la esposa y los dos hijos. Su enfermedad pone a toda la familia en riesgo. Cuando una persona lucha por pagar las cuentas semana tras semana, cualquier crisis es devastadora. No ha podido ahorrar dinero para una emergencia porque todo lo ha gastado para sobrevivir.

La historia de Salvador no solo es una observación sobre la clase social y la salud, sino también una observación sobre el género. Parte de la problemática financiera de Salvador se debe al hecho de que a la esposa no la deja trabajar. Prefiere que se quede en casa con los hijos. Es, de muchas maneras, el típico padre machista: trabaja, maneja el carro y toma demasiado. Sin embargo, la película permite una transformación en la dinámica del género de la familia. Los personajes no son estáticos. Por la enfermedad de Salvador, resulta que su esposa tendrá que trabajar para sustentar a la familia, y, en una escena conmovedora al final de la película, ella decide no cederle las

llaves del carro y lo lleva del hospital a casa. La vulnerabilidad de la enfermedad de Salvador destroza su autoridad masculina e inicia un cambio en las relaciones de género.

El problema de la percepción negativa de la imagen del cuerpo afecta a ambos géneros en América Latina y por todas partes, pero se asocia más en la imaginación pública con las mujeres que pagan cirugías plásticas del rostro, el busto y las nalgas. Tal es el caso de la trabajadora doméstica Dora que piensa que su estado soltero se debe a su edad y fealdad. El vano Gustavo contribuye a esta autopercepción negativa. Le sugiere que una operación la va a dejar como un objeto de alto interés romántico. El cirujano refuerza esta narrativa al mencionarle que una cirugía y un vestuario más joven le quitarían quince años de encima. Dora se preocupa tanto por su autoimagen que comete el delito de fraude y acumula una deuda para resolver el problema percibido. Su vanidad le rinde la justicia poética cuando el banco desvela su crimen. El mensaje es claro: el capitalismo consumista y una cultura cosmética sexista son una combinación fatal. Dora participa en ambos sistemas injustos por sus elecciones personales y por una enculturación sociológica en estos vicios.

Últimamente, en cuanto al género, el filme explora el fenómeno de la prostitución masculina, la cual se identifica como una función viciosa de la pobreza. Saúl y Octavio pierden sus empleos en el café cuando se cierra por razones económicas y salen sin una fuente de ingresos. Octavio comienza a trabajar en secreto como prostituto en la empresa de Nuria. El secreto indica que Octavio no está orgulloso del empleo —o, por lo menos no quiere que una de sus novias, Patricia, se entere—. Saúl también termina trabajando como prostituto con Nuria, irónicamente, para pagar la deuda que acumuló por tratar de

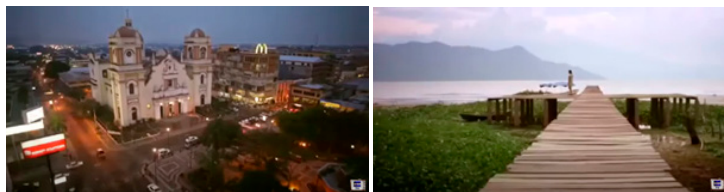
impresionarla. La prostitución masculina en el filme, entonces, es el recurso último y una opción viciosa a la vez. Una escena final muestra a Saúl y Octavio en ataúdes debajo de un crucifijo, lo cual implica que su decisión de ser prostitutas los lleva, de alguna forma metafórica, a la muerte. Han vendido sus almas al optar por la seguridad económica a través de la prostitución. Por eso, se observa que la película apacigua las consciencias de los espectadores de índole tradicional. Sin esta escena final, habría parecido que la prostitución fuera una opción moral viable y hasta rentable para hombres en dificultades.



Los ataúdes representan la bancarrota moral de los hombres que se prostituyen al final de la película (1:48:01).

Las características del filme del dualismo campo/ciudad, la pobreza y el patriarcado son altamente universales. Se aplican a muchos países y contextos distintos; si bien tienen una relevancia especial en Honduras donde los valores tradicionales, la pobreza y el sexismo son omnipresentes. No obstante, los elementos hondureños del filme son más visibles en el escenario que en estos temas generales. Tal vez por cuestiones de balan-

ce, Kodath elige la región de San Pedro Sula como el contexto local de *¿Quién paga la cuenta?*, ya que eligió la región de Tegucigalpa en *Amor y frijoles*.



La ciudad versus el campo (31:27 y 1:09:48).

El parque de la catedral en San Pedro Sula sirve de imagen que le orienta al espectador a la ubicación. Aunque el punto focal de la imagen es la misma catedral, el edificio compite con los letreros iluminados de McDonald's a la derecha y de los bancos a la izquierda. Esta toma revela el conflicto del filme. El consumismo amenaza los valores tradicionales, pero el valor tradicional de la familia gana en el caso de Salvador. Una desviación de los valores tradicionales en los casos de Saúl, Octavio y Dora los lleva a su declive.

Otro escenario que sirve de orientación para el espectador es el Lago de Yojoa. El uso de este lago pintoresco es una vuelta a uno de los rasgos principales de los primeros filmes de Centroamérica: la presentación de la belleza natural del istmo. El filme subraya el lago como un lugar de mística y contemplación. Unas tomas dramáticas de Dora en el malecón destacan la extensión del lago y trazan un bosquejo de las montañas en el fondo. Como se ha mencionado previamente, el lago contrasta con la ciudad. Dora contempla la operación plástica en el ma-

lecón, y el espectador percibe que su decisión es una traición de los valores tradicionales y familiares que se vinculan con el lago en el campo. No hay necesidad de embellecer el cuerpo cuando el lago le ofrece suficiente belleza para todos.

La escena del lago revela un elemento estilístico del filme que refleja la estética de la telenovela. Las telenovelas rezuman en escenas extendidas con matices emotivos que intensifican el melodrama. Estas escenas se caracterizan por sus trasfondos simbólicos que dicen algo sobre el contexto de los sentimientos de los personajes.



El primer plano y el segundo plano interactúan entre sí en estas escenas como si la película fuera una telenovela (1:09:44 y 43:43).

Ya que Dora lucha consigo misma y con la persona que quiere llegar a ser, la cámara la capta en un lugar que simboliza sus raíces. ¿Abrazará la sencillez humilde y la belleza natural del lago o adoptará la estética ostentosa de refuerzos artificiales? ¿Acogerá los valores del campo o de la ciudad? Este momento prolongado aumenta el interés del espectador en el conflicto interno de Dora.

Asimismo, Dora le brinda una sonrisa vana a la cámara después de que Gustavo le dice que es suficientemente joven para

beneficiarse significativamente de una operación. Gustavo permanece en el fondo de la toma mientras que la cámara se detiene en la expresión facial de Dora. Esta técnica evoca el estilo de telenovelas que se aprovechan del melodrama inherente a las emociones viles, la venganza y el *sex appeal*. La felicidad vacía de Dora refleja la posibilidad emergente de «conquistar» al novio de su patrona por el atractivo que corre a la par de un cuerpo arreglado.

Este tropo cinematográfico es una instancia de la meta más amplia de Kodath de una narrativa que atrae a las masas. Sabe que el público responderá a una película que parte de la popularidad del estilo de la telenovela. De hecho, dados los múltiples hilos de narración y el alto nivel de melodrama en *¿Quién paga la cuenta?*, se puede decir que la cinta es una encarnación exitosa en Honduras de este género latinoamericano más generalizado.

Kodath no se avergüenza del estilo popular de sus películas; al contrario, celebra el atractivo nacional que generan. El director asevera que los buenos filmes logran un balance entre el arte y el comercio. Esto explica la razón por la cual sus directores favoritos son Steven Spielberg (1946) y James Cameron (1954): «Son extraordinarios porque saben hacer un balance comercial con el arte»²²⁶. Si tal es su método, es claro que le ha servido. Raúl Agüero afirma que *Amor y frijoles* es «la primera película con una producción profesional»²²⁷ en el país, y el dominio económico de los dos filmes demuestra su encanto con el público. Kodath ha encontrado una fórmula ganadora.

²²⁶ Kodath, Mathew y Gustavo Banegas. *Se debe hacer cine con el corazón*, abril de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/vida/597066-466/se-debe-hacer-cine-con-el-corazon>.

²²⁷ Canales, Alejandra. «*Amor y frijoles*, a diez años de su éxito en la taquilla hondureña», en *El Herald*, 1 de septiembre de 2019. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1312053-466/amor-y-frijoles-a-diez-a%C3%B1os-de-su-exito-en-la-taquilla>.

X

LA RELIGIÓN, LA FAMILIA Y LA PATRIA EN EL CINE COSTUMBRISTA DE CARLOS MEMBREÑO: *UN LOCO VERANO CATRACHO* (2015), *LA JAULA* (2017) Y *CAFÉ CON SABOR A MI TIERRA* (2019)

Carlos Membreño es la nueva cara del costumbrismo en Centroamérica. El género cinematográfico que dominó los filmes de ficción tempranos de la región con su enfoque en Dios, la familia y los valores nacionales ha surgido otra vez con un toque contemporáneo en la obra del director hondureño. Lo que el cineasta Rosendo Ochoa dijo de sus películas panameñas décadas atrás capta lo que busca Membreño hoy en Honduras: «Trabajamos con entusiasmo para presentar al público panameño la primera película filmada con actores nacionales. Nos hemos esmerado en hacer algo propio, a fin de dar a conocer lo que realmente tenemos, es decir, lo nuestro»²²⁸. La cámara del costumbrista fija su mirada en caras, tradiciones, economías y paisajes locales para retratar una nación digna del orgullo del pueblo. El producto es un atractivo microcosmo de la vida nacional. Los ciudadanos observan su mejor cara reflejada en la pantalla, y los extranjeros dan un vistazo de una tierra exótica con sus costumbres y caprichos pintorescos. A diferencia de los filmes revolucionarios que se concentran en las estructuras injustas que oprimen a las masas

²²⁸ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 69.

y provocan la resistencia, los filmes costumbristas enfatizan el bien que la realidad presente ofrece. Son una opción preferencial por el optimismo. Son la «Honduras positiva».

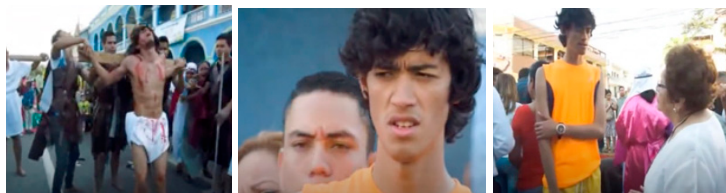
Refiriéndose a los filmes *Un loco verano catracho* (2015), *La jaula* (2017) y *Café con sabor a mi tierra* (2019), este capítulo demostrará cómo la obra de Membreño se podría describir como un costumbrismo contemporáneo. Por los ejes centrales de la religión, la familia y la patria, se ofrece un retrato íntegro de la vida hondureña que refuerza los valores tradicionales y eleva la imagen nacional a nivel doméstico e internacional.

TODO LO PUEDO EN CRISTO

Tanto como es imposible caminar por las calles de Honduras y dejar de observar la sobreabundancia de publicidad cristiana, es imposible interpretar un filme de Membreño y dejar de comentar la omnipresencia de la fe. Se entretajan oraciones y textos bíblicos en sus narrativas, y es precisamente la esperanza cristiana el factor que sostiene a sus personajes durante sus dificultades. Es claro que Membreño opina que la dependencia del hondureño en Dios es uno de los rasgos más positivos del país. Las notas de la secularización que caracterizan muchos filmes latinoamericanos contemporáneos se ausentan aquí. Más bien Membreño recrea el universo espiritualmente cargado que se encuentra en las antiguas películas costumbristas de Centroamérica como *Milagro en el bosque* (1972) de Felipe Hernández (1942-2012), el primer largometraje de Nicaragua que cuenta las «historias religiosas» del pueblo.

Un loco verano catracho tipifica el compromiso cristiano de Membreño. La religión juega un papel significativo en las vacaciones familiares a un par de destinos costales durante la Semana Santa. Mientras que el protagonista Filiberto Barro habla con la secretaria de su jefe antes de salir para una semana de diversión inocente con la familia, el espectador reconoce una pizarra blanca en el fondo con un «versículo del día» que se lee: «Todo lo puedo en Cristo, que me fortalece» (Filipenses 4:13). La presencia de esta cita bíblica en el área de trabajo sugiere que la Honduras de Membreño es un lugar donde la fe se expresa no solamente en la esfera doméstica, sino también en la pública. Se incrusta en la tela privada y la comunitaria. Del mismo modo, un grupo de policías militares entra en la oración mientras que se prepara para llevar a cabo revisiones de seguridad rutinarias de vehículos destinados a la costa. Los oficiales se arrodillan y su líder concluye: «Guárdanos, Señor». Dios los protege a lo largo de su jornada peligrosa. Dios es su alcázar y escudo.

El verdadero centro religioso del drama se desarrolla en La Ceiba donde Francisco, un adolescente inquieto y rebelde, observa un vía crucis en la calle.



Una señora evangeliza a Francisco después de un vía crucis en La Ceiba (43:51, 43:55 y 45:18).

Dándose cuenta de que la escena sangrienta y dramática ha dejado al joven incómodo y confundido, una anciana se le acerca y le explica el significado de lo que presencia: «Cristo vino y murió por tus pecados, por tu salvación. Dios envió a su hijo Jesucristo para que todo aquel que crea tenga vida eterna y no se pierda... Guárdalo en tu corazón». El mensaje resulta profético: es evidente que Francisco sí «lo guardó en su corazón» porque, justo en la cumbre del filme cuando el joven está a punto de suicidarse, vuelve a esta memoria con la ancianita. Decide no lanzarse en un acto de suicidio sino lanzarse en un acto de fe. La costumbre del vía crucis y la fe evangelizadora de esta mujer católica lo salvan.

La jaula, un filme sobre la trayectoria tumultuosa de un campeón hondureño en artes marciales, cultiva un sentimiento religioso parecido. Cuando el personaje principal Dani le confiesa a su abuelo que se siente perdido, este le responde: «Cuando sentís que perdés el rumbo, Dios siempre, siempre te dará señales, señales para encontrar el camino correcto». Esta señal se hace real en la forma de Fernando, un viejo socio del gimnasio del padre de Dani y un drogadicto en recuperación cuya fe en Dios le ha proporcionado mucho consuelo entre sus desafíos personales. Dani vuelve a expresarle sus dudas ahora a Fernando, pero este le alienta a «volver a levantarse» porque «Dios no [le] va a dejar solo en la batalla». Dani crece progresivamente en la fe a lo largo del filme, así que el espectador llega a la conclusión de que Dios es por lo menos un punto importante en una constelación de factores que lo conducen a su final feliz.

En una escena crítica, Dani entra en el viejo gimnasio de sus padres para hacer frente a la memoria dolorosa de su muerte trágica. Camina sobre el mismo piso en el cual sus cuerpos

yacieron tras el asesinato y se calienta bajo una luz celestial que brilla por entre las ventanas al mismo tiempo que un foco ilumina un saco de boxeo. El efecto es el de pasear por una iglesia oscura en la cual las vidrieras derraman sus rayos coloridos sobre el suelo. Esta puesta en escena simbólica indica que el gimnasio es una especie de catedral en la que Dani ha aprendido lecciones de vida sobre la fe y la familia. Solo después de regresar y abrazar los valores de sus ancestros, podrá superar los obstáculos que lo impiden.



La luz entra por las ventanas del gimnasio como si fuera una catedral (1:32:07).

Al concluir la película, Dani se ha reconciliado con el pasado y vuelto a la fe. Apela a Dios tres veces y se arrodilla en un gesto de rendición momentos antes de la pelea que le sellará el destino. Su éxito en esta pelea demuestra el poder de Dios, un poder que Dani reconoce públicamente durante su testimonio durante el juicio en el tribunal. Le dice a la jueza que proviene de una familia pobre que lo criaba según «valores cristianos». No obstante, en vez de acoger este legado noble, iba «culpando a Dios de [sus] errores». Ahora, reconoce su equivocación y quiere

corregir las cosas. Acepta humildemente su sentencia de dos años en la cárcel, el precio que tiene que pagar por operar un comercio de drogas. Esta conversión cara le produce fruto porque las escenas finales presentan su liberación de la cárcel y regreso a un gimnasio comunitario remodelado que gestionan sus amigos y sus familiares. La fe ha reemplazado la duda, la desesperación ha cedido a la esperanza y el amor ha vencido a la soledad.

Consistentemente cristiano, Membreño en *Café con sabor a mi tierra* preserva este patrón de promoción religiosa. El filme relata el «sacrificio detrás de una taza de café». Presenta la perseverancia de una familia afligida de cara a una plaga que devasta su plantación de café. Roger se acongoja del comportamiento destructivo de su padre alcohólico y abusivo y de la pérdida de una buena parte de la cosecha, pero su novia Nancy le reconforta: «Mi mamá decía que Dios escribe recto en renglones torcidos». Otra vez, Dios sirve como la estrella del norte en un trayecto que de otro modo sería demasiado retorcido.

La vida de Roger toma otro rumbo inesperado cuando se le muere el papá. La cámara sigue la procesión funeraria por una calle pelada y rural.



Los rituales católicos brindan consuelo a la familia en luto (42:21).

Esta imagen impresionante es una expresión de costumbres católicas en Honduras. Un cura abre camino, lo siguen los portadores del féretro y las masas apenadas marchan en el fondo. Un templo de amarillo pálido se asoma en la parte de atrás, coherente con el esquema cromático terroso y blanquecino del resto de la composición. El color violeta dramático de la casulla del sacerdote constituye un punto de contraste que indica sutilmente la vitalidad y la profundidad de la tradición católica. Estos ritos son tesoros preciosos en tiempos sombríos. Brindan tanto una esperanza transcendental como una clausura ritual al pesar.

La toma que caracteriza más manifiestamente el sentido religioso del filme toma lugar cuando el dedo de Nancy esconde las letras *ca* en la palabra *café* para revelar la palabra escondida *fe*. Esta escena capta la relación íntima entre la tierra, la economía y la fe del pueblo. Cuando se cultiva la cosecha, los agricultores confían en que Dios libraré su plantación de los desastres del diluvio, la sequía y la peste. Su subsistencia depende de los frutos de la tierra y la labor, pero la mayoría del rendimiento está fuera de su control debido a la frivolidad de la naturaleza. Incluso cuando la tragedia golpea fuertemente, en este caso en parte por la negligencia del papá de Roger, los cristianos mantienen la esperanza en una salvación inminente. Esta actitud fiel de Nancy alude a la del profeta Habacuc: «Le alabaré aunque no florezcan las higueras / ni den fruto los viñedos y los olivares; / aunque los campos no den su cosecha; / aunque se acaben los rebaños de ovejas / y no haya reses en los establos. / Porque el Señor me da fuerzas; / da a mis piernas la ligereza del ciervo / y me lleva a alturas donde estaré a salvo» (3:17-19). Se puede recopilar otra interpretación a la luz de este pasaje: si el café falla, la fe no tiene que fallar con él.

Membreño ofrece un mensaje constante de esperanza cristiana en todos sus filmes. El éxito temporal va y viene, pero el éxito a largo plazo es un regalo para los que mantienen la fe entre las angustias del momento. Este llamado a la fe se puede aplicar a los espectadores en un país como Honduras donde las masas sufren tanto de violencia humana como de desastres naturales con mucha frecuencia. Esta fe humilde también se aplica a Honduras en el sentido de que refleja el modo de proceder habitual del pueblo cuando surgen los problemas. Los hondureños recurren a Dios, y Dios los salva de la calamidad total. Todo es posible en Cristo, que los fortalece.

LA FAMILIA, LA SOLUCIÓN

En los tres casos, la familia desempeña un papel significativo en la resolución del conflicto principal. El costumbrismo en América Latina plasma a menudo la vida familiar como una característica distintiva y salvífica de la cultura. Según el discurso costumbrista centroamericano, puede que la familia se desintegre en otras partes del mundo donde el individualismo reina, pero los hispanos continúan preservando la costumbre de la devoción filial. Dicho de otra forma, mientras que un movimiento decisivo hacia la independencia es el sello de las películas sobre la maduración de adolescentes en Hollywood, el costumbrismo latino consta de un planteamiento totalmente diferente. La verdadera solución al conflicto no es una ruptura abrupta de la familia sino una apuesta seria por «la unidad familiar»²²⁹. Con

²²⁹ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 70.

suficiente frecuencia, es el campo, no la ciudad, el lugar que aporta el ímpetu a la preservación de la integridad de la familia en el costumbrismo, y tal es el caso en los filmes de Membreño en los que los campesinos suelen llevar una vida familiar más íntegra que los urbanitas.

Un loco verano catracho abre con una escena en la cual un par de hermanos, Filiberto y Quiro, andan en bicicleta en un pueblo provincial. El ambiente es uno de nostalgia. La camaradería, la armonía y el orgullo nacional marcan la niñez de los hermanos. Pasan con apuro por un parque y una iglesia hacia un monumento nacional cuyo mirador da a una vista impresionante del campo. Esta toma contiene todos los elementos del nuevo costumbrismo: la fe (la iglesia), la familia (la fraternidad) y el nacionalismo (el monumento y el paisaje). Al cabo de esta escena, los hermanos se abrazan, un gesto de su mutuo amor y solidaridad.

El mayor conflicto de la cinta es familiar. El hijo de Filiberto, Francisco, es un adolescente rebelde. En vez de estar presente con su familia durante las vacaciones, se preocupa por el celular, la televisión y la conquista sexual. Se retira a menudo de las actividades grupales porque prefiere estar solo. El enojo de Francisco se dirige sobre todo hacia su padre, quien reacciona previsiblemente con frustración y castigo. Esta ruptura en la familia obstaculiza un viaje por lo demás divertido. Una resolución se vislumbra cuando Filiberto habla con su hermano sobre la tensión filial. Los consejos del campesino son sanos: en vez de reaccionar a las provocaciones de su hijo con un remolino de ira y severidad paternal, Filiberto debe tratar a su hijo como si fueran amigos para ganar su confianza. Este movimiento hacia la ternura es eficaz. Filiberto corre hacia Francisco cuando está a

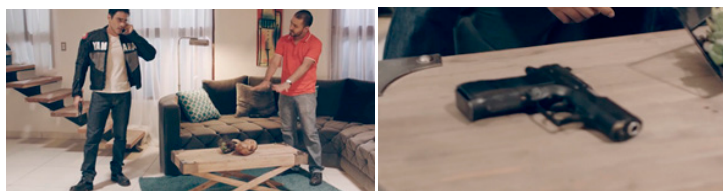
punto de suicidarse y le ruega con mucha vulnerabilidad afectiva que no se mate. Además del recuerdo de Francisco del vía crucis, el apoyo paternal de Filiberto salva al joven de la muerte.

Los lazos familiares también resuelven un conflicto menor en el filme. Filiberto y su jefe no se llevan bien en parte por el choque natural entre empleador y empleado, y en parte por una historia de conflicto personal entre las familias. Esta tensión aparece a lo largo de la película desde la asignación de tareas en el baño del trabajo hasta la sorpresa del patrón ante la llegada de Filiberto al mismo balneario en el cual se queda. Sin embargo, al concluirse la película, esta tensión se disipa tras la resolución exitosa de la situación de Francisco y la relación romántica de su primo Gumer con la hija del patrón. El patrón confirma esta solidaridad recién adquirida al declarar en la playa en la última escena que todos son bienvenidos a tomar un trago juntos porque «somos familia». Una reconciliación personal entre familias resuelve relaciones laborales tensas y la carga emocional que han conllevado durante toda su vida. Hay un sentido de unidad entre las clases: el patrón y el jornalero se quedan en el mismo centro de vacaciones, los hijos de las dos familias se ligan y el patrón decide pagar a su empleado un salario más justo en un momento de respeto mutuo y perdón. La solución es enteramente apolítica y local. Los lazos familiares lo vencen todo.

La jaula respeta un arco narrativo semejante que se centra en la familia. Mientras que Dani antes gozaba de una relación más estrecha con sus abuelos y sus hermanas menores, ahora se aleja porque es narcotraficante. Una escena inicial presenta a Dani en una videollamada con sus parientes, los cuales le preguntan: «¿Cuándo vas a venir?» El joven desestima la pregunta, citando complicaciones en el trabajo que obstaculi-

zan una visita. Aparte de este distanciamiento parcial de sus hermanas y abuelos, Dani está alienado de la memoria de sus padres, quienes fueron asesinados cuando era niño. El protagonista tiene un armario lleno de objetos que le recuerdan a sus padres, pero es evidente que solo entra en este espacio de vez en cuando y siempre con mucha dificultad afectiva.

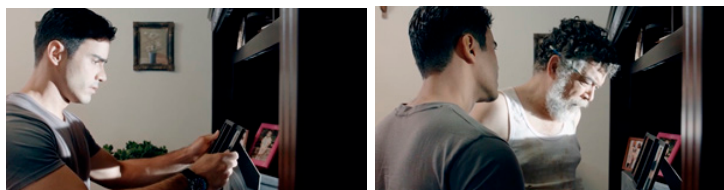
El comienzo de la reversión de Dani hacia la vida familiar ocurre cuando le expresa a su mejor amigo Luis que está a punto de buscar y matar a la Bestia, el líder malévolo de la pandilla rival. La idea vengativa de Dani es significativa porque siempre ha mantenido un duradero compromiso de evitar el homicidio. Luis no quiere que su amigo abandone estos ideales nobles. Es un narcotraficante «bueno». Cuando Luis le pregunta a Dani por qué se involucró en la venta de drogas al principio, Dani le revela que solo arrancó el negocio para obtener plata para su familia (irónicamente, es precisamente la venta de drogas el asunto que lo distancia de su familia). Justo cuando Dani y Luis conversan sobre este trasfondo narrativo y la decisión pendiente de matar a la Bestia, Dani recibe una llamada de su abuelo. Este diálogo tierno por teléfono es el impulso que Dani necesita para soltar su arma y considerar un camino más pacífico hacia adelante.



Dani recibe una llamada de su abuelo que lo apacigua (38:38 y 39:12).

Esta llamada invita a Dani a principios más sanos. Tanto como Filiberto interviene de una forma directa para salvar la vida de su hijo en *Verano*, el abuelo interviene de una forma indirecta para prevenir la misión suicida de Dani en *La jaula*.

El abuelo sigue consolando a Dani cuando el protagonista vuelve por fin a casa, por supuesto, en el campo, un lugar más inocente, para una visita en las escenas siguientes. Membreño juega con la luz para ilustrar un punto sobre la transferencia de valores entre las generaciones.



Ya que los padres de Dani están muertos, el abuelo se transforma en la autoridad paterna en la vida del joven (47:39, 50:17).

En la primera imagen, Dani sostiene un cuadro que contiene fotos de sus padres. La luz en su cara simboliza la esperanza y la alegría que sus padres le transmitieron antes de su asesinato. En la segunda, Dani se halla en primer plano ya fuera de la luz mientras que el abuelo ocupa el espacio iluminado y mira las fotos en el estante. La nueva composición sugiere que, ahora con los padres de Dani en el cielo, el abuelo servirá como su fuente de esperanza y alegría. El abuelo se le comunicará los valores que los padres de Dani no pudieron solidificar en él por su muerte imprevista. Como tal, el abuelo alienta a Dani a seguir adelante en la fe, aunque le parezca que

Dios no está presente. Este momento de conversación franca entre generaciones es un momento clave en la restauración de Dani al heroísmo de su línea familiar.

La última escena proveye pruebas adicionales que demuestran la preponderancia de valores tradicionales y costumbristas en *La jaula*. Dani retorna de la cárcel a su barrio y encuentra que sus parientes, amigos y novia han restaurado el viejo gimnasio de sus padres que servía a los jóvenes vulnerables. La cámara presenta una imagen de los padres de Dani envueltos en una luz resplandeciente dentro del área de entrenamiento: están presentes en espíritu y orgullosos del esfuerzo valiente de su hijo de avanzar la tradición noble y familiar del gimnasio comunitario. Como en *Verano*, el filme cierra con el triunfo y la unidad de la familia. Los familiares enajenados se reconcilian y el futuro es luminoso.

Café con sabor a mi tierra constituye un ejemplo de continuidad y discontinuidad en el trayecto del tratamiento que Membreño da a la familia. Mientras que sigue la ruta de los filmes previos por el arco narrativo de una desintegración inicial y una reintegración final, el filme *Café* propone la innovación de un personaje femenino fuerte que interrumpe con el orden patriarcal. Este cambio representa una evolución de la visión de Membreño. Constituye una sensibilidad que no estaba presente en sus películas anteriores.

Las costumbres de esta familia agricultora se presentan en escenas retrospectivas. Roger se acuerda de momentos de consolación y desolación en la relación con su padre. A pesar de que don Napo es un alcohólico susceptible a ataques de violencia, también es capaz, como Filiberto en *Verano*, de afecto tierno. Es un personaje complejo. Roger recuerda que su padre lo llevó de niño a un mirador en la propiedad y le dijo: «Todo

esto es de ustedes, hijo». Roger le responde: «Papá, cuando sea grande, quiero ser como vos». Don Napo sigue: «No, Roger, no quiero que seas como yo; quiero que seas mejor que yo». Este comentario cálido es especialmente conmovedor porque el lenguaje corporal de don Napo refleja su autenticidad. Se arrodilla para que su hijo y él compartan el mismo nivel de vista. En vez de ser hombre fuerte, don Napo es cariñoso en esta escena. Más allá de las palabras y la expresión corporal, se comunica una verdad más profunda. El cultivo de la tierra es una fuente de orgullo en la familia y don Napo quiere que su hijo continúe con esta costumbre familiar. Roger interioriza el mensaje de su padre tanto que, cuando su hermano le revela que quiere irse para Estados Unidos y mandarle remesas a la familia desde allá, Roger le advierte que no se vaya, sino que deba «confiar en la tierra». El espectador se imagina que Roger ha retomado esta frase de un momento de ternura con su padre, el cual le enseñó a creer en la fecundidad de la tierra que Dios le regaló a la familia. Vender café según la tradición de la familia es más importante que venderse a Estados Unidos.

Café se diferencia del patrón del costumbrismo paternal en que Marcelina toma la iniciativa de manejar la empresa tras la muerte de don Napo. Germán Reyes nota: «Otro aspecto relevante es el empoderamiento de la mujer en la caficultura, desempeñando un gran trabajo que a veces pareciera ser invisible, además de sus otras obligaciones en la casa»²³⁰. Los siguientes fotogramas alrededor de la mesa demuestran el

²³⁰ Reyes, Germán. «La realidad de la caficultura hondureña en la película *Café con sabor a mi tierra*», en *EFE*, agosto de 2019. Consultado en <https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-realidad-de-caficultura-hondurena-en-pelicula-cafe-con-sabor-a-mi-tierra/20000009-4043204>.

paso de la autoridad patriarcal a la matriarcal y exponen una semejanza llamativa con *No hay tierra sin dueño* de Sami Kafati.



La mujer reemplaza al hombre en el centro del encuadre (5:06, 3:34 y 41:58).

La primera imagen de *Café* y de *No hay tierra* se parecen de una forma interesante. La autoridad patriarcal se sienta en el punto focal de la composición a la cabeza de la mesa y una sierva sale de la izquierda para ofrecerle un refrigerio. No hay duda de que el «don» es el que manda, sea don Calixto o don Napo. Kafati, siguiendo la tradición dramática y cinematográfica de la denuncia profética de las estructuras injustas a través de su exposición, ofrece una sola imagen patriarcal. Membreño, en cambio, ofrece un par de imágenes que se contrastan. El primer fotograma muestra el dominio colectivo masculino, pero el tercero muestra el liderazgo de una mujer independiente. Con la

muerte de don Napo y la dispersión de sus hijos, Marcelina se encarga del proyecto. Se encuentra sola, enfocada y productiva. A pesar de que Roger, y no ella, es el protagonista del filme, el espectador entiende que, sin la dirección de ella, el negocio se habría hundido y la familia se habría desintegrado.

Además, mientras que las intervenciones del padre y el abuelo en los filmes previos ocasionan la resolución del conflicto central, la intervención de Nancy es el catalizador del renacimiento del negocio familiar en *Café*. Su capacidad de trabajar en red le da a Roger la oportunidad de recibir la ayuda necesaria y encontrar un nuevo mercado para el café de la familia. El filme se halla muy lejos de las prácticas de la cinematografía feminista, pero presenta varias revisiones significativas en las costumbres machistas y la vida familiar que muchos filmes costumbristas refuerzan típicamente.

MARCA HONDURAS

Membreño pinta un retrato extraordinariamente favorable de la nación hondureña. Siguiendo las huellas de las producciones costumbristas de la familia Bonilla-Giannini en Costa Rica, el director hondureño busca «ofrecer una imagen positiva del país: bellezas naturales, amabilidad de la gente, tradiciones» en vez de presentarlo como un «bloque de problemas políticos»²³¹. En particular, este trío de filmes promueve un sentido de nacionalismo robusto mediante su presentación de paisajes bellos, su recurso a las marcas locales, su contrato de actores hondureños, su exhi-

²³¹ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 89-90.

bición de novedades culturales y su creencia en la ingeniosidad del hondureño frente a retos nacionales e internacionales.

Como todas las películas de Membreño, *Un loco verano catracho* comienza con una pantalla de logogramas que representan las marcas que han contribuido a la producción del filme. Varias de estas empresas son trasnacionales, pero muchas son locales. De hecho, se puede hacer un análisis detallado de toda la película como si fuera una serie de anuncios para negocios nacionales. Por ejemplo, antes de que la familia se dirija hacia la playa, Lucía expresa que quiere parar en el centro comercial para comprar ropa apropiada. Lo que se genera es una muestra de Almacenes El Titán, una tienda de ropa hondureña.



La escena de compras sirve como anuncio de Almacenes El Titán (18:20).

La familia recorre el pasillo principal mientras que Francisco queda estupefacto ante el lujo a su alrededor. Todo es reluciente y luminoso, y las opciones son innumerables. Cada miembro de la familia agarra su bolsa de bienes comprados.

La última noche de la estadía de la familia en La Ceiba, el enfoque se traslada a la comida y bebida de la comunidad garífuna costal. Uno de los adolescentes prueba el casabe, maravillándose de su tamaño enorme y su sabor único, mientras

que otra prueba el mamado de piña, admirando los pasos de su producción y los niveles de su sabor. Una garífuna le explica: «Esto es lo bello de nuestro país... las diversas comidas tradicionales». Al mismo tiempo que las papilas gustativas de los jóvenes se despiertan a los sabores locales por primera vez, sus padres participan en un baile garífuna tradicional. La noche se concluye a la satisfacción de toda la familia, la cual siente que es imposible agotar los tesoros de la herencia nacional. Membreño piensa que es precisamente su énfasis en las costumbres hondureñas como estas lo que le trae mucho éxito en la taquilla. Lo que dice de *Una loca navidad catracha* se aplica igualmente aquí: «*Loca navidad catracha* tuvo una fuerte aceptación en el territorio nacional. A la gente le gustó la tradición que reflejamos en ella»²³². Desde la perspectiva de Membreño, como la de Kodath, a los hondureños les gusta ver su forma de hablar, sus tradiciones y su sentido de humor reflejados en la pantalla grande. Les ofrece un sentido de orgullo no solo por sus costumbres nacionales, sino también por la creatividad de sus artistas cinematográficos.

La promoción nacional continúa cuando la familia llega a Guanaja, una isla en el Caribe a la cual tiene acceso por un vuelo en la empresa patrocinadora, Aerolíneas Sosa de Honduras. Tanto la cámara como los personajes contemplan las vistas extraordinarias de islas, playas y olas que alientan a los espectadores a reservar sus propios paquetes de vacaciones, o por lo menos, apreciar mejor la belleza natural que goza el país.

²³² Banegas, Amanda Celeste. «La nueva película de Carlos Membreño muestra todo lo que hay detrás de una taza de café», en *Radio House*, 4 de julio de 2019. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2019/07/04/la-nueva-pelicula-de-carlos-membreño-muestra-todo-lo-que-hay-detras-de-una-taza-de-café/>.

Leonela Paz escribe: «La belleza natural de destinos como La Ceiba y Guanaja, que la cinta proyecta en sus escenas, es realmente un atrayente para los turistas que quieran pasarla bien en Semana Santa y tomen en cuenta el potencial que nuestro país ofrece»²³³. El filme sirve como una herramienta de publicidad que genera un entusiasmo hacia las ofertas económicas, culturales y naturales del país.

La jaula replica el patrón de *Verano*, pero agrega un elenco casi totalmente hondureño y un triunfalismo patriótico aún más explícito. Una pantalla inicial muestra el compromiso de Membreño al cine como una expresión del talento hondureño y como una inversión en la economía de la nación.



Membreño cultiva un cine nacional (:05).

Gustavo Banegas nota que *La jaula* enseña «la enorme efervescencia del cine hondureño» porque es una «cinta realizada por talento cien por ciento catracho»²³⁴. La marcación local del

²³³ Paz, Leonela. «Con mucha expectación llegó *Un loco verano catracho*», en *El Heraldo*. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/pais/823900-215/con-mucha-expectaci%C3%B3n-lleg%C3%B3-un-loco-verano-catracho>. Accedido el 10 de junio de 2020.

²³⁴ Banegas, Gustavo. «“La jaula” la película catracha que llega con una alta dosis de acción», en *El Heraldo*, agosto de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/especiales/festivaldecortometrajes2017/1098673-485/la-jaula-la-pel%C3%ADcula-catracha-que-llega-con-una-alta-dosis-de>.

filme fomenta el entusiasmo de una prensa que está dispuesta a desfilarse a los artistas hondureños.

Parecido al hermanamiento de *Verano* con la marca nacional El Titán, *La jaula* estrena la ropa de Mendels. Otra pantalla al principio se lee: «Todos los actores y actrices de esta película se vistieron en Mendels». Asimismo, muchas de las marcas que patrocinan el proyecto aparecen a lo largo de la cinta.



Se anuncian las marcas Tigo, Coco Baleadas, Aguzul y Hedman Alas (9:34, 10:39, 25:08 y 43:29).

Membreño forma una alianza simbiótica con el sector privado y cree que el espectador hondureño apreciará la presencia de marcas reconocibles. El cine no tiene que alimentarse de empresas extranjeras cuando las locales están dispuestas a apoyarlo.

Verano subraya la belleza de los paisajes costeros, pero *La jaula* gira hacia los urbanos. Entre escenas, Membreño utiliza ampliamente tomas de ubicación que acentúan los rascacielos

de Tegucigalpa. Un ambiente de penumbra u oscuridad realza estas imágenes panorámicas, dándole al espectador un sentido de los aspectos lujosos, expansivos y prósperos de la ciudad principal. La cámara no se fija en los barrios marginales en estas tomas de ubicación porque Membreño se interesa más en la exposición de lo mejor que Honduras puede ofrecer en términos de su economía e imagen. El espectador sale de la película con una idea enaltecida de Tegucigalpa, una metrópolis a la altura de otras capitales prósperas.

Para propagar aún más una imagen nacional positiva, Membreño elabora una narrativa que yuxtapone a Honduras y México. De esta forma el filme imita *El retorno* (1930) del costarricense A. F. Bertoni, una obra costumbrista temprana con las metas de «despertar el sentimiento patriótico» y de avanzar el «triunfo de los valores nacionales frente a los extranjeros»²³⁵. El último antagonista de Dani en el cuadrilátero es el Guerrero Maya, un luchador mexicano conectado a la Bestia. El espectador llega a la conclusión de que el adversario de Dani se involucra en el lado más obviamente negativo del narcotráfico que liga a los pandilleros hondureños con sus colaboradores más poderosos y siniestros en México. El filme le da la impresión a uno de que todo el orgullo de la nación se concentra en Dani. Por eso, su nombre de batalla, Xatruch, se ha tomado del héroe nacional Florencio Xatruch Villagra [1827-1864], quien defendió la patria centroamericana de los extranjeros.

Si Dani pierde la batalla, Honduras se mostrará «menos» que los países extranjeros. Si gana, Honduras afirmará su lugar en la cumbre de la región. La cámara enseña a los hondureños

²³⁵ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 97.

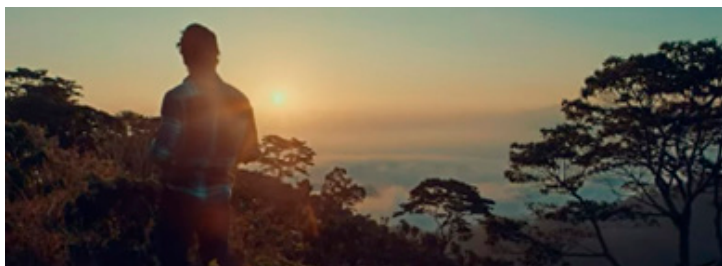
reunidos en bares y casas para mirar la pelea en la televisión. Ostentan los colores nacionales del azul y el blanco, se pintan las caras y viven indirectamente cada momento de la batalla como si sus vidas dependieran de ella. Cuando Dani gana, la nación celebra como si hubiera ganado el campeonato de la Copa Mundial en contra de uno de sus rivales más poderosos. Dani se vuelve héroe nacional, un modelo para los jóvenes perdidos de la nación. Hondudiaro reporta: «Sin duda alguna esta película muestra un mensaje positivo para todos los jóvenes que están en pandillas que, con ayuda de las artes marciales mixtas, tienen la oportunidad de rectificar el camino y ser mejores personas»²³⁶. El de Dani es el prototipo de una historia exitosa en Honduras cuyos ingredientes son la fe, la familia, el patriotismo y la tenacidad.

Café con sabor a mi tierra es una vuelta a la belleza rural. Ahora, en vez de los paisajes oceánicos de *Verano*, hay vistas impresionantes del interior del país. Euclides Valdés F. describe artísticamente el efecto del esquema de colores terroso de la cinta:

La paleta cromática la dominan los colores terrosos, omnipresentes en los granos y bebidas de café, la tierra, la piel curtida de los cafetaleros, el ron, muebles y estancias de madera, cestos de junco y sacos de yute, ladrillos y tejas, caballos, maceteras y objetos de barro, y es complementada con dos colores fríos, el verde de la naturaleza y el azul del lampo de cielo y de muchos atuendos²³⁷.

²³⁶ Hondudiaro Redacción. «“La jaula” demuestra que en Honduras se pueden hacer las cosas bien: Carlos Membreño», en *Hondudario*, agosto de 2017. Consultado en <https://hondudiaro.com/2017/08/15/la-jaula-demuestra-que-en-honduras-se-pueden-hacer-las-cosas-bien-carlos-membreño/>.

²³⁷ Valdés F., Euclides. «“Café con sabor a mi tierra”: La catación de un drama



Se subraya la belleza del interior del país (1:43)²³⁸.

El fotograma arriba ilustra fielmente el punto de Valdés. Un sol bajo descansa con pereza encima de matices de nubes y proyecta una mezcla encantadora de luz y sombra en la ladera inclinada. El azul y el blanco de la camisa a cuadros de Roger juegan con el color de las nubes y representa la esperanza del pueblo hondureño, cuya bandera también es azul y blanca. Los amaneceres y los atardeceres son momentos para soñar tanto como indican sutilmente las jornadas largas de los agricultores nacionales. Estas tomas exhiben «la esencia de Honduras en una película»²³⁹, una tierra que aspira y transpira.

El filme, de nuevo, cuenta con el apoyo de las empresas privadas. Membreño dice:

familiar», en *El Heraldo*, agosto de 2019. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1311022-466/caf%C3%A9-con-sabor-a-mi-tierra-la-cacaci%C3%B3n-de-un-drama-familiar>.

²³⁸ Sin Fronteras Estudios. *Café con Saber a mi Tierra - TRÁILER Oficial*, 2019. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=CDPBoWT7sAc>.

²³⁹ Banegas, Amanda Celeste. «La nueva película de Carlos Membreño muestra todo lo que hay detrás de una taza de café», en *Radio House*, 4 de julio de 2019. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2019/07/04/la-nueva-pelicula-de-carlos-membreño-muestra-todo-lo-que-hay-detrás-de-una-taza-de-café/>.

Esta producción fue patrocinada en un 100 % por la empresa privada, felices porque han querido formar parte de esta película y así mismo sacar a flote un proyecto tan importante y cultural. Alabo y aplaudo a la empresa privada por confiar en el arte y la cultura, en el cine hondureño, y eso me llena de orgullo²⁴⁰.

En particular, el filme recibió el apoyo de y se dedica a los cultivadores del café en Honduras. Incluso la familia de Membreño tiene lazos históricos con la industria cafetalera, así que no es de extrañar que una atmósfera íntima predomina en el filme. El contenido es personal.

El café es uno de los productos más tradicionales, distintivos y lucrativos de Honduras. El historiador Marvin Barahona relata: «Hacia 1952, el cultivo del café se convirtió en patrimonio agrícola de la mayoría de los departamentos del país»²⁴¹. La palabra *patrimonio* es clave. Nancy la repite en el filme: «Para nosotros el café es nuestro patrimonio y nuestra pasión». Lo que dice Nancy es cierto en el caso de Roger. El café es una herencia de sus padres y su patria. Es un símbolo cultural y un bien económico atesorado. La secuencia final del filme ilustra el triunfo del nacionalismo parecido al de la última batalla en *La jaula*, ya que hay una dimensión internacional. El café de la familia de Roger se despacha por todo el mundo, revelando el progreso de la producción hondureña en el mercado global. La «marca Honduras» llega a ser una marca reconocible no solo dentro del país, sino también fuera de él. El café hondureño es de alta calidad, y sus cultivadores son serios.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Barahona, Marvin. *Honduras en el siglo XX: una síntesis histórica*, 1.º Ed., Editorial Guaymurás, 2005, p. 197.

EL ENGRANDECIMIENTO PATRIO

Describiendo su filme costumbrista de 1955, Alcides Prado (1900-1984) de Costa Rica dice:

Milagro de amor es un respetuoso homenaje de admiración y simpatía al campesino costarricense, a cuyo esfuerzo y generoso contingente se debe el engrandecimiento patrio. En ella veréis exaltadas todas las virtudes de aquellos que hunden las manos en las entrañas de la tierra, y conjuntamente con su fe religiosa, arrancan del Cielo su sustento, su amor y felicidad²⁴².

No es difícil discernir las semejanzas entre *Milagro de amor* y *Café con sabor a mi tierra* en función de esta descripción. Ya que se enfrentan con una verdadera inundación de filmes extranjeros con sus valores extranjeros, los cineastas centroamericanos intentan proyectar sus costumbres en la pantalla en el esfuerzo por producir una cultura cinematográfica local que destaca la hermosura de la tierra, la gente y las tradiciones de la patria. Membreño ofrece una segunda encarnación del costumbrismo en Centroamérica. Al hacerlo, vuelve hacia las raíces del cine de ficción en la región. Parecido a sus antecedentes en este género, el director hondureño eleva a Dios, la familia y la nación. Diferente de ellos, se aprovecha más directamente de los negocios locales en formas que benefician a ambos grupos. El cineasta recibe apoyo financiero y estas empresas reciben promoción gratis. La ganancia neta es un

²⁴² Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 69.

producto totalmente hondureño que recalca el talento local, consagra los valores locales y estimula la economía local.

En Membreño se observa la actualización del costumbrismo según la transformación de la economía centroamericana. El género, feudal en tiempos más feudales, se capitaliza en tiempos más capitalistas. Las costumbres costeñas, los deportes y la cultura del café se mercantilizan. El cine de Membreño narra estos fenómenos tanto como los reproduce en el proceso de producción. La cultura se cosifica, y el cine es parte de esta cultura.

XI PANDILLEROS Y POLICÍAS, MAREROS Y MILITARES

La narrativa timocrática hondureña enfrenta al estado, el ejército y la policía contra el crimen organizado. Juan Orlando Hernández (1968) inauguró su primer mandato presidencial con estas palabras:

Siento que necesitamos enfocarnos más en la incidencia de la droga, el narcotráfico, el crimen organizado, y el lavado de activos sobre la inseguridad y el delito en Honduras. Aproximadamente, 7 de cada 10 homicidios están vinculados con la droga. Si no existiera el problema de la droga en Honduras, no estaríamos entre los países más violentos del mundo²⁴³.

Hernández no es el único que habla del narcotráfico en Honduras. En la imaginación pública a nivel local e internacional, Honduras es una metonimia del narcotráfico y la violencia pandillera. Esta imagen de Honduras se perpetúa en

²⁴³ Hernández, Juan Orlando. «Discurso del presidente Juan Orlando Hernández en la Toma de Posesión Presidencial», en *Secretaría de Relaciones Exteriores*, enero de 2014. Consultado en <http://www.sre.gob.hn/portada/2014/Enero/27-01-14/Discurso%20del%20Presidente%20Juan%20Orlando%20Hern%C3%A1ndez%20en%20la%20Toma%20de%20Posesi%C3%B3n%20Presidencial.pdf>.

una industria del cine que se aprovecha del drama inherente a la realidad de drogas, maras y orden público. Por ejemplo, el exitoso filme mexicano-americano *Sin nombre* (2009), dirigido por Cary Joji Fukunaga (1977) con la ayuda de los productores ejecutivos Diego Luna (1979) y Gael García Bernal (1978), destaca una familia de Tegucigalpa que incurre en problemas con traficantes y pandilleros rumbo a Estados Unidos. La película ganó premios de dirección y cinematografía en el festival de cine Sundance en 2009.

Este capítulo explorará filmes hondureños que, como *Sin nombre*, abordan el asunto del crimen. El acercamiento del cine hondureño al crimen no es de una pieza. Los directores presentan distintas historias desde diferentes ángulos ideológicos. La narrativa dominante, la cual se halla en *Unos pocos con valor* (2010) de Douglas Martin, *Fuerzas de honor* (2016) de Tomás Chi y *Expedientes criminales* (2016) de un equipo anónimo, adopta la perspectiva de Juan Orlando Hernández. El gobierno, el ejército y la policía son los «chicos buenos» que se dedican a erradicar a los «chicos malos», los criminales violentos relacionados con el dinero, las maras y las drogas. Esta narrativa refuerza patentemente el mensaje de cero tolerancia del régimen de Hernández y, en el caso del filme de 2010, sus antecesores Roberto Micheletti (1943) y Porfirio Lobo (1947). Otros directores participan tangencialmente en esta narrativa o la retan. El documental *Olancho* (2018) de Christopher Valdes y Theodore Griswold pinta al departamento hondureño como un «lejano oeste» en el cual los magnates de las drogas reinan sobre las masas populares. Un trío de cortometrajes de Alejandro Irías (1974), *Justicia Divina* (2016), *Pulga* (2017) y *Muro* (2019), examina la violencia doméstica, marcial y migratoria con toques

personales más que políticos. Javier Suazo Mejía (1967) intenta alejarse de posturas políticas fijas a pesar del contenido político de su *film noir* *Toque de queda* (2012). Finalmente, *El paletero* (2016) de Michael Bendeck ofrece una crítica singular y sutil del estado actual del orden público a través de una glorificación de la justicia paralela.

***FUERZAS DE HONOR* (2016) DE TOMÁS CHI Y
UNOS POCOS CON VALOR (2010) DE DOUGLAS MARTIN**

Un general jubilado llamado Morazán relata los eventos de la victoria del ejército contra un anillo de narcotraficantes, pero lamenta las muertes de tres compañeros valientes perdidos por el camino. *Fuerzas de honor* se posiciona como un filme prorrégimen desde el principio. Los créditos de apertura le dan gracias a un puñado de líderes militares y a la Secretaría de Defensa Nacional en general. La lista de patrocinadores sigue, incluyendo el Gobierno de la República, la Presidencia de la República, los dos periódicos más destacados del país y una cantidad de negocios transnacionales importantes, Toyota y Tigo entre ellos. Esta combinación de intereses corresponde a la condescendencia del filme respecto de las instituciones gubernamentales, militares y corporativas tal como existen hoy.

La secuencia inicial del video plasma tanto la fuerza del ejército como su vulnerabilidad por la amenaza del crimen organizado. Este contraste estructura el conflicto «el bien contra el mal» del filme. La cámara comienza con unos aviones militares en formaciones ordenadas y atractivas. Se despegan,

se dirigen a su blanco, abren fuego y vuelven ilesos. El gobierno tiene el poder de las fuerzas aéreas a su disposición para combatir el narcotráfico. No obstante, en la próxima escena, mareros jóvenes asesinan a un oficial en su carro ante un semáforo rojo justo después de que le propone matrimonio a su novia. Las pandillas también son poderosas y combaten fuego con fuego. Toman represalias.

El filme ahora introduce al protagonista, el general Morazán, quien participa en una entrevista con una periodista joven. Es un hombre de pocas palabras: directo, sin pompa. Carga el peso de la seguridad de la nación sobre sus hombros. Por la *mise-en-scene* se comunican su autoridad y sus valores.



La puesta en escena de esta toma enfatiza la humildad, el poder y el patriotismo del general (8:51).

Los anteojos muestran su sabiduría, las banderas muestran su patriotismo y las fotos muestran su compromiso con la vida familiar. Es pensativo. Toma su tiempo antes de contestar las preguntas de la periodista. Es valiente. Ostenta condecoraciones militares que brillan bajo la luz. Su ubicación en el centro del cuadro refleja el punto de vista del filme en general.

Se fija sin pestañear en las autoridades, y las autoridades son buenas.

La adopción de esta perspectiva del poder benévolo de las fuerzas de seguridad nacional contrasta con otro movimiento en la literatura, la música y el audiovisual que busca narrar desde el punto de vista de los mismos pandilleros. Los escritores de *Honduras Is Great* notan que *Fuerzas de honor* «es presentada con la perspectiva de los que combaten [el] mal a diferencia de las narco-novelas donde los delincuentes figuran como héroes a emular»²⁴⁴. Mientras que unos dramas criminales recientes como *La virgen de los sicarios* (1999) y *Rosario Tijeras* (2016-2019) posicionan al sicario dentro del «panteón de los personajes románticos por excelencia», en parte por su «marginalización frente a la sociedad»²⁴⁵, *Fuerzas de honor* adopta la narrativa opuesta. El personaje admirable es el epítome del poder social, un general militar, y los personajes malévolos son los pandilleros, cuyas muertes son insignificantes en relación con las de los uniformados.

La película emplea tomas impresionantes de naves, aviones y vehículos para comunicar su mensaje a favor del gobierno. Estas imágenes suelen contar con el movimiento circular de la misma cámara o de los objetos dentro del encuadre y cuya circularidad representa el poder del gobierno sobre sus enemigos: el orden público tiene al enemigo cercado. No hay forma de escaparse del largo brazo de la ley.

²⁴⁴ Honduras Is Great. «“Fuerzas de Honor”, la película subtitulada en inglés», en *Honduras Is Great*, 2016. Consultado en <https://hondurasisgreat.org/fuerzas-de-honor/>.

²⁴⁵ Pobutsky, Aldona B. «Romantizando al verdugo: Las novelas sicarecas Rosario Tijeras y *La virgen de los sicarios*», en *Revista Iberoamericana*, vol. 76, n.º 232-233, 2010, p. 570-71.



Las autoridades cercan a los narcotraficantes (34:02 y 36:26).

Dos lanchas pequeñas salen de una nave grande hacia la izquierda y la derecha mientras que la cámara se mueve de una forma circular de izquierda a derecha. La marina responde de todos lados. Asimismo, cuando una de las lanchas navales llega a la lancha de los traficantes, comienza a circunnavegarla en una expresión de captura. El ejército rastreará, encontrará y detendrá a sus malos, y cualquier resistencia a la detención resultará en la muerte. El gobierno y su brazo militar se toman muy en serio la justicia. Hay cero tolerancia a la actividad criminal.

Sin embargo, el general Morazán y sus compañeros no son fríos administradores de la justicia. Tienen sus propias familias, sus propios sentimientos, sus propios desafíos. El filme quiere humanizar a los jefes militares para que el espectador se identifique con ellos. El actor principal dice que *Fuerzas de honor* es «una oportunidad para que los espectadores conozcan el lado humano de aquellos hombres y mujeres que sin conocernos defienden nuestra tranquilidad»²⁴⁶. Este lazo

²⁴⁶ Paz, Leonela. «“Fuerzas de honor”, la impactante película hondureña», en *La Prensa*, el 4 de octubre de 2015. Consultado en <https://www.laprensa.hn/vivir/espectaculos/887197-410/fuerzas-de-honor-la-impactante-pel%C3%ADcula-hondure%C3%B1a>.

de empatía se establece con el espectador en particular por las escenas funerarias y por la relación entre el general Morazán y su hijo.

Las escenas funerarias resuenan con los hondureños que han perdido a sus seres queridos, especialmente con las víctimas de la violencia pandillera. Estas escenas evocan los valores tradicionales de la fe, la familia y la patria. Unas de estas ceremonias son católicas y otras son protestantes, lo cual insinúa que la violencia del narcotráfico es un enemigo común de ambos grupos de cristianos. Al principio, la bandera hondureña cubre el ataúd, pero luego los líderes militares doblan con ternura la bandera y se la ofrecen a los parientes del difunto. Hay un énfasis particular en el luto de las mujeres, las cuales ocupan la región central del encuadre.



Las escenas funerarias crean lazos de simpatía entre el espectador y las fuerzas armadas (1:06:19).

Los militares se encuentran en el fondo de la toma, un símbolo de su presencia cuasi angélica en la sociedad. Protegen

a la nación de la destrucción incluso cuando los ciudadanos no están conscientes de su sacrificio. Son los últimos que salen de la escena, una representación de su dedicación y perseverancia frente al sufrimiento.

Otros momentos de ternura destacan al general Morazán y su hijo, una víctima del narcotráfico. Un amigo le ofrece droga y la consume bajo presiones, provocando una sobredosis. Cuando su padre viene a visitarlo en el hospital, el médico le recomienda al general que pase más tiempo con su hijo. La familia es lo más importante. La sugerencia del doctor lleva al general a un momento de oración por la salud de su hijo. Se arrodilla ante un crucifijo e implora la ayuda de Dios. La escena, sin dudas, conmueve a los padres de familia que temen que sus hijos se hagan adictos a la droga o se involucren en actividades criminales. Al mismo tiempo, la película reconforta a los padres de familia para que confíen en el trabajo del gobierno contra los riesgos nacionales que ocasiona la delincuencia abundante.

Karla Oseguera de Radio House desafía la retórica del filme durante una entrevista con el actor principal Álvaro Matute (1973). Le pregunta: «¿Realmente se puede sacar a Honduras del narcoestado?». Su pregunta da a entender que, a diferencia de la narrativa dominante del filme que separa claramente el Estado y la droga, las dos entidades coinciden. Matute responde: «No considero que estemos en ese estado, a nivel mundial existe ese flagelo y en Honduras se está haciendo mucho en contra del crimen»²⁴⁷. Su respuesta rechaza la premisa de la pregunta de Oseguera y refuerza la narrativa pura y dualista del filme.

²⁴⁷ Matute, Álvaro. «*Le doy 9 de 10 a Fuerzas de Honor*», entrevistado por Karla Oseguera, enero de 2016. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2016/01/11/le-doy-9-de-10-a-fuerzas-de-honor/>.

De una forma menos manifiesta, *Unos pocos con valor* (2010) de Douglas Martin comparte la perspectiva del filme de Chi. El de Martin inyecta matices de gris en la dualidad estado/bueno, pandilla/mala al incluir a pandilleros infiltrados en los rangos de la policía, pero, en su conjunto, la narrativa es la misma. Estos infiltrados son unas pocas manzanas podridas dentro de la policía, la cual, sobre todo, es un grupo de «hombres y mujeres auténticos, de alta moral, de éstos que no flaquearon ni flaquearán nunca, ante el fajo de billetes bajo la mesa o ante el temor de un arma»²⁴⁸. Más específicamente, este grupo es «un pequeño grupo especial cobras de la policía, comprometidos con el honor y el respeto a la constitucionalidad de su accionar»²⁴⁹. El uso de los cobras en el filme de 2010 es políticamente significativo. Justo un año antes, durante el golpe de Estado contra Manuel Zelaya, los cobras se habían involucrado en actos de represión contra manifestantes. Estos actos incluyen «un uso desproporcionado de la fuerza» y «detenciones no... registradas» según un informe de 2009 de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos²⁵⁰. La glorificación de Martin de los cobras contrarresta las dudas sobre su autoridad moral. En los filmes de Martin y Chi, la policía y el ejército son defensores, no violadores del pueblo y de la constitución hondureña.

²⁴⁸ AP y Redacción. «Honduras: *Unos pocos con valor* llega a Italia», en *La Prensa*, 8 de octubre de 2010. Consultado en <https://www.laprensa.hn/vivir/478224-97/honduras-unos-pocos-con-valor-llega-a-italia>.

²⁴⁹ Perez Aguilar, Viki. «La otra semana estrenan “Unos pocos con valor”», en *La Prensa*, agosto de 2010. Consultado en <https://www.laprensa.hn/vivir/488626-97/la-otra-semana-estrenan-unos-pocos-con-valor>.

²⁵⁰ Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Honduras: Derechos humanos y golpe de estado*, Organización de los Estados Americanos, diciembre de 2009, p. 153. Consultado en <http://www.cidh.org/countryrep/Honduras09sp/Cap.5.htm>.

EXPEDIENTES CRIMINALES (2016)

La doctrina de la seguridad nacional con un énfasis en el antinarcotráfico se hace presente en Netflix en *Expedientes criminales*, del cual los directores y productores prefieren ser anónimos por el riesgo que se asocia con la exposición de actividades reales del crimen organizado. La serie de televisión ha convertido a Honduras en «el único país de la región central con una serie disponible en esta plataforma»²⁵¹ según *Tiempo digital*. El programa subraya la exposición, la captura y el proceso judicial por parte del gobierno de algunos de los miembros de los carteles de gran repercusión mediática. *La Prensa* afirma que la serie es «una magistral producción netamente hondureña» por su uso de ubicaciones, actores y situaciones locales²⁵². La serie entretiene al espectador por sus dramatizaciones sensacionalistas de historias de droga, sexo y poder, pero también refuerza la retórica de mano dura del régimen de Hernández.

Como *Fuerzas de honor*, *Expedientes criminales* le da gracias a varias ramas del establecimiento político y militar actual: las Fuerzas Armadas de Honduras, el Ministerio Público, la Policía Nacional, el Poder Judicial y la Fuerza Nacional Antiextorsión FNA. Lo que sigue es una narrativa vocal de la historia reciente de la política y el orden público. Las primeras frases de esta narrativa revelan una interpretación sólidamente

²⁵¹ Redacción Web. «Netflix transmite la serie hondureña: *Expedientes criminales*, ubicada entre las más vistas», en *Tiempo Digital*, 10 de septiembre de 2019. Consultado en <https://tiempo.hn/netflix-transmite-serie-hondurena-expedientes-criminales-1/>.

²⁵² Redacción. «Serie hondureña “Expedientes criminales” llega a Netflix», en *La Prensa*, 1 de junio de 2018. Consultado en <https://www.laprensa.hn/espectaculos/1183720-410/serie-hondure%C3%B1a-expedientes-criminales-netflix-estrenos>.

pro-nacionalista: «Hace algunos años, Honduras estaba sumida en un estado de caos. Se libraba una dura guerra contra el narcotráfico». Estas declaraciones asocian a los regímenes previos con la droga, las maras y el caos; y al régimen actual con la paz, la ley y el orden. Una congelación de una imagen de la secuencia titular ilustra esta narrativa dominante.



Los policías militares son instrumentos de la justicia en *Expedientes criminales* (1:45).

El lado izquierdo del encuadre muestra a unos policías que realizan un control de tránsito y el derecho muestra a la Dama de la Justicia. Este montaje es uno de asociación clásica. A través de los nuevos avances del orden público, tales como el despliegue de policías militares durante el régimen de Juan Orlando Hernández, Honduras ha restaurado el estado de derecho en el cual leyes justas se aprueban y se implementan. Puede que la balanza de la justicia favoreciera a los narcotraficantes antes de Hernández, pero la balanza ya ha tornado a un estado de equilibrio.

Un episodio de *Expedientes criminales* sobre el cártel de los Valle Valle perpetúa este punto de vista a favor de Hernández. Alexander Sosa de la Fiscalía Especial Contra el Crimen Organizado (FESCCO) explica que uno de los líderes de este cartel pudo

escapar un encuentro inicial con las autoridades en 2000. Sin embargo, Sosa asevera: «Así eran las cosas antes. Ahora todo es bien diferente». El episodio ahora se dirige a los acontecimientos posgolpe en el caso contra los Valle Valle que destacan los éxitos legislativos y ejecutivos del Partido Nacional. Los comentaristas tejen hilos de afirmaciones que implican que Porfirio Lobo y Juan Orlando Hernández son las razones por las cuales Honduras ha avanzado en la lucha contra el crimen organizado:

Las nuevas leyes para el combate de la violencia, el crimen organizado y el narcotráfico llegaron a partir del 2010.

Fueron más de 20 leyes que se aprobaron en aquel entonces, entre ellas, la ley de lavado de activos, la ley de privación de dominio y eso solo es una parte.

Había que tener voluntad política y el valor para ejecutar esas leyes.

La ley empezó a cumplirse y atacó a los criminales de muchas maneras: incautaciones, decomisos, capturas empezaron a verse en cantidades nunca antes vistas.

Más tarde, el episodio vincula la implementación de estas leyes innovadoras y exitosas a un intento de asesinato contra Hernández. Los jefes del cártel, enfadados por las reformas del presidente, quieren matarlo como represalia. El episodio relata:

Los Valle... amenazaron al mismísimo presidente... Él fue el impulsor de las nuevas leyes desde el Congreso. Con él se comenzó a combatir la delincuencia... El plan para matar al

presidente Hernández también fue confirmado por los EE.UU... Gracias a la eficacia de las autoridades, los cabecillas del plan fueron capturados y devueltos a sus países donde tenían cuentas pendientes con la justicia.

Estos comentarios retratan a Hernández como una víctima heroica que enfrenta al narcotráfico a pesar de que los traficantes lo amenazan. También aplaude a las autoridades por su capacidad de descubrir el intento y prevenirlo. La invocación de Estados Unidos legitima la narrativa y presenta a Honduras como aliado de Estados Unidos en su meta común de procesar a los narcotraficantes. Esta alianza internacional aparece otra vez cuando los Boinas Verdes de EE.UU. y los Comandos Junga de Colombia entrenan a fuerzas hondureñas durante su preparación para la captura de los hermanos Valle Valle. Esta alianza de entrenamiento refleja la tendencia más generalizada de intervenciones de Estados Unidos en los asuntos de Centroamérica en los siglos XX y XXI. La extradición de los hermanos Valle Valle a EE.UU. es la culminación de la colaboración internacional del episodio.

Expedientes criminales incorpora a las fuerzas cobras tanto como *Unos pocos con valor*. Los criminales se detienen en las «celdas» de los cobras por cuestiones de seguridad elevada antes de su extradición. Estas «celdas» también se usaron ilegalmente para detener a manifestantes antigolpe cinco años antes. Como Martín, los creadores de *Expedientes criminales* desean restaurar la buena fama de los cobras al destacar su participación en las nobles actividades del orden público. De hecho, la policía, el ejército y sus unidades de operaciones especiales son los héroes, no los villanos, de la serie, y los líderes políticos que tomaron el poder después del golpe en 2009 son

objetos de alabanza por sus esfuerzos de combatir el comercio de drogas y la violencia pandillera.

Acusaciones de narcotráfico contra el hermano de Juan Orlando Hernández complican la narrativa que se presenta en *Expedientes criminales*. *El País* observa: «Tony Hernández recibió un millón de dólares de la mano del antiguo capo de la droga Joaquín El Chapo Guzmán, como aportación a la campaña presidencial de Juan Orlando Hernández en 2013»²⁵³. La serie hondureña menciona las conexiones entre el Chapo y los Valle Valle, pero no investiga las conexiones entre el Chapo y el mismo presidente. *Expedientes criminales* se concentra en las victorias del gobierno Hernández en detrimento de cualquier semblanza de matización periodística. La serie pinta un retrato del orden público de Honduras en líneas generales, y estas líneas son del color azul nacionalista.

OLANCHO (2018) DE CHRISTOPHER VALDES Y THEODORE GRISWOLD

El documental *Olancho*, dirigido por Christopher Valdes y Theodore Griswold de EE.UU. y producido por Esther Anino de Honduras, tanto participa en la veneración sensacionalista de los narcotraficantes como complica la idea de que los cárteles y sus aliados son los culpables de los problemas de Honduras. El filme documenta los desafíos de Los Plebes de Olancho, un grupo musical que escribe música para los narcotraficantes en

²⁵³ El País. «El hermano del presidente de Honduras, declarado culpable en Estados Unidos por narcotráfico», en *El País*, 18 de octubre de 2019. Consultado en https://elpais.com/internacional/2019/10/18/actualidad/1571420844_713692.html.

Olancho, Honduras, «el país más homicida fuera de una zona de guerra»²⁵⁴. Manuel se escapa para Carolina del Norte por amenazas de muerte que surgen cuando pandillas rivales le piden que escriba música para ellos, colocándolo en una situación complicada. Si le escribe una canción a una pandilla, le enojará a la otra. Los compañeros de Manuel, sin embargo, se quedan en Olancho y continúan presentando sus narcocorridos a pesar del peligro.

El video se aprovecha de dos hilos narrativos que se oponen. De una parte, el filme capitaliza el entorno «lejano oeste» de Olancho para generar imágenes sensacionalistas y cosméticas de violencia. Por otra parte, busca humanizar a sus personajes al detallar los factores socioeconómicos que matizan su decisión de escribirles canciones para los jefes de las maras. La conclusión del resumen de Apple capta esta tensión: «Sus canciones glorifican a los traficantes que han destruido su patria y que a veces amenazan las vidas de sus seres queridos. Pero en un mundo donde los carteles más ejercen el poder, ¿tienen los músicos otra opción?»²⁵⁵. Hay una relación amor/odio entre los músicos y los cárteles, y las fuerzas motrices de esta relación son la pobreza y la violencia.

La fotografía del documental, de una calidad asombrosa, mira de reojo hacia las riquezas, las armas y las mujeres para recrear una atmósfera *western* en Olancho. Las tomas iniciales de Manuel comienzan con su anillo luminoso y continúan con su crucifijo dorado. Lleva zapatos de firma que ostentan un grabado del nombre del grupo musical. El negocio de los nar-

²⁵⁴ «the world's most murderous country outside of a war zone»

²⁵⁵ «Their songs glorify the traffickers who have destroyed their country, and who sometimes threaten the lives of their loved ones. But in a world where the cartels wield the most power, do the musicians have any other choice?» iTunes Preview. «Olancho», en *iTunes*, 2018. Consultado en <https://itunes.apple.com/us/movie/olancho/id1443702677>.

cocorridos es lucrativo. También atrae a las mujeres. El filme sigue con un video musical del grupo, «El Corrido de Ignacio Navarro». Mujeres en conjuntos vaqueros hacen posturas provocadoras al lado de camionetas relucientes en un escenario árido y rural. Poco después, Manuel describe el significado de *plebe*, «un ser de campo [que lucha] para sobrevivir», y, como lo indica esta definición, los miembros del grupo a los que ha dejado en Honduras caminan por terrenos lejanos y exhiben armas. Uno sopla por encima del cañón de una pistola para silbar mientras que busca a los demás. Un arma es una herramienta cotidiana en Olancho y tiene muchos usos. Los habitantes de Olancho portan armas para recrearse, para cazar y para defenderse. Viven bajo amenazas constantes de violencia.

El concierto del grupo en el pueblo de Manto contribuye a la caracterización «lejano oeste» de Olancho. Los miembros llegan y pronto se dan cuenta de que un hombre acaba de matar a otro con un cuchillo justo enfrente del escenario donde el grupo iba a cantar. Una muchedumbre se reúne alrededor del cadáver, mostrado de forma gráfica. Un poblador de Manto le explica al grupo que el muerto se ahogó en su propia sangre por la herida en el cuello. De vuelta a Manuel, el locutor le pregunta: «¿Crees que es peligroso hacer narcocorridos?», Manuel le responde con una sonrisa enigmática y traviesa: «Sí, es muy peligroso». La respuesta de Manuel y la escena trágica en Manto exponen el problema moral del documental y del grupo musical. Por un lado, la producción de narcocorridos es emocionante y la representación de esta producción en el documental también lo es. Por otro lado, la producción de esta música es una participación en una cultura de violencia y corrupción, y también lo es el documental. Los documentalistas explotan el placer del peligro

y Los Plebes también se encuentran encantados por este placer. La escena sangrienta en Manto evoca el pasaje atemporal sobre Leoncio y la necrofilia en la *República* de Platón:

Leoncio, hijo de Aglayón, subía del Pireo por la parte exterior del muro del norte cuando advirtió unos cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo. Comenzó entonces a sentir deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retraía; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido de su apetencia, abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo: «¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!»²⁵⁶.

Este vaivén de la violencia y el rechazo de la violencia, de la muerte y el rechazo de la muerte, sale no solo en el asesinato en Manto, sino también en un comentario de Manuel sobre Olancho en general: «Olancho tiene una fama de machetes, de pistolas, ja ja. De verdad, somos personas trabajadoras y luchamos por el pan de cada día». Manuel se enorgullece de la reputación violenta de Olancho y hasta se burla de ella. Sin embargo, en la siguiente línea, suaviza su declaración original con una valoración supuestamente más válida del espíritu pobre y trabajador de Los Plebes de Olancho, de los cuales es uno.

Los documentalistas, a pesar de su énfasis original en la gloria y el encanto de la banda narco, revelan progresivamente la naturaleza problemática de la vida económica del departamento. Manuel explica que las bandas optan por el mercado negro de narcocorridos porque «el campesino trabaja por cinco

²⁵⁶ Platón. *La República*, en 439e. Consultado en <https://www.um.es/noesis/zunica/textos/Platon,Republica.pdf>.

dólares al día», pero al tocar para narcos se gana mucho más. Aun así, el grupo musical tiene que negociar constantemente con las pandillas para obtener mejores tarifas. Los miembros ganan lo suficiente para comprarse accesorios lujosos, pero sus vidas no son nada cómodas.

El último tercio del documental sigue interrumpiendo el retrato romántico del estilo de vida del grupo musical narco en Olancho. Ahora se centra plenamente en la decisión de Manuel de huir de Honduras, entrar en EE.UU. como migrante sin documentos y comenzar una nueva vida en el extranjero. Atrapado entre dos pandillas rivales, Manuel recibe amenazas de muerte. Trata de esconderse de las maras tanto como sea posible, pero esta vida bajo amenazas constantes es difícil de aguantar. Tiene que salir para recuperar su salud mental y su vida en general. La vida de afiliación a una pandilla es exuberante por un rato, pero no es sostenible.

Manuel critica el estado actual de la migración y de la comunidad hispana en Estados Unidos. Sufrir mucho durante su viaje en México. Los cárteles mexicanos explotan a los migrantes centroamericanos y, a veces, los migrantes tienen tanta sed que toman «agua de pis de vacas» para sobrevivir. Manuel sugiere que sus compatriotas piensen largo y tendido antes de hacer el viaje. Los peligros son reales, incluso para un hombre como él que está acostumbrado a la pobreza y la inseguridad. Ahora, en EE.UU., Manuel sufre discriminación. Aunque la cámara enseña una imagen del pueblo Clinton con su lema «A Perfect Place to Call Home», Manuel lo encuentra muy lejos de un lugar perfecto. Dice: «Hay mucha gente racista... porque no hablas inglés». Mantiene varios empleos, algunos por la noche. Pesca con sus

amigos, pero un hombre los echa de su propiedad privada. La escena simboliza a una nación que no le da la bienvenida al migrante. Estados Unidos es «propiedad privada» y los extranjeros no deben invadirla. Con mucha nostalgia en la voz, Manuel admite: «Quiero regresarme [a Honduras]».

No obstante, el filme se acaba con una escena de más integración entre EE.UU. y la identidad hispana de Manuel. Debajo de las banderas de EE.UU., México y Honduras en un coliseo deportivo, Manuel canta a un grupo entusiasta de espectadores hispanos. Ha encontrado un hogar entre la comunidad latinoamericana en Estados Unidos y puede seguir con su pasión de la música. Este final feliz desafila la aspereza de la película. Esconde los mismos problemas sociales que plantea. Si bien Manuel logra salir adelante, muchos migrantes no lo logran, mucho menos los compañeros que Manuel ha dejado atrás en Honduras.

LOS CORTOS DE ALEJANDRO IRÍAS

El hondureño Alejandro Irías, como Sami Kafati (1936-1996), amigo de su padre, produce videos comerciales y artísticos. Criado en una familia de agentes de publicidad, tiene un profundo sentido de *marketing*. Recuerda el consejo de una amiga en la industria:

Honduras tiene una ventaja, su nombre, me dice. Es extraño. Es raro. Es exótico. Cuando los jueces, todos los filtros, están viendo cientos y cientos de material, de película, de cortometrajes, de Inglaterra, de Inglaterra, de Inglaterra, de Estados Unidos, de Estados Unidos, y de repente sale «Honduras»,

llama la atención. Y a partir de eso, decidí empezar a enviar a participar a festivales²⁵⁷.

Sus envíos a festivales han salido fructíferos. Por ejemplo, su cortometraje *Pulga* «ha sido el trabajo fílmico más premiado en la historia del cine de Honduras. Ha ganado catorce premios, incluyendo Mejor Corto Histórico del Festival de Cine de Manhattan y Mejor Corto del Festival de Cine Global de Los Ángeles»²⁵⁸. El Vaticano ya ha presentado sus obras, pero la carrera cinematográfica de Irías solo acaba de empezar.

Como todos los filmes de este capítulo, las obras de Irías tienen que ver con los temas del sistema judicial penal, el ejército y la actividad pandillera. *Justicia divina* se trata de un detective que decide no detener a una mujer que mata a un hombre que abusa de sus hijos. *Pulga* es la historia de un soldado hondureño que salva a un bebé tras un ataque aéreo durante el breve conflicto armado entre El Salvador y Honduras en 1969. *Muro* presenta la lucha de una madre hondureña cuyo hijo de seis años está en el proceso de cruzar la frontera de México y Estados Unidos. Irías afirma que cada corto se basa en «situaciones que han pasado en la vida real»²⁵⁹. El artista no cree que sus videos sean «ningún *statement*» sobre la política partidista; más bien, insiste en la experiencia afectiva cruda de sus personajes que hacen frente a situaciones violentas variadas.

²⁵⁷ Irías, Alejandro. *Entrevista personal de Alejandro Irías y David Inczauskis*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2020.

²⁵⁸ Ynestroza, Patricia. «Alejandro Irías: El cine hondureño es como el buen vino. Con el tiempo es mejor», en *Vatican News*, 14 de octubre de 2019. Consultado en <https://www.vaticannews.va/es/mundo/news/2019-10/cine-honduras-cineasta-alejandro-irias.html>.

²⁵⁹ Irías, Alejandro. *Entrevista personal de Alejandro Irías y David Inczauskis*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2020.

Justicia divina medita en la naturaleza de la justicia. A nivel de narrativa, se parece a un episodio de *Law & Order* (1990-2010). Cuando un vehículo pisotea a un delincuente, el personaje principal se enfada porque el delincuente no tuvo que «cumplir un castigo» en la tierra. El vehículo le robó la vida antes de que el sistema judicial pudiera capturarlo, procesarlo y hacerlo servir una sentencia criminal. Declara: «Toda persona que comete un delito, sea cual sea, [...] no puede andar libre». El detective no está satisfecho con la impunidad del crimen. La muerte accidental del criminal no basta para restaurar el equilibrio aristotélico de la justicia.

Después de esta escena inicial, el detective y sus dos compañeros encuentran a un hombre muerto, boca abajo, con múltiples laceraciones en la espalda. La cámara, como la de Olancho, juega con el impulso necrófilo. Esta vez, la imagen del cadáver se mira más «estetizada». La sangre, la piel y la humedad brillan en la luz. El ángulo elevado es altamente simétrico. Los pantalones del muerto están un poco bajados, revelando una parte de su trasero. Esta imagen es, a la vez, violentamente perturbadora y cosméticamente encantadora. Irías, también, juega con la intriga jalar/empujar de la violencia para captar el interés del espectador.



Se realiza una estetización del cadáver mutilado en «Justicia divina» (3:03).

El detective sigue solo con su investigación del crimen. Un consejo en un bar local le conduce a la casa de la asesina. Es una madre soltera que revela que mató al tipo porque abusaba regularmente de sus hijos. Su revelación al detective se interpreta como una denuncia de una cultura machista: «Todos los hombres son una mierda. Nos hacen creer de güirras que son trabajadores, buena gente... solo para hacerle la maldad a uno. Es lo único que buscan. Hijos de puta». Su declaración se contrasta con el mensaje de *Amor y frijoles* (2009) de Mathew Kodath (1981), en el cual una mujer descubre que su esposo es, a pesar de las opiniones de los demás, un hombre trabajador que se preocupa por las necesidades de su esposa. *Justicia divina* es todo lo opuesto. La madre pasa de la aceptación de la bondad masculina a la rebelión contra ella. Es probable que sabe que el sistema judicial no le servirá de mucha ayuda por su parcialidad sistemáticamente masculina, así que decide resolver la cuestión por sí misma. Asevera: «Tenía que hacer algo». Convencido por su justificación del asesinato, el detective le deja irse en paz.

La actitud inicial del detective a favor de una aplicación estricta de la justicia penal cede a una más fluida. Llega a entender que el equilibrio de la justicia no se restaura por el orden público solamente. Hay un sistema de justicia divina que se extiende más allá del sistema de justicia penal. La moraleja del cuento es compleja. La aceptación del detective de la impunidad en el caso del asesinato refuerza patrones problemáticos de impunidad y justicia paralela en Honduras. No obstante, el espectador simpatiza con la valentía de la mujer. Su decisión de matar al abusador de su familia es una instancia de liberación de la violencia patriarcal.

Pasando de la violencia intrafamiliar local a la violencia intrafamiliar entre dos naciones hermanas de Centroamérica, *Pulga* critica el sinsentido de la Guerra del Fútbol (1969) entre Honduras y El Salvador. Irías hace frente a los estereotipos masculinos y los intereses políticos.

El protagonista trasciende el tipo de personalidad estereotípicamente frío y masculino del soldado a través de la ternura que le ofrece a un bebé encontrado entre las ruinas de un ataque aéreo. Un minuto, está dispuesto a disparar al enemigo salvadoreño; el otro, le prepara un biberón para el bebé y le canta una canción de cuna. La imagen que aparece a continuación capta esta dicotomía llamativa que se une en el personaje principal. El cochecito de bebé reposa al lado de un rifle. El soldado espera al enemigo mientras que cuelga a secar la ropa del niño. Tiene un objetivo que lo lleva a matar a otros, pero interviene cariñosamente para proteger la vida de este bebé. La vida y la muerte, lo femenino y lo masculino se juntan en él.



Pulga cuestiona el estereotipo masculino del soldado (12:12).

Esta unidad a nivel intrapersonal refleja el deseo del director de la unidad a niveles interpersonal e internacional. El

protagonista lamenta que los políticos sean tan avariciosos que produzcan una lucha entre dos países hermanos. Para el protagonista, la vida humana es más preciosa que la tierra. El soldado no sabe si el niño es salvadoreño u hondureño, pero decide salvarlo en todo caso. Cree que los centroamericanos, de hecho, todos los seres humanos, son miembros de una sola familia en la que todos tienen el deber de cuidar de los demás: «Al final, somos la misma papá». La *mise-en-scene* indica este mensaje de unidad por una edición contrapuntística.



Arriba, un cartel de Nuestra Señora de Guadalupe. Abajo, un cartel de guerra (3:11 y 3:33).

Arriba, hay una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, un símbolo religioso que no pertenece ni a Honduras ni a El Salvador, sino que trasciende los dos países. Puede estar en una casa salvadoreña o una hondureña. Es una imagen transnacional. Abajo, por otra parte, hay una imagen de propaganda nacional hondureña. A diferencia de Nuestra Señora de Guadalupe, esta imagen es una fuente de división. Una «ganancia» para Honduras es una «pérdida» para El Salvador. Está claro que estas dos imágenes se ubican en la parte superior derecha de los encuadres para que el espectador se dé cuenta de su significado entrelazado y conflictivo. Nuestra Señora de Guadalupe une, pero los intereses nacionales dividen. Se espera que el espectador, como el protagonista, llegue a preferir la unidad a la división, los intereses comunes a los nacionales.

Muro también entreteje relaciones familiares y relaciones internacionales. La ansiedad es la emoción que domina el cortometraje conmovedor. Agitado por las historias de los niños que fueron enviados de Honduras a EE.UU. sin padres, Irías comenzó a imaginarse su sufrimiento: el de los niños y el de los padres. El director dice que *Muro* es «el arrepentimiento de haber tomado la decisión de haber mandado a un niño solo a Estados Unidos»²⁶⁰. La desesperación de la madre en *Muro* hace difícil la experiencia de mirar el video. Su angustia salta de la pantalla y entra en el alma del espectador.

La imagen del muro tiene un doble significado en el video. Se refiere no solo al muro que separa México y EE.UU., sino también al muro en la casa de la madre en Honduras en el que cuelga los dibujitos de su hijo.

²⁶⁰ Irías, Alejandro. *Entrevista personal de Alejandro Irías y David Inczauskis*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2020.



La angustia se apodera de una madre cuyo niño viaja sin documentos a Estados Unidos (3:51).

La escasa iluminación simboliza la lucha de la madre. Se mantiene en la oscuridad. No sabe lo que sufre su hijo en cualquier momento, y las actualizaciones telefónicas que recibe solo le dejan con más preguntas y aumentan su ansiedad. Su sufrimiento interno le pone físicamente enferma de la cabeza y del estómago. Los dos platos de comida pendiente representan su incapacidad de comer por su dolor emocional y por la inseguridad alimenticia que su hijo experimenta a lo largo del viaje al Norte.

Los coyotes siguen extorsionando a la madre, pero ella teme que los pandilleros violen y/o asesinen a su hijo si les manda el dinero o si no se lo manda. No hay garantías de la seguridad de su hijo. Una vecina benévola trata de consolar a la mamá, pero ella está inconsolable.

El cortometraje cierra con videos reales de intentos de cruces de niños en la frontera entrelazados con diapositivas de

información textual sobre los niños migrantes no acompañados. Esta información sirve de amenaza para los que piensan en la posibilidad de encargar a sus hijos a los coyotes por el deseo de brindarles una vida mejor en Estados Unidos. Así, *Muro* se parece a *Olancho* y *Sin nombre*. La inseguridad que se asocia con la migración que estos filmes exponen puede ser una de las muchas razones por las cuales algunos hondureños han optado por la migración en caravanas estos últimos años: quieren evitar la explotación y viajar en números masivos a plena vista²⁶¹.

TOQUE DE QUEDA (2012) DE JAVIER SUAZO MEJÍA

Como Alejandro Irías, Javier Suazo Mejía formula observaciones sobre un tema político importante desde la perspectiva de individuos afectados en su largometraje *Toque de queda*. La película tiene lugar en Tegucigalpa el 5 de julio de 2009 durante el toque de queda que se le impone a la población hondureña después del golpe militar contra el presidente Manuel Zelaya, pero la película no trata el tema de una forma directa. Más bien cuenta la historia de un asesino llamado Anónimo, la prostituta transgénero Lola y la fiscal Seth, quienes descubren el cadáver de Tito en la casa donde se refugian durante el toque de queda. La intriga narrativa del filme viene del descubrimiento paulatino de los personajes y de los espectadores de las personas y las razones detrás del asesinato.

²⁶¹ Pérez, Iolany. «Honduran Migrant Caravans: Interview with Iolany Pérez of Radio Progreso», entrevistado por David Incauskis, enero de 2019. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=G3-tCOGzR2M&t=11s>.

Toque de queda no es ni la primera ni la última película de ficción de Suazo Mejía. *La hora muerta* (1989) es el inicio de su interés en el cine negro que continúa en *Toque de queda*, pero *Cuentos y leyendas de Honduras* (2014) se aleja del realismo *noir* para explorar el lado fantástico de las tradiciones oscuras de Honduras. Esta trayectoria fílmica coincide con la carrera de escritor del director. Sus primeros dos libros *Entre Escila y Caribdis: un thriller caribeño* (2005) y *El fuego interior* (2007) son literatura negra, pero su novela más reciente *Quetzaltli, la lágrima del Creador* (2012) es literatura fantástica para adolescentes. Suazo Mejía es uno de los artistas más prolíficos de Honduras, y sus obras atraviesan varios géneros.

En cuanto a *Toque de queda*, el director toma algunas ideas del género literario detectivesco *hardboiled* y el género cinematográfico *noir* para relatar un cuento de corrupción que no deja indemne a ningún individuo o institución. En el ambiente posgolpe, Honduras sufre un deterioro de confianza que Suazo Mejía reproduce en el ambiente de inseguridad en el que sus personajes moran en la película. El cineasta se muestra suspicaz ante todas las ideologías que están condenadas a matar o a matarse desde dentro.

El género detectivesco *hardboiled* es un descendiente torcido de la literatura policíaca que surge durante la época de las revistas *pulp*. Sus características clave incluyen «el sexo explícito y la violencia, ambientes urbanos vivos pero a menudo sórdidos y diálogo callejero y acelerado»²⁶². Muchos atribuyen

²⁶² «graphic sex and violence, vivid but often sordid urban backgrounds, and fast-paced, slangy dialogue». The Editors of Encyclopaedia Britannica. «Hard-boiled fiction», en *Encyclopædia Britannica*, 1 de marzo de 2016. Consultado en <https://www.britannica.com/art/hard-boiled-fiction>.

su fundación a Dashiell Hammett (1894-1961) cuyo «primer cuento *hard-boiled* de verdad, “Fly Paper”, salió en la revista *Black Mask* en 1929»²⁶³. El género es más oscuro y arenoso que el cuento detectivesco típico y su contexto político es frecuentemente uno de corrupción generalizada. El cine *noir* surge como la versión cinematográfica de la literatura *hardboiled*: «Cuando se inventó en 1946, el término se refería a filmes producidos en gran medida en escenarios en estudios de sonido con iluminación oscura o claroscuro que trataba de personajes condenados y muchas veces atormentados sexualmente»²⁶⁴. Suazo Mejía menciona tanto *harboiled pulp* como *film noir* como inspiraciones de su obra²⁶⁵.

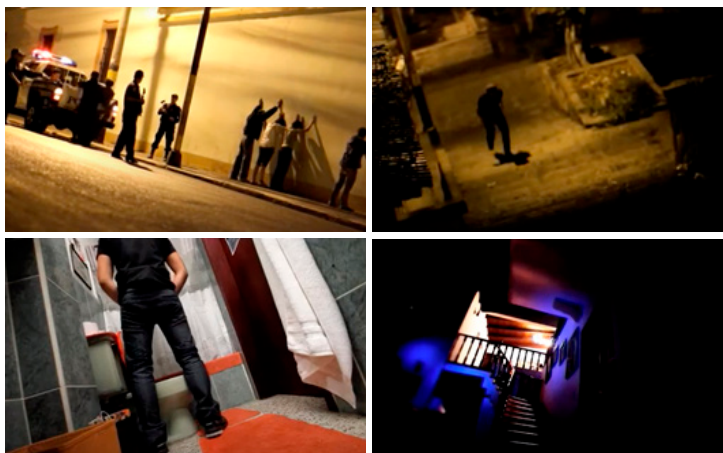
Un rasgo definitorio de *noir* es el ángulo de cámara oblicuo²⁶⁶. Mientras que la mayoría del cine clásico de Hollywood tiene un encuadre estándar, cuadrado y a la altura de la vista, los cineastas *noir* desafían esta norma. Usan una cámara torcida que refleja a personajes y ambientes torcidos. Sus ángulos oblicuos crean un entorno de amenaza, disturbio y paranoia. Suazo Mejía duplica esta táctica técnica para comunicar sentimientos parecidos que predominan en el escenario psicológico y político del filme.

²⁶³ «first truly hard-boiled story, “Fly Paper”, appeared in *Black Mask* magazine in 1929». Ibid.

²⁶⁴ «When it was coined in 1946, the term referred to films made largely on studio sound stages with dark, chiaroscuro lighting that dealt with doomed, often sexually tormented characters». Luhr, William. *Film Noir*, Wiley-Blackwell, 2012. *Open WorldCat*, p.11. Consultado en http://www.123library.org/book_detail-s/?id=32476.

²⁶⁵ Suazo Mejía, Javier. *La otra literaria de Javier Suazo Mejía*, 27 de septiembre de 2020. Consultado en <https://www.listennotes.com/podcasts/cartas-de-la-la-otra-literaria-de-javier-8Hp-4Oo9oxC/>.

²⁶⁶ Pettey, Homer B. «Introduction: The Noir Turn», en *Film Noir*, Edinburgh University Press, 2014, p. 14. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt14brzdh>.

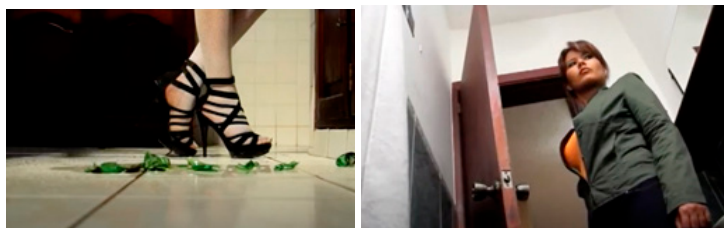


Los ángulos de cámara retorcidos reflejan el ambiente amenazante del toque de queda que sigue el golpe de Estado (3:42, 4:07, 6:03 y 30:35).

Cada uno de estos encuadres tiene un ángulo atípico que refleja una situación atípica. En la primera imagen una patrulla alinea a trasgresores del toque de queda mientras el alumbrado de vías proyecta sus sombras en el muro. Las calles de Tegucigalpa siempre son algo peligrosas, pero esta noche están particularmente peligrosas. La segunda imagen muestra a Anónimo que corre por estas mismas calles. Sube los peldaños de una callejuela y su sombra figura destacadamente en el suelo. Los bordes del encuadre son oscuros y amenazantes como si lo cercaran. El comportamiento del personaje es sospechoso. Se mueve rápidamente hacia un lugar en el que no debe estar. El tercer encuadre prefigura el encuentro del cuerpo de Tito detrás de la cortina de ducha. La cámara inclinada le señala al espectador que hay algo más que aquello que salta a la vista

en el baño. Por otra parte, la toma de la micción de Anónimo reproduce la tendencia *hardboiled* de incluir lo crudo. La última imagen es una mirada desequilibrada hacia la escalera. El espectador escucha el chillido de Lola cuando ella encuentra el cuerpo de Tito en la ducha. Una luz en la parte superior de la escalera indica su descubrimiento. Un crítico dato nuevo ha salido a la luz.

Suazo Mejía emplea una manipulación vertical de la cámara además de la rotación para perturbar el campo visual del espectador. Ángulos bajos corresponden con el deseo del director de filmar la parte más débil de la sociedad. Busca una vista desde abajo que demuestra cuánto se ha deteriorado el país corrupto.



La cámara, como la película en general, ofrece una vista de la sociedad hondureña desde abajo (16:46 y 31:09).

A la izquierda, las líneas de las baldosas del suelo pasan por cristales rotos al punto focal de los pies sexualizados de la prostituta. La botella, como las instituciones políticas de Honduras durante el golpe, está rota. Los fragmentos de cristal son tan peligrosos como el tacón alto de la prostituta que se agudiza cerca del suelo. A la derecha, la cámara mira desde abajo a la fiscal, quien contempla de un modo sospechoso el

cuerpo del muerto en el baño. El ángulo vertical exagerado transmite una desconfianza hacia el poder del Estado. Su figura domina la pantalla. Tiene demasiada autoridad. El individuo, como la cámara, es pequeño. No puede oponerse a los políticos que dominan la nación.

Otra marca técnica del cine negro es la preponderancia de la sombra. Se adecua al misterio, la oscuridad y la ambigüedad moral del género. Anónimo y Lola alcanzan silenciosamente sus armas al mismo tiempo que se acercan para un beso. El director corta a una toma de sus sombras en la pared.



Toque replica el uso de la sombra que caracteriza el cine negro (19:00).

La sombra de Lola es más grande. Al fin de cuentas, ella es la *femme fatale* que mata a Anónimo cerca de la conclusión del filme.

Este encuentro romántico tenebroso entre Lola y Anónimo no es una escena aislada. Hay tensión sexual entre los dos per-

sonajes a lo largo del filme, y Suazo Mejía también introduce escenas retrospectivas del romance sadomasoquista de Lola y Tito. El director se inspira en las tradiciones *hardboiled* de la heterodoxia, sexual y en general, que influyen en el cine negro: «Algunas películas se basaron en materiales originales (como la ficción *hard-boiled* *The Postman Always Rings Twice* y *Double Indemnity* de James M. Cain) que los estudios antes habían descartado como demasiado atrevidos, degenerados o negativos»²⁶⁷. Conversaciones sexualizadas entre los personajes concuerdan con la imaginería del filme. Cuando Anónimo le pregunta a Lola si le gusta su trabajo, ella le contesta: «Sí, me gusta coger». Unos pocos minutos después, le tienta a Anónimo: «Hay pecados que no se cometen por miedo al castigo y otros por miedo a que le gusten». Como las novelas *hardboiled* que tuvieron que hacer frente al House Select Committee on Current Pornographic Materials (1952-1953) dentro de una cultura norteamericana puritana, *Toque de queda* «recurre a la sensualidad, la inmoralidad, la suciedad, la perversión y la degeneración»²⁶⁸ en una cultura hondureña conservadora.

La principal entre todas las correlaciones entre *Toque de queda* de Suazo Mejía y el cine negro estadounidense inspirado en las revistas *pulp* es el contexto de la inestabilidad política que tiene su origen en los conflictos izquierda/derecha. Woody Haut nota: «Posiblemente la primera novela *hardboiled*, *Red*

²⁶⁷ «Some [movies] were based upon source material (such as James M. Cain's "hard-boiled" fiction *The Postman Always Rings Twice* and *Double Indemnity*) that studios had earlier considered too racy, depraved, or downbeat to adapt». Luhr, William. *Film Noir*. Wiley-Blackwell, 2012. *Open WorldCat*, p. 8. Consultado en http://www.123library.org/book_details/?id=32476.

²⁶⁸ «appeals to sensuality, immorality, filth, perversion, and degeneracy». Haut, Woody. *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War*. Serpent's Tail, 1995, p. 5.

Harvest se escribió durante un periodo de activa disidencia política izquierdista y sigue siendo la declaración definitiva del género respecto a la corrupción política»²⁶⁹. El filme hondureño refleja esta situación del disenso contra la corrupción. Los medios de comunicación y personajes hablan del movimiento izquierdista de la resistencia que se opone a la destitución de Mel Zelaya. Anónimo defiende la izquierda, Seth defiende la derecha y Lola lamenta que el conflicto la deje sin una oportunidad de prostituirse. Los antagonismos de clase alimentan la discusión. Anónimo asevera que Seth desdeña al pobre, pero Seth señala que los pobres no tienen trabajo si los ricos no fundan las empresas que los emplean.

La controversia es un microcosmo de la atmósfera política más amplia de la Guerra Fría: comunismo versus capitalismo. R. Barton Palmer escribe:

Para el cine americano, el legado del *noir* de la Guerra Fría es el *thriller* político en general, una forma narrativa con un atractivo aparentemente interminable dedicada a exponer los mecanismos internos inesperadamente siniestros de una sociedad en la que, como lo sigue sugiriendo filme tras filme, nunca es lo que es (ni lo que debe ser)²⁷⁰.

²⁶⁹ «Arguably the original hardboiled novel, *Red Harvest* was written in a period of active left-wing political dissent and remains the genre's definitive statement regarding political corruption». *Ibid*, p. 1.

²⁷⁰ «For American filmmaking, the legacy of the Cold War noir is the political thriller writ large, a narrative form with seemingly endless appeal devoted to exposing the unexpectedly sinister inner workings of a society in which, as film after film continues to suggest, is never what it seems to (or should) be». Palmer, R. Barton. «Cold War Noir», en *Film Noir*, editado por Homer B. Pettey y R. Barton Palmer, Edinburgh University Press, 2014, p. 101. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt14brzdh.10>.

Toque de queda se caracteriza por una ambigüedad parecida. Presenta a Manuel Zelaya como si fuera un agente doble en la batalla entre el capitalista Estados Unidos y la socialista Venezuela. El director le presenta a la audiencia dos imágenes contrapuestas de Mel.



¿Es Zelaya un político izquierdista o un neoliberal? (1:48 y 15:35).

A la izquierda, el presidente hondureño sale en una bandera al lado de Hugo Chávez. A la derecha, se halla con el político neoliberal Roberto Micheletti, el cual le sucede después del golpe. La presencia de Zelaya con Chávez sugiere que es un izquierdista radical, pero su presencia con Micheletti sugiere que no es la figura revolucionaria que algunos en la izquierda se imaginan. Estas narrativas rivales se interpretan en la discusión de Anónimo y Seth. Él defiende la inocencia de las maniobras políticas de Zelaya antes del golpe, pero ella alega que es parte del narco-Estado y aspirante a dictador. Cuando Suazo Mejía intercala videos de las manifestaciones durante el golpe, incluye material pro-Zelaya tanto como material anti-Zelaya. Hay imágenes de la resistencia, pero también hay imágenes de los derechistas que gritan: «Elecciones, sí. Comunismo, no». Suazo Mejía no delimita ningún terreno ideológico. Más bien

el director construye un «cine de incertidumbre»²⁷¹. No se resuelven estas tensiones. No hay héroes en *Toque de queda*. Todo el mundo es corrupto.

En una entrevista, Suazo Mejía recuerda que el género *hardboiled* se desarrolló durante la época de la ley seca en Estados Unidos, 1920-1933. La corrupción se disparó en esos años. Mafiosos y policías formaron una alianza para sortear la ley. El derrumbe bursátil de 1929 agravó el problema. Suazo Mejía cree que este entorno de recesión económica, crimen y abuso de autoridad corresponde bien con la realidad nacional de Honduras. Los temas que tocan los novelistas *hardboiled* son los temas actuales de Centroamérica: «recesión económica, altos niveles de corrupción, degradación de instituciones como la policía, desesperanza, poder del crimen organizado»²⁷². Como los directores norteamericanos *noir*, Suazo Mejía traduce los conflictos del *hardboiled pulp* al sonido y la imagen de la pantalla grande. La banda sonora comienza con una canción original «Buitres sobre la ciudad» compuesta por Roberto Chico del grupo Réquiem. Todos los personajes del filme son buitres de una u otra manera. Esperan beneficiarse de cuerpos muertos. Puede que el buitre principal sea la fiscal, quien ordena anónimamente que Anónimo mate a Tito a través de un fraude organizado por políticos y presos de la Penitenciaría Central Marco Aurelio Soto.

²⁷¹ «cinema of uncertainty». Callahan, Vicki. «The Cinema of Uncertainty and the Opacity of Information from Louis Feuillade's Crime Serials to Film Noir», en *Film Noir*, Edinburgh University Press, 2014, p. 17. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt14brzd7>.

²⁷² Suazo Mejía, Javier. *La otra literaria de Javier Suazo Mejía*, 27 de septiembre de 2020. Consultado en <https://www.listennotes.com/podcasts/cartas-de-la/la-otra-literaria-de-javier-8Hp-4Oo9oxC/>.



La novela *hardboiled* y *Toque* comparten el tema de la corrupción (1:01:55).

El comportamiento criminal de la fiscal contrasta con sus declaraciones públicas en la televisión. Ella dice que el proceso de la reconciliación después del golpe debe realizarse «todo en el marco de la legalidad». El espectador reconoce inmediatamente su hipocresía. Usa la ley como instrumento cuando le conviene, pero, en el caso del asesinato de Tito, ignora la ley cuando no le conviene. Como el cine negro, *Toque de queda* enfatiza «la informalidad e inestabilidad de la división legal/ilegal»²⁷³. Sin embargo, al final de la película, la fiscal también muere a manos de uno de los directivos intermedios de la organización ilegal. Cada personaje quiere aprovecharse de los demás para beneficiarse a sí mismo. Todos son villanos. Nadie puede protegerse de los otros.

Dados los designios cuestionables de los personajes, un ambiente de paranoia predomina en *Toque de queda*. De nuevo, Suazo Mejía sigue la literatura *hardboiled*. Haut escribe sobre

²⁷³ «the unreliability and instability of the legal/illegal divide». Callahan, Vicki. «The Cinema of Uncertainty and the Opacity of Information from Louis Feuillade's Crime Serials to Film Noir», en *Film Noir*, Edinburgh University Press, 2014, p. 34. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt14brzdh.7>.

la «paranoia» en el género como una «atmósfera cargada de emotividad en la que el miedo, la sospecha, la avaricia y la violencia son habituales»²⁷⁴. En una escena, la cámara rebota de personaje en personaje mientras que discuten y se ponen en duda el uno al otro. El movimiento rápido de la cámara ocasiona un vértigo en el espectador, el cual no sabe qué pensar de la información limitada sobre el asesinato que el filme le brinda. La incertidumbre, el suspense y la paranoia van de la mano, y estas emociones se justifican: todos los protagonistas están muertos al final de la película.

El salmista escribe: «No pongan su confianza en príncipes, en simples hombres que no pueden salvar» (Salmo 146:3). Suazo Mejía estaría de acuerdo. La confianza en cualquier poder político está condenada tanto como cada personaje principal que representa una postura política particular en *Toque de queda* está condenado. El filme arranca con el sonido de un disparo y termina con el sonido de un disparo. Luhr lo dice sin rodeos cuando describe al *film noir Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder (1906-2002): «Todo el mundo pierde»²⁷⁵. Por extensión, Suazo Mejía argumenta que toda filosofía política dogmática es una filosofía perdida. Ni Mel, ni Micheletti, ni el individualismo egocéntrico puede salvarnos. El director afirma vivamente en una entrevista: «Seríamos mejor sin presidentes»²⁷⁶. Es escéptico de la concentración del poder.

²⁷⁴ «emotionally charged atmosphere in which fear, suspicion, greed and violence are commonplace». Haut, Woody. *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War*, Serpent's Tail, 1995, p. 14.

²⁷⁵ «Everybody loses». Luhr, William. *Film Noir*. Wiley-Blackwell, 2012. *Open WorldCat*, p. 8. Consultado en http://www.123library.org/book_details/?id=32476.

²⁷⁶ Suazo Mejía, Javier. *La otra literatura de Javier Suazo Mejía*, 27 de septiembre de 2020. Consultado en <https://www.listennotes.com/podcasts/cartas-de-la-la-otra-literaria-de-javier-8Hp-4Oo9oxC/>.

La corrupción imperante y la falta de un programa político positivo en el filme dejan al espectador en un lugar ambiguo. Aunque el filme se trate de la política, es apolítico al mismo tiempo. Suazo Mejía no toma una posición partidaria tan definida como, por ejemplo, Katia Lara en *¿Quién dijo miedo?* que cierra con una flor que simboliza la esperanza de la resistencia. Gustavo Banegas capta la tensión inherente al filme de Suazo Mejía que es a la vez político y no partidario: «[Los] tres personajes representan las diferentes posturas de la sociedad hondureña en ese momento... [pero] el productor también ha querido dejar claro que no se trata de una cinta con fines ideológicos»²⁷⁷. Haut escribe algo parecido sobre la literatura *hardboiled*: «Aunque la cultura de ficción *pulp* contiene pocas declaraciones políticas abiertas, su temática sigue altamente política»²⁷⁸. La política de Suazo Mejía es una antipolítica, un rechazo de toda ideología, porque las ideologías suelen oprimir al ser humano. Como los escritores y directores de *pulp* y *noir*, el director hondureño propone «una visión del mundo azarosa y caótica en vez de una linear, racional y teleológica»²⁷⁹. En un mundo de incertidumbres, la única certidumbre es la ambigüedad.

²⁷⁷ Banegas, Gustavo. «Acción, intrigas y enredos durante un toque de queda», en *El Heraldo*, abril de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/vida/597413-220/accion-intrigas-y-enredos-durante-un-toque-de-queda>.

²⁷⁸ «While pulp culture fiction contains few overt political statements, its subject matter... remains highly political». Haut, Woody. *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War*. Serpent's Tail, 1995, p. 14.

²⁷⁹ «a random and chaotic rather than a linear, rational and teleological world-view». Callahan, Vicki. «The Cinema of Uncertainty and the Opacity of Information from Louis Feuillade's Crime Serials to Film Noir», en *Film Noir*, Edinburgh University Press, 2014, p. 34. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt14brzdh.7>.

EL PALETERO (2016) DE MICHAEL BENDECK

El paletero de Michael Bendeck acepta el mundo de la corrupción generalizada de Suazo Mejía, pero ofrece una salida hacia adelante mediante una revolución en miniatura organizada por un héroe peculiar de clase baja. Una peculiaridad en la historia contemporánea del cine hondureño: *El paletero* une los géneros de la comedia exagerada, el videojuego, el drama superhéroe, la película karate y el *western* en un solo filme extravagante sobre el periodismo, la vendetta familiar, el narcotráfico y la justicia penal. La cinta ambiciosa marcó «precedentes en la cinematografía nacional»²⁸⁰. Parte del atractivo del filme viene precisamente de su exhaustividad artística y temática. Pocos aspectos de la sociedad hondureña no salen en la película.

A nivel básico, el filme es particularmente hondureño debido a su uso impresionante pero infravalorado de la belleza natural del país en los pueblos y campos que rodean Tegucigalpa. Los pueblos pintorescos y las carreteras abandonadas contribuyen al doble propósito de establecer un ambiente del «lejano oeste» y de destacar el encanto tosco del área.

Como otras cintas de este capítulo, *El paletero* se aprovecha de la violencia con armas de Honduras por fines cosméticos, pero lo hace de una forma consciente. El personaje del narrador-periodista, una fuente de alivio cómico constante, está presente en el conflicto entre el héroe Carlos y la pandilla de villanos porque le hace falta una buena historia para publicar. Siempre busca los detalles sensacionalistas y las oportunidades

²⁸⁰ Redacción. «“El paletero”, la nueva apuesta del cine hondureño», en *La Prensa*, el 29 de marzo de 2016. Consultado en <https://www.laprensa.hn/cine/944512-410/el-paletero-la-nueva-apuesta-del-cine-hondure%C3%B1o>.

de sacar una buena foto. Por ejemplo, cuando Carlos y sus aliados van a un campo de tiro improvisado para prepararse para una batalla contra los pandilleros, el periodista invita a Lucía a posar con su arma. Al principio, la cámara enseña a Lucía sola con su arma. Luego, la cámara se aleja un poco y enseña al periodista quien toma su propia foto de Lucía. Esta secuencia indica tanto una estilización tarantinesca de la violencia como una conciencia del sensacionalismo que anda a la par de esta estilización. Bendeck, como el periodista, glorifica la violencia para atraer al espectador. Sin embargo, como Lucía en la foto, Bendeck le da un guiño al espectador que indica su conciencia de sus propias tendencias sensacionalistas.



El director está consciente de la violencia sensacionalista de su película. Como el periodista, se enfoca en las imágenes llamativas (1:16:12 y 1:16:48).

A pesar de que el filme coquetea con el melodrama por su representación de la violencia y por su uso de tropos cómicos, no es, por eso, indiferente a cuestiones de justicia social. De hecho, estas cuestiones sostienen y propulsan la narrativa de la película. Su conflicto central es un conflicto de clase: Carlos, el héroe, es un paletero pobre que sufre una injusticia, y el jefe de la pandilla, el villano, es un rico que encarga el asesinato

de la madre de Carlos desde el confort de su casa lujosa. La película establece esta yuxtaposición desde el principio a través de imágenes como las siguientes.



El protagonista es pobre, pero el antagonista es rico (4:07 y 6:20).

Carlos tiene que trabajar bajo el sol, pero el jefe de la pandilla orchestra sus tratos malévolos desde su propiedad burguesa. Carlos es un hombre del pueblo. Conversa con los niños y una monja en el parque de la catedral. El pandillero es un hombre de empresa. Se presenta solo, con su novia o con mano empleada. Carlos camina de un lugar a otro, pero el pandillero usa su helicóptero. Hay un claro desequilibrio de poder y de riqueza entre el protagonista y el antagonista.

La película sigue desarrollando su hilo de conflicto social cuando Carlos llega a Pueblo Viejo, un pueblo que «tenía los problemas típicos: el agua, cambio climático, escasas lluvias, narcotraficantes que prescindían apropiarse de las tierras y gente inconforme que solo clamaba por justicia». La opresión de los pobladores en estos términos revive *No hay tierra sin dueño* (2003) de Sami Kafati. Tanto como el patrón Calixto amenaza las autoridades locales para que lo dejen robar las tierras de los campesinos en el filme de Kafati, uno de los

jefes de la pandilla, El Duque, amenaza al alcalde de Pueblo Viejo en el de Bendeck. La manipulación toma lugar enfrente de una imagen de unos de los fundadores de Honduras, lo cual o indica que las figuras políticas actuales ya no personifican la valentía y la justicia de los hombres de antaño o indica que el sistema hondureño en total ha sido corrupto desde el principio.



El narcotraficante acobarda al alcalde (41:35).

Es significativo que la policía no aparezca de ninguna forma en el filme. Carlos, como la mujer en *Justicia divina*, elige rectificar la injusticia por sí solo. Cerca del comienzo del filme, camina por una comisaría abandonada. Esta imagen poderosa relata la incapacidad de la policía de hacer rendir cuentas a los criminales por sus crímenes. La policía se ausenta cuando más la necesita el pueblo. Son cómplices del crimen organizado. La justicia paralela es la única opción, un detalle que explica la selección de Bendeck del género superhéroe. Los superhéroes suelen operar fuera de las normas del orden público tradicional porque este se halla irremediamente corrupto e ineficaz. Un chamán levanta a Carlos de entre los muertos y le otorga pode-

res especiales que se activan cuando tiene frío. Con sus poderes recién encontrados, Carlos es capaz de restaurar el equilibrio de la justicia y liberar Pueblo Viejo del control de la pandilla.



La policía se ausenta. Carlos tiene que ser un agente independiente de la justicia (8:10).

Por último, el filme monumental de Bendeck enaltece la izquierda revolucionaria por su *mise-en-scene*. Lucía y su tío, aliados de Carlos en Pueblo Viejo, viven en un taller que abunda en imágenes de la izquierda del siglo XX.



Los colaboradores de Carlos son izquierdistas (56:49 y 57:07).

En la pared posterior, las letras FSLN, Frente Sandinista de Liberación Nacional, se destacan. Parece que el tío de Lucía, cuando era joven, participó en el movimiento revolucionario, pero ya no cuenta con la valentía de contribuir directamente a la liberación de Pueblo Viejo. Se ha cansado. La llegada de Carlos le cambia de rumbo y le quita la complacencia. Carlos, como el líder guerrillero Ernesto «Che» Guevara (1928-1967) que también se destaca en las paredes del taller, es justo el salvador carismático al que anhelan los pobres. Carlos monta una revolución en miniatura en Pueblo Viejo que neutraliza a cada uno de los opresores del pueblo. Como el Che, logra su revolución por la violencia, la única opción en el «lejano oeste» de Honduras, donde las medidas pacíficas y diplomáticas están condenadas al fracaso.

La revolución de Carlos al final de *El paletero* le conduce al capítulo de vuelta a su inicio: con la retórica antinarcotráfico del presidente Juan Orlando Hernández. Bendeck, como la izquierda hondureña, rechaza esta estrategia retórica. El cineasta desafía el poder del Estado de resolver los problemas de la droga y la violencia en Honduras precisamente porque el Estado contribuye a estos problemas. Como el alcalde y los zares de la droga en Pueblo Viejo, el presidente y los cárteles en Honduras trabajan en confabulación. Estas circunstancias lamentables dan lugar a la fantasía cinematográfica de Bendeck. En un país como Honduras, donde el gobierno, el ejército, la policía y los jefes pandilleros ejercen el poder sobre los pobres y donde hay poca esperanza de una revolución real, Bendeck escenifica una revolución fantástica.

XI

ENRIQUE MEDRANO Y EL «NUEVO COMIENZO»

Mario Ramos, con un comentario que ejemplifica el discurso contemporáneo acerca del cine hondureño, escribe: «No será la cantidad de películas que se produzcan en Centroamérica lo que provoque un crecimiento del cine en la región, sino la calidad... Sin duda, el cine en Honduras está creciendo; no tanto en calidad, pero sí en cantidad, lo que no es necesariamente bueno»²⁸¹. Directores, productores, actores, académicos y periodistas están dispuestos a admitir que, en comparación con las tempranas obras de Sami Kafati (1936-1996) y Fosi Bendeck (1941-2006) y, posiblemente, con las obras al comienzo de este siglo de Juan Carlos Fanconi (1979), Hispano Durón (1965) y Katia Lara (1967), las producciones actuales no llegan a la altura del pasado.

Entra Enrique Medrano (1980). Este joven se graduó de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en San Antonio de los Baños, Cuba, con un título en dirección de cine, y está decidido a cambiar la narrativa: «El cine hay

²⁸¹ Ramos, Mario. «La industria del cine en Honduras: ¿realidad o ficción?», en *(Casi) literal*, 11 de julio de 2017. Consultado en <https://casiliteral.com/notas-de-un-agrafo/la-industria-del-cine-en-honduras-realidad-o-ficcion/>.

que abordarlo bien»²⁸². Su enfoque compagina la competencia técnica con el intelecto, la atención al detalle con los temas globales. Afirma que el dinamismo creativo de su obra viene de su expresión de un aspecto de la humanidad a través de un género cinematográfico particular. No obstante, los filmes del director no son meras repeticiones de géneros cansados del filme posapocalíptico, del vampiro o del suspense. Son ingeniosos precisamente por la forma en que Medrano subvierte estos géneros desde dentro. Lo que Deborah Shaw, citando a Andrew Sarris y Barry Langford, escribe del cine *auteur* en «Cronos: Introducing Guillermo del Toro» se aplica por igual a Medrano:

La subversión de y el juego con los códigos genéricos han sido vistos como aspectos imprescindibles del *auteurismo* tanto por los teóricos *nouvelle vague* como por el notorio crítico Andrew Sarris (véase Langford, 2005, 8-9). Como Barry Langford ha notado, «directores y filmes que ejercen presión contra los límites de su género se evalúan como “superiores” cuando se comparan con los que se mantienen dentro de códigos rígidos de su género» (Langford, 2005, 9). Agrega que «fue la trascendencia, no la permanencia cómoda, de género que marcó al *auteur*» (10)²⁸³.

²⁸² Medrano, Enrique. *Entrevista con el autor*, entrevistado por David Incauskis, enero de 2020.

²⁸³ «Subverting and playing with generic codes has been seen as central to notions of *auteurism* by both the *nouvelle vague* theorists and the well known critic Andrew Sarris (see Langford, 2005, p. 8-9). As Barry Langford has noted, “directors and films that strain against the limits of their given genre are... evaluated as ‘superior’ when compared to those who stick within rigid genre codes” (Langford, 2005, p. 9). He adds that “it was the transcendence, not the comfortable inhabitation, of genre that marked the *auteur*” (10)». Shaw, Deborah. «Cronos:

Las aguas turbias al límite de los géneros son las aguas en las que Medrano prefiere nadar. Son espacios generativos que abren la posibilidad de explorar la condición humana de una manera innovadora.

Además de las tensiones del género cinematográfico, Medrano explota las tensiones de la narrativa. Sus cortometrajes son historias originales que gozan de una calidad literaria que refleja sus estudios anteriores de la literatura y el drama en la Universidad de Puerto Rico. Así como el lector de un buen libro lo leerá una segunda vez para saborear la riqueza de su detalle, los espectadores de Medrano terminan de ver sus cortos y quieren verlos nuevamente para contemplar sus composiciones densas y sus sonidos estatificados. Medrano recupera la capacidad del cine de contar historias.

Este capítulo final abordará las negaciones creativas que figuran en los niveles interconectados del género y la narración de tres cortometrajes de Medrano. En *Memoria de la lluvia* (2010), la tesis de Medrano en la EICTV, el director desbarata las expectativas de un filme postapocalíptico al mismo tiempo que desbarata las expectativas de uno de los protagonistas. *Mortal* (2020) desafía las normas de una película de vampiros y deja atrás las connotaciones tradicionales de la mortalidad y la inmortalidad. *Antes de que amanezca* (2020) niega un motivo típico en el género del suspense mediante la historia de una mamá que salva a una hija que no es suya. Los cortos demuestran que Medrano mezcla y trasciende muchas tendencias en el cine hondureño a las cuales que este libro se ha dirigido. Medrano aspira a algo nuevo.

introducing Guillermo del Toro», en *The Three Amigos*, Manchester University Press, 2016, p. 39.

MEMORIA DE LA LLUVIA (2010)

Ensayo sobre la ceguera (1995) de José Saramago (1922-2010) es el patrón-oro de la narrativa postapocalíptica. A pesar de que Saramago es portugués, su novela se ha vuelto popular en círculos intelectuales y artísticos en las Américas. Por ejemplo, el director brasileño Fernando Ferreira Meirelles (1955), conocido por *Cidade de Deus* (2002), hizo una adaptación del libro en su película *Blindness* (2008). La novela es un relato brutal de las secuelas de una pandemia de ceguera. Las personas luchan por la comida, el refugio y el poder en condiciones crudamente anárquicas. Es difícil leer la novela debido a su complejidad y su crueldad.

Dado el trasfondo reciente de la novela de Saramago y la película de Meirelles, uno sospecha que Medrano crearía su propio mundo postapocalíptico en términos de un caos socioeconómico salvaje. También se sospecha que, como Saramago, Medrano haría frente a la maldad del orden político, económico y militar. Estas sospechas serían incorrectas. El director hondureño, sí, comienza su corto en una distopía urbana, pero los personajes principales Patricio y Víctor abandonan rápidamente este ambiente por un hueco en una cerca en el límite de la ciudad y se marchan no en busca de comida, refugio o poder, sino en busca de memorias.



Los protagonistas salen de la ciudad postapocalíptica en busca de memorias (0:48 y 1:04).

El viejo, Patricio, ha convencido a su amigo de edad mediana, Víctor, que existe un lugar fuera de la ciudad que contiene los sonidos más hermosos que jamás se podrían escuchar, y a Víctor le interesan estos sonidos porque posee un dispositivo extraño que le permite grabar sonidos del pasado. Víctor vende estos sonidos con fines de lucro y Patricio le ha prometido una mercancía ventajosa. Pero, cuando llegan al lugar indicado, Víctor y el espectador descubren que el viejo engañó a su amigo y solo quería escuchar las memorias de su pareja y de su hijo una última vez antes de morir.

El relato de Medrano invierte el esquema de Saramago del género postapocalíptico. Si bien este enfatiza el lado animal de un ambiente caótico, ese se concentra en su lado característicamente humano. El hambre material no le quita al ser humano el hambre del sentido de la vida. La supervivencia no usurpa el anhelo humano por la conectividad relacional. Medrano desdeña lo político a favor de lo personal y lo material a favor de lo espiritual. Hasta incluye esta línea en un mensaje oculto en una pared detrás de los protagonistas: «A mí no me gusta la política». Los espectadores esperan escenas de violencia gráfica, partidismo y «busca de comida»²⁸⁴ en una película postapocalíptica, pero no encontrarán tales vistas y sonidos a lo largo de *Memoria de la lluvia*. En cambio, terminan acompañando a un hombre que busca un momento de transcendencia dichosa, una búsqueda que se logra solo en los últimos segundos del filme cuando Patricio saborea los sonidos de su familia que juega bajo la lluvia.

Más que un descenso al infierno, el filme de Medrano imita el ascenso al cielo que se retrata en la *Divina Comedia* (1320)

²⁸⁴ «scavenging for food». Rueda, Carolina. «Aesthetics of Dystopia: Blindness from Novel to Film», en *World Literature Today*, vol. 89, n.º 3-4, 2015, p. 12.

de Dante Alighieri (c. 1265-1321). Virgilio —Patricio— guía a Dante —Víctor— del infierno al borde del paraíso, y Víctor aprende una lección importante en el camino. Los dos hasta viajan por un bosque que evoca el ambiente por el cual los pasajeros andan en pinturas románticas de paisajes de la *Divina Comedia*.



Como Virgilio a Dante, Patricio guía a Víctor por el bosque hacia el paraíso (1:59).

La negación en la narrativa viene en forma de una sorpresa de Víctor. Pensó que iba a beneficiarse financieramente de los sonidos, pero terminan enriqueciéndolo espiritualmente. El espectador observa su conversión de la frustración a la satisfacción. Al principio, le enoja que Patricio le mienta sobre el objetivo del viaje, pero poco a poco Víctor deja que las memorias de su amigo penetren su propia alma encallecida. Víctor se deleita en los sonidos del bebé recién nacido de Patricio y se sienta en paz al lado de este al final de la película mientras escuchan la diversión gozosa de la familia. Víctor comparte el momento beatífico de su amigo. A pesar del entorno postapocalíptico, el espectador llega al tema de la solidaridad humana sin pasar por los horrores que suelen abundar en el género. Medrano opta por

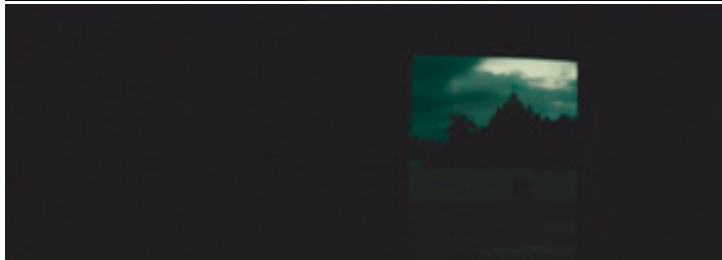
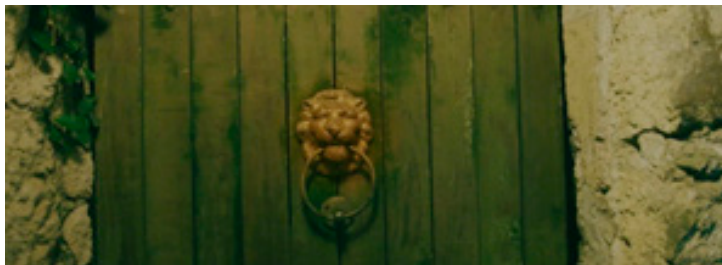
un itinerario inesperadamente único y pacífico hacia la utopía dentro de un filme distópico.

MORTAL (2020)

El vampiro tradicional es una amenaza extranjera como en *Nosferatu* (1922) y el vampiro contemporáneo es un joven atractivo como en *Twilight* (2008). El vampiro de Medrano no es ni el uno ni el otro. Es una figura paterna amigable que lamenta la muerte de su hija. Intenta suicidarse, pero, para su consternación, se resucita cada vez. Esta frustración lo lleva a atacar a varias personas, pero, al ver a la hija asustada de una de sus víctimas, le recuerda su amor a su propia hija y se pacifica su sed de sangre. Su farra de asesinatos se acaba. El vampiro entierra a su hija en las aguas de un río, se cura de su trauma y comienza a vivir de nuevo con un sentido renovado de paz y esperanza.

La decisión de Medrano de huir de las encarnaciones puramente amenazantes o sexualizadas del mito del vampiro constituye una negación dentro del género que se parece a la del director mexicano Guillermo del Toro en su primer filme *Cronos* (1993). El protagonista de del Toro es un abuelo que se topa con una máquina que le asegura la inmortalidad siempre que se alimente de sangre humana. Sin embargo, el vampiro anciano Jesús Gris prefiere morir a matar a su nieta por su sangre. Tanto el filme de Medrano como el de del Toro presentan a vampiros que son más víctimas que perpetradores y que rechazan la violencia a favor de la familia. Los directores invierten las expectativas del público en cuanto a los vampiros. Pese a su falta de humanidad, sus monstruos son humanos.

No obstante, Medrano no se aleja completamente de muchos de los motivos visuales que un público esperaría de una película de vampiros. El *auteur* no crea nada totalmente nuevo, sino que deja su marca personal en un género existente. Las tres imágenes siguientes caracterizan el toque gótico del video.



Los portales son espacios liminales entre lo conocido y lo desconocido, la luz y la oscuridad (5:09, 5:24 y 12:00).

Todas las imágenes son de puertas que simbolizan el espacio liminal entre las tensiones temáticas y cinemáticas con las que trabaja Medrano: normal/paranormal, mortal/inmortal, afuera/adentro, luz/oscuridad. Las puertas también agregan al suspense del filme. El espectador no sabe exactamente lo que le espera al otro lado del portal. La vista del espectador es parcial. La obstruyen puertas y muros. La primera imagen señala la entrada a la residencia del vampiro. La madera, la piedra y la aldaba son antiguas. El vampiro ha sobrevivido a muchas generaciones. La puerta se abre por sí sola para revelar la segunda imagen. El cadáver inerte de Alma reposa en una cama y rayos de luz entran por las ventanas detrás de ella. Para aumentar el suspense de la escena, el espectador y el vampiro no saben todavía si la niña resucitará: ¿son los rayos de luz señales de esperanza? Su padre añora su resurrección, pero no pasa. La tercera imagen muestra un pasillo oscuro en cuyo final el espectador mira el amanecer sobre una iglesia. El juego de la luz y las nubes sobre la torre tenebrosa de una iglesia de perfil representa la batalla gótica entre el bien y el mal, la vida y la muerte. La luz es vida para la humanidad, pero muerte para el vampiro. Medrano preserva esta imaginaria gótica a pesar de que disputa la definición de la monstruosidad gótica por su vampiro compadecido.

A nivel de narración, el conflicto sorprendente que surge es el deseo del vampiro de morir. Aquí Medrano sigue *Cronos* de del Toro. El Jesús Gris de del Toro y el vampiro de Medrano, ya inmortales, se lanzan a una búsqueda de muerte. «Cuando Gris se resucita por primera vez, lamenta: “cómo me duele estar vivo —me siento ajeno a todo, la sed me quema”»²⁸⁵. Las

²⁸⁵ «When Gris is first resurrected, he bemoans, “como me duele estar vivo —me siento ajeno a todo, la sed me quema”». Shaw, Deborah. «Cronos: intro-

palabras de Gris podrían haber sido las del padre de Alma. Vivir sin ella es una existencia dolorosa y enajenada. Ahora tiene sed de sangre, pero esta es una mera representación de una sed más profunda de recuperar una relación con su hija. Como en *Memoria de la lluvia*, una situación atípica e irreal le lleva al espectador a contemplar el vínculo entre la memoria y las relaciones humanas. Patricio y el vampiro quieren recuperar lo que han perdido: una conexión profunda con un ser querido.

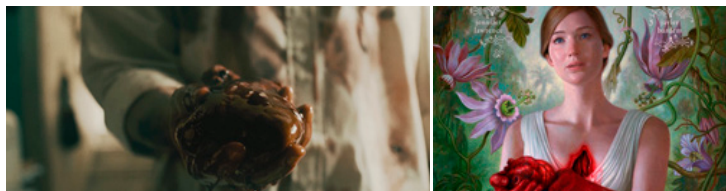
La búsqueda del vampiro del no-santo grial también nutre una negación de la religión cristiana. Símbolos cristianos salen a lo largo del filme, pero su significado siempre se voltea. Por ejemplo, la película abre con una escena tierna de un padre y una hija que juegan juntos en las aguas superficiales de un río aislado. El padre comenta que la cara de su hija está sucia, así que comienza a salpicarla y verter agua sobre su cabeza. La hija le pregunta si es como su padre o como su madre, es decir, si es inmortal o mortal. La escena alude al rito cristiano del bautizo. Cuando el padre vierte agua sobre la cabeza de su hija, expresa el deseo de su inmortalidad, la condición que el bautizo les garantiza a los cristianos (Juan 3:3-5; 1 Pedro 3:20-21). Su esperanza es inútil. La niña muere.

Más adelante, Medrano revierte la imagen católica de la *Pietà* (1498–1499) de Miguel Ángel (1475-1564) en la Basílica de San Pedro en Roma. En la escultura, María sostiene en sus brazos el cadáver lacio de Jesús. La trasposición de Medrano de la obra de arte clásica presenta el cadáver lacio de Alma en los brazos de su padre. Hay una inversión de género y de contexto. El hijo amado de Medrano es una hija, y su madre de

ducing Guillermo del Toro», en *The Three Amigos*, Manchester University Press, 2016, p. 32.

luto es un padre. La diferencia es importante ya que subvierte el estereotipo de género en el mundo hispano-cristiano de la madre dolorosa. Además, y tal vez más importante, la imagen contrasta con su ancestro cristiano por su desesperación transcendental. Jesús resucita, pero Alma no resucita.

El director hondureño continúa erosionando el cristianismo mediante una interpretación literal de la imagen religiosa del corazón. Un predicador en el parque central de Tegucigalpa invita a los viandantes a entregarle sus corazones a Jesús: «Dale su corazón». El vampiro responde. Salta para abajo desde su percha encima del parque y mata al predicador. Poco después, la cámara presenta al monstruo que extrae los corazones de sus víctimas.



Medrano y Aronofsky juegan con el símbolo cristiano del corazón (15:29).

La entrega metafórica del corazón le asegura la vida al cristiano, pero Medrano transforma esta metáfora en un ritual violento de muerte. La adopción literal de esta imagen también aparece en la película sangrienta *mother!* (2017) de Darren Aronofsky (1969). El personaje que desempeña el papel de Dios en *mother!* extrae el corazón de su amante al final de la película, y este acto implica que Dios es un asesino ególatra. Los directores cuestionan la suposición cristiana de que es bueno darle el corazón a una figura sobrenatural que exige poseerlo.

La figura del predicador se relaciona con otro momento de negación en *Mortal*. Ahora Medrano no se fija en la religión, sino en la política. El asesinato del predicador toma lugar bajo una estatua icónica del General Francisco Morazán (1792-1842), uno de los héroes nacionales de Honduras. Es difícil vislumbrar una conexión inmediata entre el asesinato y su ubicación en el parque, pero esta dificultad es precisamente el punto. La interpretación de del Toro de escenas parecidas en los filmes de Hitchcock se aplica a esta escena en Medrano: «Escribiendo en la sección sobre *Blackmail*, Del Toro cita a Spoto y Leff, notando que en las escenas de persecuciones por monumentos gigantes en *Saboteur* y *North by Northwest* “la intención más clara es mostrar monumentos construidos en honor a la humanidad, los cuales permanecen indiferentes a los dramas humanos que ocurren frente a ellos” (1990: 108)»²⁸⁶. El silencio del ídolo nacional es lo que Medrano busca. Morazán, como Jesús, no salva, y al director, a diferencia de otros directores hondureños, no le interesa resucitarlo.

Más bien el momento presente le fascina a Medrano como indica el epígrafe de *Mortal* que se toma de *Siddharta* (1922) de Hermann Hesse (1877-1962): «El río está a la vez en todas partes, en su origen y en su desembocadura, en la cascada, alrededor de la barca, en los rápidos, en el mar, en la montaña, en todas partes simultáneamente...». El protagonista del libro de Hesse está a punto de suicidarse. Quiere ahogarse en un río,

²⁸⁶ «Writing in the section on *Blackmail*, Del Toro cites both Spoto and Leff, noting that in the giant monument chase sequences in *Saboteur* and *North by Northwest* “the clearest intention is to show monuments erected to honour humanity, which remain indifferent to the human dramas that take place in front of them” (1990: 108)». Kercher, Dona M. *Latin Hitchcock: How Almodóvar, Amenábar, de la Iglesia, del Toro and Campanella Became Notorious*. Wallflower Press, 2015, p. 276.

pero, en un momento de iluminación budista, entiende que, tanto como las partes del río son al final una sola totalidad, la vida y la muerte son partes de la misma totalidad. De hecho, todas las cosas se interconectan. Esta intuición le conduce a una revalorización del presente, el cual trasciende distinciones aparentes entre sustancias y estados, incluyendo la dicotomía ilusoria entre lo temporal y lo eterno. El vampiro tiene su propia iluminación al final del filme. La sepultura de su hija en el río es una rendición espiritualmente liberadora al presente. El vampiro, a pesar de estar atrapado al principio entre la vida y la muerte, niega la misma negación que la primera parte del filme cosifica en el conflicto central del argumento.

ANTES DE QUE AMANEZCA (2020)

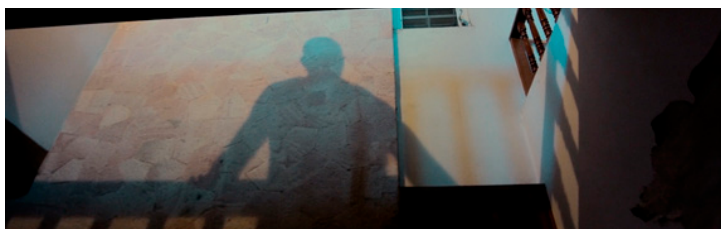
Aunque más realista, el otro corto de Medrano de 2020, *Antes de que amanezca*, sigue rompiendo con géneros normativos y expectativas narrativas. Este video no se apoya en ningún contexto apocalíptico ni paranormal, sino que adopta la forma de un drama de suspense. Con el respaldo secundario de su compañera Cinthia, la esposa maltratada Diana vuelve a casa de la madrugada para liberar a su joven hija Gabi de la posesión de su abusivo esposo Luis.

El drama de suspense tradicional típicamente trata de un asesino masculino que se introduce sigilosamente en la habitación de una víctima femenina, pero «Antes de que amanezca» es todo lo opuesto. Un personaje femenino se infiltra en una habitación ocupada por un agresor masculino y ella termina disparándole. Mediante este arreglo innovador, Medrano logra transiciones en el

género cinematográfico de la norma de la pasividad a la actividad y de la norma de la dominación masculina a la dominación femenina. Mientras que el personaje femenino desempeña a menudo un papel pasivo en una película de suspense, la Diana de Medrano es activa. No espera a que un conflicto surja en su entorno. Se mete ella misma en el conflicto y sale victoriosa. El género del suspense se basa en la espera, pero Diana no espera, actúa.

Aunque el filme de Medrano innova las tradiciones del suspense de varias maneras, se ampara en estas tradiciones de otras maneras. Una de las características más distintivas del video es el uso de una cámara móvil y diestra que se mueve junto con Diana. Este rol intensificado del movimiento de cámara coincide con las tendencias recientes en el suspense y el horror en las que la cámara sirve como otro personaje en el drama. Tiene un campo visual limitado. Mueve, gira y sacude como si fuera humano. En breve, la cámara es tan vulnerable al peligro como lo es Diana, y el espectador siente esta vulnerabilidad.

La película también hace eco de las normas de luz y sombra dentro del género del suspense. Por ejemplo, una luz se enciende y proyecta la sombra de Luis que se asoma por una barandilla arriba.



La cinematografía de Medrano se apoya en técnicas del género suspense como la sombra amenazante (4:55).

La composición, la iluminación y el ángulo de cámara comunican un sentido de amenaza apto para el género. Esta atmósfera amenazante se reproduce cuando el espectador da un vistazo a Luis caminando por el pasillo arriba o cuando Diana se esconde debajo de una cama para evitar su detección. La presencia de Regina, la madre anciana, confundida e impredecible de Luis, también intensifica el suspense. Diana y el espectador no saben si Regina pifiará y le revelará a Luis que Diana ha vuelto a casa. Medrano preserva el ambiente de la incertidumbre sin el que un filme de suspense no es ni siquiera un filme de suspense.

La dialéctica de ruptura y continuidad en el género cinematográfico se convierte en una dialéctica de ruptura y continuidad en la narración cuando Diana y el espectador aprenden que Gabi no es, de hecho, la hija de Diana. Después de que Diana le dispara a Luis en la habitación, él le dice: «[Gabi] es hija de una de esas ñángaras de la universidad». Luis adoptó por la fuerza a la Gabi recién nacida. La quitó a una estudiante izquierdista desaparecida después de que Diana dio a luz a un bebé muerto, pero Luis le hizo pensar a Diana que la niña robada era su hija biológica. El filme prefigura esta revelación en un periódico colocado sobre una mesa en la primera sala de la casa en la que entra Diana. El texto, fechado 7 de abril de 1987, se lee: «Teniente coronel acusado de desaparición de estudiantes en la UNAH». Diana verbaliza su incredulidad ante el secreto de Luis y decide continuar a escaparse de la casa con Gabi, pero el público sospecha que el secreto es la verdad.

Esta narrativa de izquierdistas desaparecidos y niños robados no es la única en el cine latinoamericano. Por ejemplo,

en *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo (1946), una madre argentina descubre que su hija, también llamada Gaby, fue robada de una mujer que el ejército había secuestrado. El filme es una historia ficticia, pero se basa en el fenómeno histórico real del «secuestro de los hijos de personas subversivas y la adopción de estos niños a menudo por militares de alto rango que no podían tener hijos»²⁸⁷. Argentina no fue el único país que sufrió esta realidad trágica. Honduras también ha tenido que lidiar con las desapariciones, tanto en los ochenta como hoy. Amnesty International documenta doce casos entre 1979 y 1989 de «destacados sindicalistas, estudiantes, dirigentes campesinos y activistas políticos de izquierdas» que fueron «sacados de sus domicilios o secuestrados en las calles, a menudo a plena luz del día y ante testigos, por grupos de hombres fuertemente armados»²⁸⁸. La década de los ochenta fue particularmente densa en términos de desapariciones. Guerras paralelas en Guatemala, El Salvador y Nicaragua repercutieron física e ideológicamente en Honduras.

En tiempos más recientes, estudiantes universitarios hondureños han estado en el centro de manifestaciones durante y después del golpe militar de 2009 contra Manuel Zelaya (1952). Su resistencia provocó una represión violenta. Pablo A. Vommaro y Galel Briceño-Cerrato escriben:

²⁸⁷ «the abduction of the children of subversives, and the providing of these children for adoption often by high-ranking militaries who were unable to father children». Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*, Boydell & Brewer, 2004. Open WorldCat. Consultado en <http://site.ebrary.com/id/10331163>, p. 118.

²⁸⁸ Amnesty Internacional. «Desapariciones» en Honduras, 1992, Consultado en <https://www.amnesty.org/download/Documents/196000/amr370021992es.pdf>, p. 4.

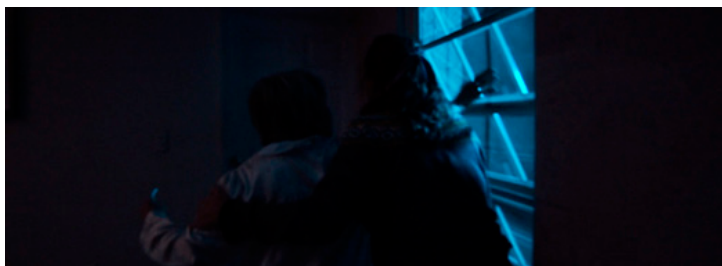
Según los análisis realizados, y coincidiendo con diferentes autores hondureños (Sosa, 2013 y 2014), estos asesinatos pueden enmarcarse en el proceso de criminalización de la protesta estudiantil contra las políticas gubernamentales y, entre 2016 y 2017, también contra las de las autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH)²⁸⁹.

La narrativa del filme de Medrano surge de estos casos históricos. En comparación con *Memoria de la lluvia* y *Mortal, Antes de que amanezca* tiene más peso político. Es un repudio de la hegemonía militar. Niega el mismo poder que ha sido y continúa siendo la columna vertebral del Partido Nacional.

El cortometraje es un micro ensayo fílmico de la liberación de la opresión. Como la familia en *La historia oficial*, la familia en el filme de Medrano es un «microcosmo ejemplar que condensa a toda la nación»²⁹⁰. El padre está en el poder, la madre es la oposición y la hija es la promesa del futuro. Tanto como Medrano escenifica una revolución menor dentro de la familia, desea ver una revolución mayor en la sociedad entera. El filme es una alegoría que refleja la esperanza de un pueblo que anhela la libertad. No es de extrañar que la puesta en escena del video refleja esta esperanza. Cuando Regina y Diana pasan por una ventana, Regina intenta tocarla como si la casa fuera una cárcel y soñara con la libertad.

²⁸⁹ Vommaro, Pablo A., y Galel Briceño-Cerrato. «Movilizaciones de las juventudes en Honduras: la experiencia de los estudiantes universitarios de la UNAH (2009-2017)», en *LiminaR*, vol. 16, n.º 2, 2018. Consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272018000200029.

²⁹⁰ «exemplary microcosm that condenses the entire nation». Xavier, Ismail. «Historical Allegory», en *A Companion to Film Theory*, editado por Toby Miller y Robert Stam, Blackwell, 2004, p. 357.



La ventana representa el deseo que tienen los personajes de liberarse de la opresión (5:39).

La oscuridad dentro de la casa representa los males del patriarcado, el militarismo y el nacionalismo, pero la luz de la ventana simboliza la derogación de cada una de estas instituciones opresivas. Como el foco que Diana sostiene al comienzo del filme que rompe la oscuridad a su derredor, la luz en la ventana indica que la oscuridad no vencerá la luz. La luz siempre logra entrar. El mismo nombre de Diana viene de las raíces griegas de *cielo* (*dium*) y *luz diurna* (*dius*). Diana también es una diosa de la fertilidad. A pesar de que le dio a luz a un niño muerto años atrás, es fértil en que da a luz a una nueva esperanza por su emancipación y la de su hija de la opresión de Luis. Mientras la oscuridad se transforma en el amanecer al final del filme, Diana exclama: «¡Lo logré! Nuevo comienzo».

NUEVO COMIENZO

El nuevo comienzo de Diana no es el único nuevo comienzo en juego. Puede que las palabras sean de Diana, pero pueden aplicarse igualmente al propio Medrano. En los tres filmes

analizados aquí, Medrano alcanza su propio nuevo comienzo: un nuevo comienzo en el cine hondureño en términos de narración, calidad audiovisual y política. Los cortos de Medrano unen la narración *auteur* que se ha visto en *No hay tierra sin dueño* (2003) de Sami Kafati, la producción encantadora que se ha visto en *Un lugar en el Caribe* (2017) de Juan Carlos Fanconi y la conciencia social que se ha visto en *¿Quién dijo miedo?* (2010) de Katia Lara. La concisión de sonido e imagen, la intriga de las alegorías y el compromiso con la liberación de pobres en los cortos de Medrano constituyen un amanecer en el cine hondureño. Puede que Medrano sea los primeros frutos de una nueva generación de cineastas que seguirán fraguando la trayectoria en el cine nacional que inició Kafati en 1962 con *Mi amigo Ángel*. Como Diana se hace cargo de su futuro en *Antes de que amanezca*, ahora les toca a los directores hondureños hacerse cargo del futuro del cine hondureño. Que sus esfuerzos den fruto para que puedan exclamar con Diana: «¡Lo logré!».

EPÍLOGO

Sesenta años después de la primera película de ficción de Honduras, *Mi amigo Ángel* de Sami Kafati, ¿qué se puede decir de la trayectoria política y cultural que el cine nacional ha forjado? El país cuyo primer filme fue un medimetraje de *auteur* sobre la pobreza infantil ahora cuenta con un panorama amplio de géneros —por lo menos doce— que este libro ha nombrado, descrito y analizado: (1) el cine comercial sensacional, (2) la comedia del nuevo costumbrismo, (3) la propaganda militar, (4) el cine telenovela popular, (5) el melodrama social, (6) el *noir* local, (7) el documental étnico (antropológico o estético), (8) el cine histórico rebelde, (9) el cine ecléctico rebelde, (10) el nuevo comienzo, (11) el cine sicosocial y (12) el documental políticamente comprometido.

Los aportes políticos y culturales de estos géneros son numerosos. Es difícil hablar del «cine hondureño» como una entidad monolítica, pero sí es posible definir tres caminos políticos y culturales generales: (A) los filmes que refuerzan activamente el centro político y cultural en Honduras, (B) los que hablan de los problemas políticos y culturales del país en función de su aspecto personal y (C) los que critican los problemas políti-

cos y culturales en función de la liberación de las estructuras dominantes.

En términos generales, los géneros 1-3 forman parte de la categoría A. Los filmes de Juan Carlos Fanconi proyectan un Estado hondureño estable, promueven la inversión de capital extranjero y mercantilizan la herencia cultural mística de las comunidades indígenas. Las películas de Carlos Membreño, sean comedias o dramas con finales felices, fomentan los valores tradicionales de la fe, la familia y la patria. Las cintas militares y policiales respaldan la imagen positiva del Gobierno y sus herramientas represivas. Bajo la nueva ley de cine, se supone que esta categoría de películas seguirá vigente ya que el poder del Estado desempeña un papel importante en la designación de películas nacionales y la distribución de fondos. Además, al capital local e internacional le interesa una cultura cinematográfica que robustece su hegemonía. Estas películas son fáciles de financiar: cuentan con la ayuda del sector público y del privado.

Los géneros 4 y 5 se encuentran en la categoría B. Si bien los filmes de Mathew Kodath, Elizabeth Figueroa y Boris Lara abordan el tema de la pobreza y la cultura de las masas populares, sus narrativas no se involucran abiertamente en la política. Más bien se enfatizan las dimensiones locales y personales. Mediante las técnicas telenovelescas, se privatizan los problemas sociales. No obstante, hay que señalar que *Fantasma del huracán*, a pesar de su estilo melodramático, tiene una tendencia estructural ya que su conclusión propone un proyecto comunitario. La relación entre la ley, el mercado y estas películas es más difícil de discernir, pero el éxito de las obras de Kodath y la promoción gubernamental de *Cipotes* señalan que

estas películas atraen tanto a las masas ladinas como al régimen de Juan Orlando Hernández. Por eso, se mantendrán a flote.

Los géneros 6-11 no entran en ninguna categoría en particular. Habitan las regiones fronterizas entre las categorías B y C. El cine *noir* de Javier Suazo Mejía es particularmente difícil de clasificar. Este director lo critica todo. Sugiere que todas las ideologías son corruptas y están condenadas al fracaso, y, así, reina el subjetivismo relativo. Sin una postura política positiva desde la cual puede montar una crítica objetiva, este cine termina en un estado de ataraxia que no inspira cambios en la historia.

Los documentales étnicos son interesantes porque alteran la hegemonía de la dominante cultura ladina, pero corren el riesgo de cosificar o enajenar las etnias marginadas. Hasta ahora, los ladinos y extranjeros han filmado estos documentales. Sus directores han contribuido a la visibilización de los garífunas y las tribus indígenas, pero es importante que los mismos miembros de estos grupos étnicos cuenten sus propias historias en el futuro del cine hondureño.

Los cines rebeldes de Gustavo Sánchez Cubas y Michael Bendeck cuestionan la autoridad de los regímenes liberales, conservadores y narcos, pero su capacidad liberadora se limita ya que la ambigüedad histórica del primero y la índole fantástica del segundo suavizan la crítica. Sin embargo, su creatividad cinematográfica es estimulante y prometedora, y hay que reconocer el valor de su experimentación. A medida que se desarrollen técnicamente, estos géneros peculiares y rebeldes, le interesarán, si no al centro del poder, a una subsección importante de la población cinéfila.

El nuevo comienzo de Enrique Medrano, igual de estimulante, prometedor y experimental, avanza el proyecto de la

tradición del cine sicosocial. Combina la crítica social, la profundidad filosófica y la excelencia estética. No hay duda de que este género de cine, aunque no reciba ni el apoyo del Estado ni la inversión de los grandes capitales, constituirá la vanguardia artística del nuevo cine de ficción del país.

Finalmente, el documental políticamente comprometido de Katia Lara se ubica decididamente en la categoría C. Es el cine de la resistencia, de la liberación nacional. Lo protagonizan las masas oprimidas y sus líderes políticos y culturales. Sus heroínas son revolucionarias caídas y activistas indígenas, y su directora ha tenido que exiliarse porque este tipo de cine amenaza a los ricos y poderosos. Ya que este cine no puede, ni quiere, contar con fondos de políticos y empresarios neoliberales, tiene que buscar la solidaridad internacional para seguir en pie. El gran interrogante es la continuidad de la categoría. La carrera de Lara no ha terminado, pero el crítico del cine hondureño se pregunta si directores más jóvenes van a adoptar esta postura política clara. Por el momento, muchos prefieren morar en el territorio más ambiguo entre las categorías B y C.

A pesar de que María Lourdes Cortés opina que el porvenir del cine centroamericano depende del alejamiento de la pantalla de «estereotipos que [solo les] permitían [a los centroamericanos] existir en el cine solamente mediante las imágenes de la pobreza y la guerra»²⁹¹, aquí se ofrece una perspectiva distinta. En Honduras, si la pobreza y la violencia siguen siendo la experiencia de las masas, los cineastas no deben alejarse de ellas, sino que tendrán que afrontarlas y motivar al pueblo a liberarse de ellas.

²⁹¹ Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005, p. 547.

FILMOGRAFÍA HONDUREÑA

1962

Mi amigo Ángel de Sami Kafati

1971

El inicio de la libertad de Sami Kafati

1976

Utopía o el cuerpo repartido y el mundo al revés de Raúl Ruiz

1977

Mundo garífuna de René Pauck

El reyecito o el mero mero de Fosi Bendeck

1980

Loubavagu de Fosi Bendeck

1982

Maíz, copal y candela de René Pauck

1989

La hora muerta de Javier Suazo Mejía

1991

El tata Lempira de René Pauck

1992

Doña Ticha de Mario López

Hasta que el teatro nos hizo ver de René Pauck

1998

Voz de Ángel de Francisco Andino

1999

Más allá de una esperanza de Francisco Andino

2000

De larga distancia de Katia Lara

Fantasmas del huracán de Elizabeth Figueroa

2001

Almas de la medianoche de Juan Carlos Fanconi

Anita, la cazadora de insectos de Hispano Durón

2002

205 años después de René Pauck

2003

No hay tierra sin dueño de Sami Kafati

2005

Corazón abierto de Katia Lara

Doña Desideria de Gerardo Aguilar y René Pauck

2009

Amor y frijoles de Mathew Kodath

2010

Memoria de la lluvia de Enrique Medrano

Unos pocos con valor de Douglas Martin

¿Quién dijo miedo? Honduras de un golpe de Katia Lara

2011

No amanece igual para todos de Manuel Villa, Ramón Hernández y Francisco Andino

2012

Los hijos de Tomán de Gerardo Aguilar

Toque de queda de Javier Suazo Mejía

El Xendra de Juan Carlos Fanconi

2013

¿Quién paga la cuenta? de Mathew Kodath

2014

Cuentas y leyendas de Honduras de Javier Suazo Mejía

Una loca navidad catracha de Carlos Membreño

2015

Un loco verano catracho de Carlos Membreño

Margarita Murillo de Katia Lara

2016

Berta vive de Katia Lara

Expedientes criminales de Guacamaya Films

Fuerzas de honor de Tomás Chi

Justicia divina de Alejandro Irías

El paletero de Michael Bendeck

2017

El bandolero de Gustavo Sánchez Cubas

Cipotes de Boris Lara

La jaula de Carlos Membreño

Un lugar en el Caribe de Juan Carlos Fanconi

Morazán de Hispano Durón

Negra soy de Laura Bermúdez

Pulga de Alejandro Irías

2018

Olancho de Cristopher Valdes y Theodore Griswold

2019

Café con sabor a mi tierra de Carlos Membreño

Muro de Alejandro Irías

2020

Antes de que amanezca de Enrique Medrano

Mortal de Enrique Medrano

FILMOGRAFÍA SECUNDARIA

1895

La Sortie de l'usine Lumière à Lyon de los hermanos Lumière

1913

Der Student von Prag de Stellan Rye y Paul Wegener

1920

Das Cabinet des Dr. Caligari de Robert Wiene

1922

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens de F.W. Murnau

1927

Las águilas civilizadas de Virgilio Crisonino

1930

El retorno de A.F. Bertoni

1931

M – Eine Stadt sucht einen Mörder de Fritz Lang

1936

Modern Times de Charlie Chaplin

1941

Citizen Kane de Orson Welles

1944

Double Indemnity de Billy Wilder

1946

Sciuscia de Vittorio De Sica

1949

Ladri di biciclette de Vittorio De Sica

1952

Los olvidados de Luis Buñuel

Umberto D de Vittorio de Sica

1955

Milagro de amor de Alcides Prado

1968

La hora de los hornos: neocolonialismo y violencia de Fernando Solanas y Octavio Getino

1972

Milagro en el bosque de Felipe Hernández

1973

Badlands de Terrence Malick

1975

La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas de Patricio Guzmán

1978

Days of Heaven de Terrence Malick

1985

La historia oficial de Luis Puenzo

1986

Rodrigo D de Víctor Gaviria

1990

Law & Order de Dick Wolf

1993

Cronos de Guillermo del Toro

1996

Buenos Aires viceversa de Alejandro Agresti

1998

La vendedora de rosas de Víctor Gaviria

1999

La virgen de los sicarios de Barbet Schroeder

2002

Cidade de Deus de Fernando Ferreira Meirelles

2004

De niña a mujer de Florence Jaugey

2005

Francisco de Miranda de Diego Rísquez

2008

Blindness de Fernando Ferreira Meirelles

Twilight de Catherine Hardwicke

2009

Sin nombre de Cary Joji Fukunaga

2013

Bolívar, el hombre de las dificultades de Luis Alberto Lamata

El libertador de Alberto Arvelo

Pelo malo de Mariana Rondón

2016

Rosario Tijeras de Adriana Pelusi y Carlos Quintanilla

2017

mother! de Darren Aronofsky

2019

Midsommar de Ari Aster

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Robert Clyde y Douglas Gomery. *Teoría y práctica de la historia del cine*, Paidós, 1995.
- Amaya Amador, Ramón. «Cipotes: Primer capítulo». *Ramón Amaya Amador*, 2020. Consultado en <https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/obras/extrac-tos/86-cipotes-primer-capitulo>.
- Amaya Banegas, Jorge Alberto. «Sami Kafati y la Edad de Oro del cine hondureño (1962- 1980)», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 30-35.
- Amnesty Internacional. «*Desapariciones*» en *Honduras*. 1992. Consultado en <https://www.amnesty.org/download/Documents/196000/amr370021992es.pdf>.
- Andino, Francisco. «Nueva ley de cine de Honduras, un largo camino que deja sus primeros resultados», en *El Pulso*, enero de 2019. Consultado en <https://elpulso.hn/?p=26960>.
- AP y Redacción. «Honduras: “Unos pocos con valor” llega a Italia», en *La Prensa*, el 8 de octubre de 2010. Consultado en <https://www.laprensa.hn/vivir/478224-97/honduras-unos-pocos-con-valor-llega-a-italia>.
- Aragón, Magda, y Edgar Barillas. «Guatemala: café, capitalismo

- dependiente y cine silente». *Revista Estudios*, vol. 14, n.º 1-90, 1990, p. 61.
- Arenillas, María Guadalupe y Michael J. Lazzara. «Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium». *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 1-19.
- Argueta, Lucy. *Honduras: «Los Artistas en Resistencia protestaremos frente a la Base Militar de Palmerola»*. Entrevistado por Mario Casasús, 28 de junio de 2011. Consultado en www.surysur.net/honduras-los-artistas-en-resistencia-protestaremos-frente-a-la-base-militar-de-palmerola/.
- Art Box. «El Paletero. El personaje detrás del actor», en *Auge Boga*, 1 de septiembre de 2016. Consultado en <https://www.augeboga.com/post/el-paletero-el-personaje-detras-del-actor>.
- Banegas, Amanda Celeste. «La nueva película de Carlos Membreno muestra todo lo que hay detrás de una taza de café», en *Radio House*, 4 de julio de 2019. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2019/07/04/la-nueva-pelicula-de-carlos-membreno-muestra-todo-lo-que-hay-detras-de-una-taza-de-cafe/>.
- Banegas, Gustavo. «Acción, intrigas y enredos durante un toque de queda», en *El Heraldo*, abril de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/vida/597413-220/accion-intrigas-y-enredos-durante-un-toque-de-queda>.
- . «Juan Carlos Fanconi, un visionario director del cine hondureño», en *El Heraldo*. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1050091-469/juan-carlos-fanconi-un-visionario-director-del-cine-hondure%C3%B1o>.
- . «“La jaula” la película catracha que llega con una alta dosis

- de acción», en *El Heraldo*, agosto de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/especiales/festivaldecortometrajes2017/1098673-485/la-jaula-la-pel%C3%ADcula-ca-tracha-que-llega-con-una-alta-dosis-de>.
- . «Un vistazo a ¿Quién paga la cuenta?», en *El Heraldo*, abril de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/vida/597094-220/un-vistazo-a-quien-paga-la-cuenta>.
- Barahona, Marvin. *Honduras en el siglo XX: una síntesis histórica*, 1.º Ed., Editorial Guaymuras, 2005.
- Barahona, Miguel. «Mi amigo Ángel de Sami Kafati: Alegoría e identidad», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 42-49.
- Baud, Michiel y Johanna Louisa Ypeij. *Cultural Tourism in Latin America the Politics of Space and Imagery*. Brill, 2009, *Open WorldCat*. Consultado en <https://doi.org/10.1163/ej.9789004176409.i-324>.
- BBC Mundo. «Golpe de Estado en Honduras». *BBC Mundo*, 2009. Consultado en https://www.bbc.com/mundo/america-latina/2009/06/090628_1430_honduras_arresto_med.shtml.
- Becerra, Longino. «Cipotes: Prólogo 1a Edición», en *Ramón Amaya Amador*, 12 de marzo de 1981. Consultado en <https://www.ramon-amaya-amador.com/index.php/obras/prologos/85-cipotes-prologo-1-edicion>.
- Bendeck, Fosi. «Apuntes inacabados sobre la historia del cine en Honduras», en *El Heraldo*, el 15 de noviembre de 1987, p. 17.
- . *El cerrito del mal nombre*.
- . *El reyecito o el mero mero*. Cinemateca Universitaria Enrique Ponce Garay, 1977.

- . *La jaula de los monos*.
- . *Vocaciones y la realidad*. Cinemateca Universitaria Enrique Ponce Garay, 18 de septiembre de 2019.
- Benjamin, Walter. «What is Epic Theater?» *The Twentieth-Century Performance Reader*, editado por Michael Huxley y Noel Witts, Routledge, 1996.
- Bennett, Michael Y. *The Cambridge introduction to theatre and literature of the absurd*. Cambridge University Press, 2015.
- Boal, Augusto. *Teatro Del Oprimido/1: Teoría y Práctica*. Traducido por Graciela Schmilchuk, Editorial Nueva Imagen, 1980.
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema: From Neorealism to the Present*, Continuum, 1983.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, Editado por John Willett, Hill and Wang, 1964.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*, 2.a, Visor Libros, 2009.
- Browitt, Jeff. *Contemporary Central American Fiction Gender, Subjectivity and Affect*, en Sussex Academic Press, 2018. *Open WorldCat*. Consultado en <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&AN=1619759>.
- Buñuel, Luis. *L'age d'Or*. Kanopy Streaming, 1930.
- Bureau of Diplomatic Security. «Crime and Safety Report: Honduras». *OSAC*, 2018. Consultado en <https://www.osac.gov/Pages/ContentReportDetails.aspx?cid=23798>.
- CAC, Centro de Arte y Cultura. «Cine Memoria: Recuperación de la memoria cinematográfica del país». *Universidad Nacional Autónoma de Honduras*, 29 de febrero de 2016. Consultado en <https://blogs.unah.edu.hn/cac/nuevo-articulo-15>.

- Cálix Suazo, Miguel. «31 errores históricos, tiene la película Morazán», en *Criterio*, el 20 de septiembre de 2017. Consultado en <https://criterio.hn/31-errores-historicos-la-pelicula-morazan/>.
- Callahan, Vicki. «The Cinema of Uncertainty and the Opacity of Information from Louis Feuillade's Crime Serials to Film Noir», en *Film Noir*, Edinburgh University Press, 2014, p. 16-37. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt14brzdh.7>.
- Cana Vista Films. *Trailer Oficial l Almas de la Media Noche* (2002), 2012. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=rC1ULGBgjM8>.
- Canales, Alejandra. «“Amor y frijoles”, a diez años de su éxito en la taquilla hondureña», en *El Heraldo*, 1 de septiembre de 2019. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1312053-466/amor-y-frijoles-a-diez-a%C3%B1os-de-su-exito-en-la-taquilla>.
- Cardullo, Bert. *André Bazin and Italian Neorealism*. Bloomsbury Publishing, 2011.
- Casamérica. «Amor y Frijoles: Mathew Kodath y Hernán Pereira», en *Casamérica*. Consultado en <https://www.casamerica.es/cine/amor-y-frijoles>.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. Fondo de cultura económica, 1984.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Castalia, 2010.
- Chicago Police Department. «2011 Murder Report». *Chicago Police*, 2018. Consultado en <https://home.chicagopolice.org/wp-content/uploads/2014/12/2011-Murder-Report.pdf>.

- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Honduras: Derechos humanos y golpe de Estado*, Organización de los Estados Americanos, diciembre de 2009, p. 153. Consultado en <http://www.cidh.org/countryrep/Honduras09sp/Cap.5.htm>.
- Comunicación. «Cine hondureño ya cuenta con su ley». *Gobierno de la República Honduras*, diciembre de 2019. Consultado en <https://presidencia.gob.hn/index.php/gob/el-Presidente/6682-cine-hondureno-ya-cuenta-con-su-ley>.
- Consejo de Ministros. «Espaldarazo a la cinematográfica hondureña: Gobierno lanza primer concurso nacional de cine “Honduras Positiva”», en *Consejo de Ministros*, 12 de junio de 2017. Consultado en <http://www.consejosecariosdeestado.gob.hn/content/espaldarazo-la-cinematogr%C3%A1fica-hondure%C3%B1a-gobierno-lanza-primer-concurso-nacional-de-cine-#>.
- Cortázar, Julio. «La autopista del sur». *UNAM*, 1966. Consultado en https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/autopista.pdf.
- Cortés, María Lourdes. «El inesperado auge del cine centroamericano», en *Revista Escena*, vol. 33, n.º 67, 2010, p. 83-90. ---. *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, 1.º Ed., Santillana Ed., 2005.
- Cribas, Amparo. «Hispano Durón, un hondureño que vive para y por el cine». *Fav Mag*, 19 de junio de 2018.
- Crowder-Taraborrelli, Tomás F. «A Stonecutter’s Passion: Latin American Reality and Cinematic Faith», en *Italian Neorealism and Global Cinema*, Wayne State University Press, 2007, p. 128-43.

- Deri, Max. «Cubists and Expressionism». *German Expressionism*, University of California Press, 1993, p. 18-20.
- Dufays, Sophie. «El niño de la calle y la ciudad fragmentada en la película Buenos Aires viceversa, de Alejandro Agresti», en *Hispanic Review*, vol. 79, n.º 4, 2011, p. 615-37.
- . «El niño y lo melodramático. Tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura», en *Caravelle*, vol. 2013, n.º 100, 2013, p. 273-86.
- Durón, Hispano. *Entrevista personal*, enero de 2020.
- . *Hispano Durón, director de Morazán: «Soborné al de la taquilla para poder ver una película.»*, entrevistado por Karla Oseguera, 12 de septiembre de 2017. Consultado en www.radiohouse.hn/hispano-duron-director-de-morazan-soborne-al-de-la-taquilla-para-poder-ver-una-pelicula/.
- El Congreso Nacional. «Ley de Cinematografía de Honduras», en *La Gaceta*, 35,117, diciembre de 2019, p. 29-41.
- El Heraldo. «Los rostros de “¿Quién paga la cuenta?”», en *El Heraldo*, abril de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/vida/598913-220/los-rostros-de-quien-paga-la-cuenta>.
- El Instituto Nacional de Estadística. *Encuesta Nacional de Demografía y Salud ENDESA 2005-2006*, Secretaría del despacho presidencial, diciembre de 2006, p. 21. Consultado en <https://dhsprogram.com/pubs/pdf/fr189/fr189.pdf>.
- El País. «El hermano del presidente de Honduras, declarado culpable en Estados Unidos por narcotráfico», en *El País*, 18 de octubre de 2019. Consultado en https://elpais.com/internacional/2019/10/18/actualidad/1571420844_713692.html.
- Ertuna, Irmak. *The Avant-Garde and the Politics of Revolu-*

- tion: *From Dada into Surrealism, 1919-1931*, State U of New York, 2010.
- Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*, 3.º Ed., 1st vintage Books ed, Vintage Books, 2004.
- Fanconi, Juan Carlos. *El Xendra llega este fin de semana a los cines nacionales*, entrevistado por David Ulloa, 25 de octubre de 2012. Consultado en <http://www.redcultura.com/php/Articulos1044.htm>.
- . *Entrevista de Juan Carlos Fanconi*, entrevistado por Katia Lara, 2002.
- . *Entrevista: Juan Carlos Fanconi y David Inczauskis*, entrevistado por David Inczauskis, 14 de septiembre de 2020.
- . *Juan Carlos Fanconi habla sobre las perspectivas de «Un lugar en el Caribe»*, 7 de marzo de 2017. Consultado en <https://somosnext.net/es/novedad/juan-carlos-fanconi-habla-sobre-las-perspectivas-de-un-lugar-en-el-caribe>.
- Foro social de deuda externa y desarrollo de Honduras. «La situación real de la pobreza en Honduras es que el 65 % de las y los hondureños viven en la pobreza», en *FOSDEH*, el 10 de octubre de 2017. Consultado en www.fosdeh.com/2017/10/la-situacion-real-la-pobreza-honduras-65-las-los-hondurenos-viven-la-pobreza/.
- Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*, traducido por Jorge Mellado, Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Gaite, Carmen Martín. «Por el mundo adelante de Carmen Martín Gaité». *Poemas de Amor y Amistad*. Consultado en <https://poemasamoryamistad.com/por-el-mundo-adelante.html>, 13 de octubre de 2020.
- García Birgmark, Linda. «Películas como fuente para aprender cultura». *Institutionen for sprak och litteraturer*, 2015, p. 5.

- Getino, Octavio, y Fernando Solanas. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, octubre de 1969.
- Goddard, Michael. *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*, Wallflower Press, 2013.
- Goran, Michael I., et al., editores. *Dietary Sugars and Health*. CRC Press, Taylor & Francis Group, 2015.
- Gordon, Donald E. *Expressionism: Art and Idea*, Yale University Press, 1987.
- Hanisch, Carol. *The Personal Is Political*, febrero de 1969. Consultado en www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html.
- Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*, Boydell & Brewer, 2004. *Open WorldCat*. Consultado en <http://site.ebrary.com/id/10331163>.
- Haut, Woody. *Pulp Culture: Hardboiled Fiction and the Cold War*, Serpent's Tail, 1995.
- Hernández, Juan Orlando. «Discurso del presidente Juan Orlando Hernández en la Toma de Posesión Presidencial», en *Secretaría de Relaciones Exteriores*, enero de 2014. Consultado en <http://www.sre.gob.hn/portada/2014/Enero/27-01-14/Discurso%20del%20Presidente%20Juan%20Orlando%20Hern%C3%A1ndez%20en%20la%20Toma%20de%20Posesi%C3%B3n%20Presidencial.pdf>.
- Hondudiario Redacción. «“La jaula” demuestra que en Honduras se pueden hacer las cosas bien: Carlos Membreno», en *Hondudario*, agosto de 2017. Consultado en <https://hondudiario.com/2017/08/15/la-jaula-demuestra-que-en-honduras-se-pueden-hacer-las-cosas-bien-carlos-membreno/>.
- Honduras Is Great. «Fuerzas de Honor, la película- subtitulada

- en inglés», en *Honduras Is Great*, 2016. Consultado en <https://hondurasisgreat.org/fuerzas-de-honor/>.
- Honduras Tierra Libre. «“No amanece igual para todos”, retrato de nuestra sociedad», en *Honduras Tierra Libre*, el 25 de octubre de 2011. Consultado en www.hondurastierralibre.com/2011/10/no-amanece-igual-para-todos-retrato-de.html?m=1.
- Honduras Tips. «¿Cuándo se estrena Cipotes la película?», en *Honduras Tips*, abril de 2017. Consultado en <https://www.hondurastips.hn/2017/04/20/cuando-se-estrena-cipotes-la-pelicula/>.
- . «El Paletero y sus impresionantes locaciones de grabación», en *Honduras Tips*, 21 de septiembre de 2016. Consultado en <https://www.hondurastips.hn/2016/09/21/el-paletero-y-sus-impresionantes-locaciones-de-grabacion/>.
- Hudson, Simon, et al. «The Influence of a Film on Destination Image and the Desire to Travel: A Cross-Cultural Comparison», en *International Journal of Tourism Research*, septiembre de 2010, p. n/a-n/a. *DOI.org (Crossref)*, doi:10.1002/jtr.808.
- Iber, Patrick. *Neither Peace nor Freedom: The Cultural Cold War in Latin America*, en *Harvard University Press*, 2015.
- Irías, Alejandro. *Entrevista personal de Alejandro Irías y David Inczauskis*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2020.
- iTunes Preview. «Olancho». *iTunes*, 2018. Consultado en <https://itunes.apple.com/us/movie/olancho/id1443702677>.
- Kafati, Sami. «Los tiburones de Ezequiel», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, 2017, p. 81.

- Kercher, Dona M. *Latin Hitchcock: How Almodóvar, Aménabar, de la Iglesia, del Toro and Campanella Became Notorious*, Wallflower Press, 2015.
- Kodath, Mathew. *Entrevista Con El Autor*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2020.
- Kodath, Mathew y Gustavo Banegas. *Se debe hacer cine con el corazón*, abril de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/vida/597066-466/se-debe-hacer-cine-con-el-corazon>.
- Kühn, Herbert. «Expressionism and Socialism». *German Expressionism*, University of California Press, 1993, p. 176-78.
- Laforet, Carmen. *Nada*. Editorial Planeta, 2017.
- Lara, Katia. «Honduras en Cannes», en *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, vol. 2006, n.º July-Dec.
- . «HONDURAS OPEN FOR FILMES, la ley de Cine-marketing de JOH», en *Facebook*, 4 de febrero de 2019. Consultado en <https://www.facebook.com/notes/el-pe-ro-amarillo/honduras-open-for-filmes-la-ley-de-cine-marketing-de-joh/711184902609796/>.
- . *Katia Lara, documentalista hondureña: «La cacería que hubo en el toque de queda fue más grave que en el golpe de Estado»*, 16 de diciembre de 2017. Consultado en <https://www.nodal.am/2017/12/katia-lara-documentalista-hondurena-la-caceria-hubo-toque-queda-fue-mas-grave-golpe-estado/>.
- . «Katia Lara rechaza galardón: “no puedo aceptar un premio con el que se reconoció un hombre mentiroso”», en *Tiempo Digital*, 5 de noviembre de 2018. Consultado en <https://tiempo.hn/katia-lara-rechaza-premio/>.

- . *¿Quién dijo miedo?: Honduras de un golpe*, Terco Producciones, 2010. Consultado en www.youtube.com/watch?v=KoBR_fcLfic.
- Lavín, José M. y Álvaro Jiménez Sánchez. «Saga Libertadores: independencia iberoamericana en el cine», en *Fonseca, Journal of Communication*, vol. 18, 2019, p. 167–84.
- Lazzara, Michael J. «What Remains of Third Cinema?», en *Latin American Documentary Film in the New Millennium*, Palgrave Macmillan, 2016, p. 23-42.
- Lohnes, Kate. *Dracula*, Britannica Academic, 2018. Consultado en <https://academic.eb.com/levels/collegiate/article/Dracula/544641>.
- Luhr, William. *Film Noir*, Wiley-Blackwell, 2012. *Open WorldCat*. Consultado en http://www.123library.org/book_details/?id=32476.
- Marín García, Robert. «René Camille Pauck», en *El Heraldo*, 5 de septiembre de 2014. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/otrassecciones/nuestrasrevistas/745115-373/ren%C3%A9-camille-pauck>.
- Martínez, Paúl. «Me llamo Sami Kafati, soy cineasta... y no quiero ser espectador...», en *Sami Kafati: Un homenaje a su vida y a su obra*, UNAH, 2017, p. 15-29.
- Matthews, J. H. *Surrealism and Film*, University of Michigan Press, 1971.
- Matute, Álvaro. «Le doy 9 de 10 a Fuerzas de Honor», entrevistado por Karla Oseguera, enero de 2016. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2016/01/11/le-doy-9-de-10-a-fuerzas-de-honor/>.
- Matute, Alvaro. *Recibimos entrenamiento con los Cobras*, entrevistado por Oscar Flores López, diciembre de

2013. Consultado en <https://www.diez.hn/notodoesfutbol/397489-99/recibimos-entrenamiento-con-los-cobras>.
- Medrano, Enrique. *Entrevista con el autor*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2020.
- Meidner, Ludwig. «To All Artists, Musicians, Poets», en *German Expressionism*, University of California Press, 1993, p. 174-76.
- Mendoza, Darwin. «“Bandolero”: fuerza indígena y argumental», en *El Heraldo*, 29 de octubre de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1120880-466/bandolero-fuerza-ind%C3%ADgena-y-argumental>.
- Mestman, Mariano. «From Italian Neorealism to New Latin American Cinema: Ruptures and Continuities during the 1960s», en *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, UP of Mississippi, 2011.
- Moldovan, Raluca. «Past Imperfect: History, Ideology, and the Culture of Conspiracy in Oliver Stone’s Presidential Trilogy», en *Studia Europaea*, vol. 61, n.º 4, 2016, p. 167–90.
- Molina Jiménez, José. «Milagro de amor», en *La Nación*, diciembre de 2018. Consultado en <https://www.nacion.com/opinion/columnistas/milagro-de-amor/LZQZ5DG66BD-3NOJE6GNIIIIVTI/story/>.
- Morales, Alexeiev. «Juan Carlos Fanconi: “Ciegamente creo en el contacto extraterrestre”», en *El Heraldo*, 2 de junio de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/tic-tac/1076834-466/juan-carlos-fanconi-ciegamente-creo-en-el-contacto-extraterrestre>.
- Moriuchi, Mey-Yen. *Mexican Costumbrismo: Race, Society, and Identity in Nineteenth-Century Art*. 2018, *Open WorldCat*. Consultado en <http://search.ebscohost.com/>

- login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1798336.
- Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en *Feminism & Film*, Oxford University Press, 2000, p. 34-47.
- Nonon, Thomas. «Review of Hermeneutics and Reflection: Heidegger and Husserl on the Concept of Phenomenology», en *Notre Dame Philosophical Reviews*, 2017. Consultado en <https://ndpr.nd.edu/news/hermeneutics-and-reflection-heidegger-and-husserl-on-the-concept-of-phenomenology/>.
- Oseguera, Karla. «Hoy: gran estreno de Fuerzas de Honor», en *Radio House*, enero de 2016. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2016/01/14/hoy-gran-estreno-de-fuerzas-de-honor/>.
- Palencia, Alex. «Morazán (La Película)», en *El Pulso*, 26 de junio de 2018. Consultado en <http://elpulso.hn/?p=18707>.
- Palmer, R. Barton. «Cold War Noir», en *Film Noir*, editado por Homer B. Pettey y R. Barton Palmer, Edinburgh University Press, 2014, p. 80-102. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt14brzd.10>.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de cultura económica de España, 2003.
- Paz, Leonela. «Con mucha expectación llegó “Un loco verano catracho”», en *El Heraldo*. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/pais/823900-215/con-mucha-expectacion-llego-un-loco-verano-catracho>, 10 de junio de 2020.
- . «“Fuerzas de honor”, la impactante película hondureña», en *La Prensa*, 4 de octubre de 2015. Consultado en

- <https://www.laprensa.hn/vivir/espectaculos/887197-410/fuerzas-de-honor-la-impactante-pel%C3%ADcula-hondure%C3%B1a>.
- Peña, Isidro. «Opinión de Isidro Peña: La película Morazán, la falsificación del héroe», en *Tiempo Digital*, 10 de octubre de 2017. Consultado en <https://tiempo.hn/opinion-isidro-pena-la-pelicula-morazan-la-falsificacion-del-heroe/>.
- Perez Aguilar, Viki. «La otra semana estrenan “Unos pocos con valor”», en *La Prensa*, agosto de 2010. Consultado en <https://www.laprensa.hn/vivir/488626-97/la-otra-semana-estrenan-unos-pocos-con-valor>.
- Pérez, Iolany. *Honduran Migrant Caravans: Interview with Iolany Pérez of Radio Progreso*, entrevistado por David Inczauskis, enero de 2019. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=G3-tCOGzR2M&t=11s>.
- Petty, Homer B. «Introduction: The Noir Turn», en *Film Noir*, Edinburgh University Press, 2014, p. 1-15. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt14brzdh>.
- Pinus, Darío. *Entrevista sobre Almas de Medianoche (2002) Parte 1*. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=N3nlxKHrJjc>.
- Pinus, Darío R. *Entrevista sobre Almas de Medianoche (2002) Parte 2*, 2018. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=R2p1FYaZRXQ>.
- Plato. *The Republic*, editado por G. R. F. Ferrari, traducido por Tom Griffith, Cambridge University Press, 2000.
- Platón. *La República*. Consultado en <https://www.um.es/noesis/zunica/textos/Platon,Republica.pdf>.
- Pobutsky, Aldona B. «Romantizando al verdugo: Las novelas sicarecas Rosario Tijeras y La virgen de los sicarios»,

- en *Revista Iberoamericana*, vol. 76, n.º 232-233, 2010, p. 570-71.
- Pozo, Diego del. «Olvidados y Re-Creados: La Invariable y Paradójica Presencia del Niño de la Calle en el Cine Latinoamericano», en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 32, n.º 1, mayo de 2003, p. 85-97.
- Prensa Oficial. «Exitoso estreno de “Cipotes la película”», en *Honduras con Hechos*, el 27 de julio de 2017. Consultado en <https://presidencia.gob.hn/index.php/sala-de-prensa/135-marca-honduras/2653-exitoso-estreno-de-cipotes-la-pelicula>.
- Ramos, María Eugenia. «“Morazán”, la película; una reflexión desde la equidad de género». *El Pulso*, 6 de octubre de 2017. Consultado en <http://elpulso.hn/?p=11636>.
- Ramos, Mario. «La industria del cine en Honduras: ¿realidad o ficción?», en (*Casi*) *literal*, 11 de julio de 2017. Consultado en <https://casiliteral.com/notas-de-un-agrafo/la-industria-del-cine-en-honduras-realidad-o-ficcion/>.
- Redacción. «“El paletero”, la nueva apuesta del cine hondureño», en *La Prensa*, 29 de marzo de 2016. Consultado en <https://www.laprensa.hn/cine/944512-410/el-paletero-la-nueva-apuesta-del-cine-hondure%C3%B1o>.
- . «“Olancho”, una historia de valientes que llega a EUA y Canadá», en *La Prensa*, 22 de marzo de 2015. Consultado en <https://www.laprensa.hn/vivir/espectaculos/824686-410/olancho-una-historia-de-valientes-que-llega-a-eua-y-canad%C3%A1>.
- . «Serie hondureña “Expedientes criminales” llega a Netflix», en *La Prensa*, 1 de junio de 2018. Consultado en <https://www.laprensa.hn/espectaculos/1183720-410/serie-hon>

- Redacción Web. «Netflix transmite la serie hondureña: “Expedientes criminales”, ubicada entre las más vistas», en *Tiempo Digital*, 10 de septiembre de 2019. Consultado en <https://tiempo.hn/netflix-transmite-serie-hondurena-expedientes-criminales-1/>.
- Reyes, Germán. «La realidad de la caficultura hondureña en la película *Café con sabor a mi tierra*». *EFE*, agosto de 2019. Consultado en <https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-realidad-de-caficultura-hondurena-en-pelicula-cafe-con-sabor-a-mi-tierra/20000009-4043204>.
- Richardson, Michael. *Surrealism and Cinema*, Berg, 2006, *Open WorldCat*. Consultado en <http://site.ebrary.com/id/10193730>.
- Riley, Roger, et al. «Movie induced tourism». *Annals of Tourism Research*, vol. 25, n.º 4, 1998, p. 919-35.
- Rivera, Juan Carlos. «Quién paga la cuenta, la película hondureña más taquillera de la historia», en *La Prensa*, abril de 2018. Consultado en <https://www.laprensa.hn/honduras/1166937-410/peliculas-hondure%C3%B1as-taquillera-cinefilos-cine-honduras-quien-paga-la-cuenta->.
- Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow*, Wallflower, 2008.
- Rocha, Glauber. *The Aesthetics of Hunger*, 1965.
- Rondón, Mariana. *Pelo malo*, Kanopy Streaming, 2013.
- Rueda, Carolina. «Aesthetics of Dystopia: Blindness from Novel to Film», en *World Literature Today*, vol. 89, n.º 3-4, 2015, p. 12-15.
- Ruffinelli, Jorge. «Prólogo», en *La pantalla rota*, Santillana Ediciones Generales, 2005, p. 14.

- Ruiz Kattán, Herman. «“Almas de la Medianoche costó 2 millones de lempiras”, en *Radio House*, enero de 2016. Consultado en <https://www.radiohouse.hn/2016/01/26/juan-carlos-fanconi/>.
- Russo, Eduardo Ángel, editor. *The Film Edge: Contemporary Filmmaking in Latin America*, Teseo : Fundación TyPA, 2010.
- Scharf, Rebecca J. y Mark D. DeBoer. «Sugar-Sweetened Beverages and Children’s Health», en *Annual Review of Public Health*, vol. 37, 2016, p. 273-93.
- Schmidt, Paul Ferdinand. «The Expressionists», en *German Expressionism*, University of California Press, 1993, p. 13-15.
- Schroeder, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*, University of California Press, 2016.
- Schwarz, Benjamin C. *American Counterinsurgency Doctrine and El Salvador: The Frustrations of Reform and the Illusions of Nation Building*, Rand, 1991.
- Shaw, Deborah. «Cronos: introducing Guillermo del Toro», en *The Three Amigos*, Manchester University Press, 2016, p. 19-44.
- Sin Fronteras Estudios. *Café con Saber a mi Tierra - TRÁILER Oficial*, 2019. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=CDPBoWT7sAc>.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. *La hora de los hornos: neocolonialismo y violencia*, Vimeo, 1968. Consultado en <https://vimeo.com/138370741>.
- Suazo Mejía, Javier. *La otra literaria de Javier Suazo Mejía*, 27 de septiembre de 2020. Consultado en <https://www.listennotes.com/podcasts/cartas-de-la/la-otra-literaria-de-javier-8Hp-4O09oxC/>.

- Taboada, Javier de. «Tercer Cine: Tres Manifiestos», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. Año 37, n.º 73 (2011), 2011, p. 37-60.
- Terco Producciones. «Colaboradores: Katia Lara», en *Terco Producciones*. Consultado en <https://www.tercoproducciones.com/katialara>, 21 de mayo de 2020.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. «Hard-boiled fiction», en *Encyclopædia Britannica*, 1 de marzo de 2016. Consultado en <https://www.britannica.com/art/hard-boiled-fiction>.
- Torre, Carlos de la. «A Populist International?: ALBA's Democratic and Autocratic Promotion», en *SAIS Review of International Affairs*, vol. 37, n.º. 1, 2017, p. 83-93.
- Tranchini, Eliana. «Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo», en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Biblos, 2007, p. 119-36.
- Truque Vélez, Colombia, y Rafael Murillo-Selva Rendón. «“Louvabagu (el otro lado lejano)” o un teatro latinoamericano de la identidad Entrevista realizada por Colombia Vélez a Rafael Murillo-Selva Rendón». *Afro-Hispanic Review*, vol. 18, n.º 1, primavera de 1999, p. 34-37.
- United Nations Office on Drugs and Crime. *Global Study on Homicide*. United Nations, 2011. Consultado en https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/statistics/Homicide/Globa_study_on_homicide_2011_web.pdf.
- Vairavan, C. and S. P. Dhanavel. «Power, Position and Agony in Harold Pinter's One for the Road», en *IUP Journal of English Studies*, vol. 9, n.º 3, septiembre de 2014, p. 37-47.
- Valdés, Euclides. «La tragedia del huracán Mitch conta-

- da por el cine hondureño», en *El Herald*, 17 de octubre de 2018. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1228457-466/la-tragedia-del-hurac%C3%A1n-mitch-contada-por-el-cine-hondure%C3%B1o>.
- Valdés F., Euclides. «*Café con sabor a mi tierra: La catación de un drama familiar*», en *El Herald*, agosto de 2019. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/siempre/1311022-466/caf%C3%A9-con-sabor-a-mi-tierra-la-cataci%C3%B3n-de-un-drama-familiar>.
- . «“Un lugar en el Caribe”, cine hondureño de exportación», en *El Herald*, abril de 2017. Consultado en <https://www.elheraldo.hn/revistas/crimenes/1058668-466/un-lugar-en-el-caribe-cine-hondure%C3%B1o-de-exportaci%C3%B3n>.
- Valdez, Luis. *Las dos caras del patroncito*, El teatro campesino, 1965.
- Valladares, Ethel. «Serie documental hondureña en Netflix», en *Revista Estilo*, 5 de junio de 2018. Consultado en <https://www.revistaestilo.net/inicio/1184391-443/serie-documental-hondure%C3%B1a-en-netflix>.
- Valladares-Ruiz, Patricia. «Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 66, n.º 1, junio de 2013, p. 57-72.
- Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*, 1975.
- Varia, Kush. *Bollywood: Gods, Glamour, and Gossip*, Wallflower, 2012.
- Vommaro, Pablo A. y Galel Briceño-Cerrato. «Movilizaciones de las juventudes en Honduras: la experiencia de los estudiantes universitarios de la UNAH (2009-2017)», en *LiminaR*, vol. 16, n.º 2, 2018. Consultado en <http://>

- www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272018000200029.
- Webb, Brandon. «Laughter Louder Than Bombs? Apocalyptic Graphic Satire in Cold War Cartooning, 1946-1959», en *American Quarterly*, vol. 70, n.º 2, 2018, p. 235-66. DOI.org (Crossref), doi:10.1353/aq.2018.0016.
- Weisbrot, Mark. «Hard Choices: Hillary Clinton Admits Role in Honduran Coup Aftermath», en *Al Jazeera America*, 29 de septiembre de 2014. Consultado en <http://america.aljazeera.com/opinions/2014/9/hillary-clinton-honduras-latinamericaforeignpolicy.html>.
- Wilson, Kristi M. «From Pensioner to Teenager: Everyday Violence in De Sica's Umberto D and Gaviria's Rodrigo D: No Future», en *Italian Neorealism and Global Cinema*, Wayne State University Press, 2007, p. 144-64.
- Xavier, Ismail. «Historical Allegory», en *A Companion to Film Theory*, editado por Toby Miller y Robert Stam, Blackwell, 2004, p. 333-62.
- Ynestroza, Patricia. «Alejandro Irías: El cine hondureño es como el buen vino. Con el tiempo es mejor», en *Vatican News*, 14 de octubre de 2019. Consultado en <https://www.vaticannews.va/es/mundo/news/2019-10/cine-honduras-cineasta-alejandro-irias.html>.
- Zavarzadeh, Mas'Ud. *Seeing Films Politically*, State U of New York P, 1991.
- Zavattini, Cesare. «Some Ideas on the Cinema», *Sight and Sound*, vol. 23, n.º 2, diciembre de 1953.
- Zwick, Mark. *Misericordia sin fronteras: el movimiento del trabajador católico y la inmigración*, Paulist Press, 2019.

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	13
BREVE HISTORIA DEL CINE HONDUREÑO	17
REVISIÓN DE LITERATURA	25
LA ORGANIZACIÓN Y LA EXTENSIÓN DEL LIBRO	29
PARTE I	
EL ARTE Y LOS GRANDES MOVIMIENTOS	33
I. El cine sicosocial de Sami Kafati	35
Tres influencias cinematográficas: el neorrealismo, el expresionismo y el cine épico	35
<i>Mi amigo Ángel</i> (1962)	44
<i>No hay tierra sin dueño</i> (2003)	72
II. El cine sicosocial en <i>Anita la cazadora de insectos</i> (2001) de Hispano Durón y <i>No amanecer igual para todos</i> (2011) de Villa, Hernández y Andino	95
<i>Anita la cazadora de insectos</i>	95
<i>No amanecer igual para todos</i>	117

III. La cinematografía absurdista y surrealista de la Guerra Fría en Honduras: La locura social automática en <i>El reyecito o el mero mero</i> (1977) de Fosi Bendeck	133
El absurdismo	135
El surrealismo	145
Ecos de <i>Utopía</i> (1976) de Raúl Ruiz	153
Un estilo que une Europa, Latinoamérica y Estados Unidos	159
Mensajes contradictorios	166
Un retorno contemporáneo a Bendeck: ¿se ha acabado la Guerra Fría?	171
 PARTE II	
EL DOCUMENTAL Y LA HISTORIA	175
 IV. La narrativa contrapuntística en <i>¿Quién dijo miedo?</i> (2010) de Katia Lara	177
El tercer cine y la narrativa contrapuntística	178
La edición contrapuntística	181
Movimiento de cámara contrapuntístico	189
Distancia del tercer cine: el giro subjetivo y el héroe ambiguo	194
Pesar y esperanza	198
v. El documental	201
<i>El inicio de la libertad</i> (1971) de Sami Kafati	202
La comunidad garífuna	208
Las comunidades indígenas: lenca y tolupán	219
Crisis, economía y derechos	229

VI. La caída de los ídolos nacionales: <i>Morazán</i> (2017) de Hispano Durón y <i>Bandolero</i> (2017) de Gustavo Sánchez Cubas	237
Héroes	239
Héroes derrotados	243
Héroes, pero héroes derrotados	254
PARTE III	
EL COMERCIO, EL DRAMA Y EL MELODRAMA	257
VII. <i>Fantasma del huracán</i> (2000) de Elizabeth Figueroa y <i>Cipotes</i> (2017) de Boris Lara: Los niños atrapados entre el melodrama y la pobreza	259
<i>Fantasma del huracán</i>	260
<i>Cipotes</i>	269
VIII. El éxito por medios extraordinarios: El cine comercial de Juan Carlos Fanconi	277
<i>Almas de la medianoche</i> (2002)	278
<i>El Xendra</i> (2012)	283
<i>Un lugar en el Caribe</i> (2017)	290
IX. Temas universales, expresiones locales: La fórmula de Mathew Kodath y Guacamaya	301
<i>Amor y frijoles</i> (2009), un plato típico	303
Salud, amor y dinero en <i>¿Quién paga la cuenta?</i> (2013)	313
X. La religión, la familia y la patria en el cine costumbrista de Carlos Membreño: <i>Un loco verano catracho</i> (2015), <i>La jaula</i> (2017) y <i>Café con sabor a mi tierra</i> (2019)	323
Todo lo puedo en Cristo	324
La familia, la solución	330

Marca Honduras	338
El engrandecimiento patrio	347
XI. Pandilleros y policías, mareros y militares	349
<i>Fuerzas de honor</i> (2016) de Tomás Chi y <i>Unos pocos con valor</i> (2010) de Douglas Martin	351
<i>Expedientes criminales</i> (2016)	358
<i>Olancho</i> (2018) de Christopher Valdes y Theodore Griswold	362
Los cortos de Alejandro Irías	367
<i>Toque de queda</i> (2012) de Javier Suazo Mejía	375
<i>El paletero</i> (2016) de Michael Bendeck	388
XII. Enrique Medrano y el «nuevo comienzo»	395
<i>Memoria de la lluvia</i> (2010)	398
<i>Mortal</i> (2020)	401
<i>Antes de que amanezca</i> (2020)	407
Nuevo comienzo	412
EPÍLOGO	415
FILMOGRAFÍA HONDUREÑA	419
FILMOGRAFÍA SECUNDARIA	423
BIBLIOGRAFÍA	427

EDITORIAL UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE HONDURAS
Director: Evaristo López. *Editor en jefe:* Carlos Ordóñez. *Corrección de estilo:* Adalid Aguilar. *Ilustración de portada:* Curt Merlo, cortesía de MinionTV, curtmerlo.com, instagram: @curtmerlo. *Diagramación:* Johann Juárez. *Director de la Cinemateca:* Rene Pauck. Ciudad Universitaria, Tegucigalpa, Honduras, Centroamérica. Teléfono: (504) 2216-5100 / ext. 100351 / editorial.univ@unah.edu.hn / ISBN: 978-99979-56-51-4

Queda rigurosamente prohibida, bajo las sanciones establecidas en las convenciones internacionales y leyes nacionales, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio, incluyendo la reprografía y el tratamiento informático, sin la autorización escrita de la Editorial UNAH.



Desde la primera cinta de ficción, *Mi amigo Angel* (1962) de Sami Kafati, hasta las más recientes como *Café con sabor a mi tierra* (2019) de Carlos Membreño, *El cine hondureño: arte, identidad y política* analiza el arte cinematográfico hondureño desde los puntos de vista de la identidad cultural nacional y la política. Se examinan el cine arte, el documental y el cine comercial exponiendo el discurso social de cada obra en relación con los grandes movimientos artísticos del siglo XX y otros hitos filmicos regionales. Es la primera investigación sistemática del repertorio del cine nacional. Más de cincuenta películas hondureñas forman parte de este aporte monumental a los estudios centroamericanos.

«Celebro que con este libro tengamos un estudio profundo sobre el cine hondureño, el más serio que se haya hecho hasta el momento. Este libro servirá para que los cineastas y cinéfilos de las generaciones presentes entendamos a dónde hemos llegado y para que los de las generaciones futuras reconozcan el camino que se ha recorrido y se guíen en el que queda por recorrer».

Hispano Durón



www.editorial.unah.edu.hn

 Editorial
UNAH


Universitaria
Enrique Ponce Garay

ISBN: 978-99979-56-51-4

