

**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

ooxWord://word/media/image6.png

Escuela de cine

**Proyecto teórico de investigación sobre cultura:**

“Realismo fantástico en el cine latinoamericano como lenguaje y preservación de memoria”

**Previo la obtención del Título de:**

Licenciado en cine

**Autor/a:**

Joaquín Palacio

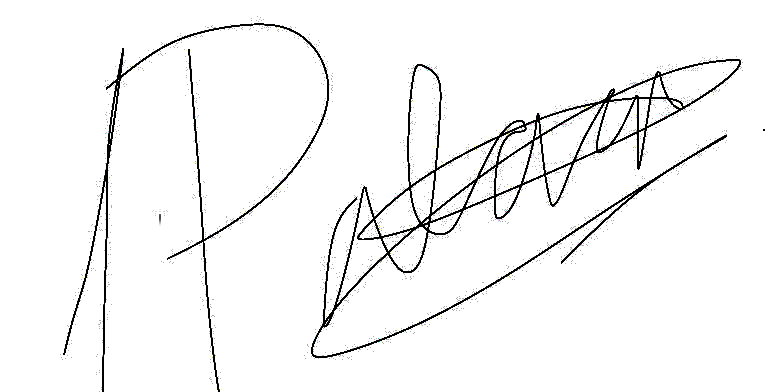
GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2021



**Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación**

Yo, Joaquín José Palacio Núñez del Arco, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Cine. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

**Miembros del tribunal de defensa**

Libertad Gills

Tutora y miembro del tribunal de defensa

Norberto Bayo

Miembro del tribunal de defensa

**Agradecimentos:**

Agradezco a Dios y todos los que me ayudan a aprender a escuchar y a ser escuchado en el cotidiano.

**Dedicatoria:**

Dedico este trabajo a mi familia y a las historias perdidas de Guayaquil.

**Resumen**

Este proyecto tiene como intención mostrar la especial relación entre la memoria, el cine latinoamericano, la Historia y el realismo fantástico en películas. Parte de la propuesta es conectar teoría del cine con investigaciones y herramientas culturales que tratan a este estilo, para así comprenderlo un poco mejor entre recurrentes estudios y usos del término en la modernidad. El objetivo final, más allá de explicar qué es este género en el cine, es mostrarlo y sus propósitos dentro de nuestra sociedad como fuente de memoria y cosmovisión de comunidades latinoamericanas en películas de ficción. La rápida modernidad, la hegemonía de contenido y formatos en industrias culturales consumidas masivamente, hacen del pasado de entornos, difícil de acceder por generaciones nuevas en el consumo de cine. Por esto un analisis y ensayos sobre films de realismo fantástico del pasado como del presente, nos permite fortalecer procesos de educación y de identidad, aportando al estilo cinematográfico y redescubriendo memoria e identidad en ficción considerada fantasía.

**Palabras clave:** cine, memoria, identidad, ficción, realismo, realismo mágico, Latinoamérica

**Abstract**

This project has intentions of showing the special relation between memory, Latin American cinema, History and fantastic realism in movies. Part of the academic proposal is to connect cinema theory with other cultural investigations and tools that work with this style, in order to understand it better in cinema amongst a lot of studies and recurring uses of the term in modern times. The final objective, is not just to explain what magical realism is as a genre, but to show it and its purposes inside our society. The fast and modern times, the hegemony of content and formats in cultural industries consumed by the masses, make the past of certain communities hard to access in cinema. Therefore, analyses and essays about films from the past and present, can help us strengthen educational and identity processes, adding value to fantastic realism as movie genre and rediscovering memory, identity, in fiction.

**Key words:** cinema, memory, identity, fiction, realism, magical realism, Latin America

Tabla de contenido

[I.- Introducción 8](#_Toc86925624)

[1.1. Presentación: Tema y problema de estudio 8](#_Toc86925625)

[1.2. Objetivos del proyecto 15](#_Toc86925626)

[**1.2.1 Objetivo general. -** 15](#_Toc86925627)

[**1.2.2 Objetivos específicos. -** 15](#_Toc86925628)

[1.3. Antecedentes 16](#_Toc86925629)

[1.4. Balance del estado de conocimiento y marco teórico 19](#_Toc86925630)

[1.5. Metodología 28](#_Toc86925631)

[II.- Capítulos y desarrollo de la propuesta 33](#_Toc86925632)

[2.1. El retrato y la ética del realismo 33](#_Toc86925633)

[2.2. El ethos barroco, la memoria latinoamericana y la voz narrativa 39](#_Toc86925634)

[2.3. El trayecto del realismo mágico en la cultura 48](#_Toc86925635)

[2.4. Realismo magico o fántastico en el cine 52](#_Toc86925636)

[2.5. Ensayos del realismo mágico en el cine latinoamericano 55](#_Toc86925637)

[2.5.1. *Vuelven* y sus fantasmas: terror político vs política de terror 56](#_Toc86925638)

[2.5.2. *Sacachún*: El poder de un retrato 63](#_Toc86925639)

[2.5.3 *La langosta azul* y su identidad caribeña 67](#_Toc86925640)

[III.- Conlusiones: Resultado y discusión 70](#_Toc86925641)

[IV.- Bibliografía y filmografía 76](#_Toc86925642)

[V.- Anexos 80](#_Toc86925643)

# **I.- Introducción**

“Los cuentos de hadas surgen de tiempos de gran necesidad.”

-Guillermo del Toro

* 1. **Presentación: Tema y problema de estudio**

El realismo mágico es un estilo artístico presente en la cultura global y el pensamiento académico ya por casi un siglo. Sus herramientas teóricas-críticas aún continúan por definirse. Es un término muy difundido en la actualidad[[1]](#footnote-1) que ha generado confusión y discusión en sinnúmero de estudios académicos, pasando por las intenciones de diferenciarlo de la fantasía, definirlo entre sus formas interdisciplinarias, el uso banalizado del término hoy en día versus sus planteamientos originales, entre más motivos. Dentro de esta propuesta de grado, se enfocará en reunir herramientas teóricas y películas que aporten comprender mejor al estilo en el cine, revelando su relación con la identidad y con un enfoque en su carácter político y de archivo. Parece redundante decir que películas de ficción del pasado son archivo de una comunidad y espacio-tiempo, sin embargo, películas de ficción del estilo o género, que llamaremos *realismo fantástico* en el cine, tienden a presentar cotidiano, además de representar con formatos del cine comercial, historias reflexivas de Latinoamérica, permitiendo así, procesos de archivo más éticos y efectivos. El uso del realismo mágico cómo expresión y archivo se ve evidenciado en películas de Latinoamérica, siendo este continente una gran fuente de memoria y gestación de ideas en entornos de gran agitación y diversidad.

El problema principal es el negocio lucrativo de la memoria transmitida en las industrias culturales, la explotación de Historia latinoamericana, en especial en el cine redefiniendo las identidades del presente. El fin de lucrar del libertinaje corporativo bordea la ética de representación en pantallas masivas, o ética del realismo que menciona la teorizadora de cine Lucìa Nagib. Esto se ve afectado en la accesibilidad de generaciones nuevas a un sentido de pertenencia en el tiempo, a la memoria heredada de sus antepasados, a la identidad y consecuente en su conducta. Como género de cine, el realismo fantástico y como estudio cultural, ha sido inexplorado su preocupación estilística de innovar y a la vez su potencial de retratar lo interior, como lo exterior del individuo. Es usualmente confundido este estilo narrativo, como mera ficción, fantasía, y espectáculo por su uso de las formas y dispositivos de los géneros de cine, lo fantástico, y derivados, como el terror, la aventura o ciencia ficción como ejemplos. Tiene como premisa estilística retratar lo natural como lo sobrenatural, originando en las definiciones y manifiestos de inicio del siglo XX en Latinoamérica, por autores como Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Arturo Pietri Uslar. Investigadores y recopiladores del realismo mágico en la modernidad como Maggie Anne Bowers[[2]](#footnote-2) o Seymour Menton, coinciden en la complejidad del realismo mágico en la teoría y casos de estudio, al momento de definir y discernir el estilo de otros similares géneros y subgéneros, cómo también, su impacto y consecuencias (Bowers 2004). Hay coincidencia en los estudios cronológicos tradicionales, en la complejidad que existe en el estilo por sus varios orígenes y términos variados de *lo real maravilloso[[3]](#footnote-3)*, el realismo mágico, por sus traducciones lingüísticas (alemán, inglés, español), su aparición y uso en la agitada modernidad, entre muchos más motivos que luego detallaremos. En la literatura, el estilo se adhiere a la identidad y memoria latinoamericana por el legado e impacto global del último siglo por grandes autores reconocidos mundialmente. En el cine como ya mencionado, es un genero comúnmente confundido por las convenciones de ficción, ya que incorpora el ámbito de la mentira[[4]](#footnote-4) según el filosofo existencialista Nietzsche, al explicar o retratar lo que se escapa de la comprensión del hombre, lo ocultado, lo paranormal o sobrenatural.

La banalidad del uso del término hoy en día, no tiene el mismo significado e intención hace décadas. El estilo en su esencia y linaje, es una categoría accesible en los medios de consumo del cine y foros de discusión en la actualidad, como “cine de autor o independiente” dentro de la obra de Nagib que adentraremos, cuya exposición se mide según un circuito de premios y festivales, antes de tener la posibilidad de llegar a las salas y plataformas comerciales masivas. El potencial de memoria e identidad dentro de las pantallas de cine comercial y accesible, se encuentra en tensión por la concentración del Mercado de las grandes corporaciones e industrias culturales que acaparan las plataformas de exhibición y producción mundiales. La hegemonía de producción, conlleva uniformidad en el contenido cultural y las representaciones humanas, causando que países aún en precario desarrollo, adaptándose a la globalización, tengan generaciones con dificultad de acceso a memoria o experiencia transmitida[[5]](#footnote-5) .

El cine y el realismo como medio de retrato y política frente a tensiones sociales tales como el olvido, tiene una presencia recalcable en el Nuevo Cine Latinoamericano donde muchos de los directores y sus obras fueron perseguidos, exiliados, y desaparecidos por dictaduras fascistas durante la década de los 60s y 70s. Durante este periodo, el contenido realista denunciaba la inequidad e injusticia, retratando lo marginado, lo oprimido, explorando los lenguajes de la identidad y memoria, como los de la expresión y la libertad a la creatividad, similar a otros procesos de la historia, como vemos en el neorrealismo italiano o el realismo francés. Dentro de la obra del director brasilero de aquella época, Glauber Rocha, existen decisiones de incorporar anacronismos y estilos experimentales o fantásticos al representar las culturas aborígenes y criollas del pasado. Junto a uno de los manifiestos del movimiento, el director boliviano Jorge San Jinés, hace un hincapié en la directa influencia del Neorrealismo italiano sobre el Nuevo cine latinoamericano, en especial con films de realismo mágico cómo *Milagro en Milán* (Vittorio De Sica, 1951), considerada drama, comedia, social, y fantástica.[[6]](#footnote-6) de gran recepción e influencia, que daba voz y plataforma a personajes que usualmente no aparecían en la pantalla grande.

Para entender el estilo realista fantástico hay que comprender primero el realismo en las artes y sobretodo en el cine. Para esto tenemos a Andrè Bazin, y sus varias capas del realismo en las artes. El trabajo del teorizador francés, en momentos resulta encontrarse en enredos al manifestar la idea de que la expresión genuina y el arte, puede contener más realidad que una fotografía o vídeo reproduciendo un fragmento mismo de ella. El académico Richard Allen propone aclarar los varios realismos que trataba Bazin implícitamente, cuatro visionados de la realidad como expresión en las artes, principalmente en el cine, que nos será útil para comprender nuestro estilo en estudio. La mencionada Nagib continúa el trabajo de Bazin del realismo en el cine, el “verdadero realismo” y consecuente la ética al representar. El realismo a la vez nos lleva por vertientes de la necesidad humana de resistir y controlar de alguna manera el tiempo, aquella necesidad de retratar y registrar el pasado, se interconecta con los procesos sociales, la identidad y la memoria.

Según el Dr. Echeverría (2011) la modernidad y post-modernidades son “un proceso civilizatorio que no ha terminado”[[7]](#footnote-7), especialmente con el libertinaje corporativo de sistemas económicos convencionales y sistemas de entretenimiento, adherentes a la psique humana como es el cine. Las identidades del otro[[8]](#footnote-8) son realidades escasas en el arte y la cultura global, principalmente en las pantallas que observamos a diario. La regulación y oficialismo cultural es común a lo largo de la historia, desde poderes coloniales religiosos como la orden Jesuita en América Latina, o corporaciones y gobiernos que regulan interacción y contenido mediático de hoy en día, sobretodo en la industria audiovisual. En las pantallas del cine, sea en plataformas de *streaming*, salas masivas, teatros o festivales, se perciben lenguajes, historias y cultura occidental, o culturas otras siendo representadas como mero entretenimiento.

Apenas en este año 2021, se estrena una primera película de coproducción ecuatoriana en Netflix, luego de un largo y arduo trayecto de la empresa pequeña audiovisual, del cine y el consumo del país. Otros ejemplos de tensión en la identidad latinoamericana y memoria explotada en las plataformas comerciales, es el intento de compra como propiedad intelectual o registro de marca la frase “Día de los Muertos” en EEUU mayo del 2013[[9]](#footnote-9), por parte de los escritores de *Coco* (Adrián Molina, Lee Unkrich, 2017) y por la corporación Disney, pero el tema se hizo mediático y el proceso nunca se llevo a cabo. También, la serie *Narcos* inicia con una definición del realismo mágico, sin que la serie tenga empleos del estilo. Todo esto se adhiere en el presente a la falta de atención al estilo, a la explotación de la Historia y memoria de la región, y a la situación política latinoamericana.

Las identidades latinoamericanas tienen ejes de fortaleza, entre ellos el realismo mágico popularmente en la narrativa, influyente en la cultura global, pero que aún se encuentra en exploración del cine regional y la experiencia cotidiana. El cine industrial que prefabrica formatos de ficciones, con memoria latinoamericana o de otras regiones, tienen el recurrente objetivo de distanciar o alejarse del cotidiano, meramente entretener o distraer, bordeando lo ético al representar de maneras banales identidades latinoamericanas como están presentes en los estereotipos audiovisuales del narcotraficante antagonista o la madrastra latina en *blockbusters* de comedia o acción. Por ello, el mero entretenimiento y el fin de lucro como premisa de sociedades, es una combinación tóxica para las nuevas generaciones que buscan un sentido de pertenencia, teniendo consecuencia en los valores y políticas de los pueblos.

Sin embargo, el *ethos barroco* del Dr. Echeverría, plantea que es un comportamiento natural humano, el de codificar y preservar memoria en tensión, a través de libertad creativa, saturación, abstracciones y apropiaciones culturales resultando en estilos cómo el realismo mágico o fantástico. Para comprender el ethos barroco, la identidad latinoamericana y política en las artes, utilizaremos el trabajo de Walter Benjamin cuyo cuestionamiento de la modernidad busca preguntas sobre el individuo frente a gran agitación social. Cómo objeto y enfoques de estudio, surgen las siguientes incognitas: ¿Qué es y cómo surgió el estilo en el cine? ¿Cuáles son las películas que empezaron a emplear este estilo? ¿Cómo se piensa al estilo en las artes y en el cine? ¿Qué memoria o identidad tienen estas películas de ficción latinoamericanas del pasado y el presente? ¿Cómo han impactado estos filmes en la cultura del continente y del mundo? ¿Es posible que el realismo fantástico pueda preservar más memoria que un documental? Hay filmes ecuatorianos de inicio del cine que se encuentran perdidos, como la ficción legendaria, el *Tesoro de Atahualpa* (Augusto San Miguel, 1927), sin generaciones vivas que recuerden y puedan comunicar su contenido y memoria. La antigüedad y el mito de este film ecuatoriano puede sugerir que el cine de Latinoamérica, como mucha de su cultura e Historia, está llena de leyenda y olvido. Resultados esperados incluyen encontrar retrato y archivo en películas de ficción y exploración, con altos niveles de crítica y política respecto a sus entornos, cómo también de psicología colectiva, sabiduría y leyendas. Las películas son espejos de la conscienca humana y su tiempo, por ello un análisis de films latinoamericanos de realismo fantástico del pasado y modernos, nos permitará redescubrir e interpretar memoria e imaginarios para creadores, pensadores y espectadores de un pasado agitado cómo el de Latinoamérica.

* 1. **Objetivos del proyecto**

### **1.2.1 Objetivo general. -**

Investigar y proponer un realismo fantástico en el cine latinoamericano como género audiovisual y medio eficaz de archivo popular.

### **1.2.2 Objetivos específicos. -**

* Aportar con herramientas teóricas-críticas que evidencie la necesidad de un realismo fantástico en el cine.
* Analizar películas latinoamericanas de realismo fantástico que innovan en este estilo y capturan memoria transmitida poco conocida hoy en día.
* Investigar los eventos y detalles que se dieron, en una retroalimentación entre las películas y su entorno, su influencia en los circuitos de producción, distribución de cine y el contexto social.
* Establecer un dispositivo de medición del realismo mágico en el cine.
* Comprender el realismo en las artes a través de un análisis del trabajo de André Bazin, Richard Allen y Lucìa Nagib.
* Adentrar en la obra de Walter Benjamin sobre la memoria y la narración, la experiencia transmitida y el discurso oficial.
* Elaborar dentro de los términos “neobarroco” como resistencia de Severo Sarduy, el *ethos* y la *cultura política* de Bolívar Echeverría y la *ética del realismo* de Lucia Nagib, una discusión filosófica sobre los estilos de arte y la modernidad.
  1. **Antecedentes**

El estilo-movimiento en estudio, tiene un impacto en la memoria de latinoamericanos y del mundo, en especial con el boom literario y la novela *100 años de soledad* (Gabriel García Márquez, 1987), obligada lectura en las instituciones educativas de las últimas décadas. Hoy en día el realismo mágico y la identidad latina es popular en la cultura *mainstream*. Las similitudes entre el pueblo imaginario de Macondo y las realidades de los pueblos latinos que leían, hicieron que la identidad de la región sea tratada durante la modernidad. Películas como *Sacachún* (Gabriel Páez e Isabel Rodas, 2018) resaltan por su lenguaje e innovación. Es un documental-ficcional ecuatoriano, de trazos realista fantásticos, que impactó en mi trayecto como estudiante[[10]](#footnote-10) de cine, siendo también el inicio y motivación de este proyecto. El film retrata un pueblo pequeño costeño del Pacífico, con gran herencia de conocimiento y eventos inexplicables, al estar pasando tensiones por intervención cultural y el olvido.

El poder del relato y el retrato ha sido de atención a la investigación y filosofía en los últimos siglos. Para comprender la importancia del realismo en las artes, surgen investigadores y pioneros en especial en teoría y filosofía de cine como el Siegfried Kracaeur y André Bazin. En la modernidad, la investigadora portuguesa Lucìa Nagib hereda de estos autores el pensamiento del cine, como elemento cultural crítico para el desarrollo integral de los humanos y las artes, elaborando que el realismo adherente al dispositivo narrativo, tiene un impacto directo en las sociedades y conductas. Es por esto que Nagib sugiere una transición de categorías como el cine de autor o del otro, hacia un cinema mundial. El modo representativo de cotidianos, es también fundamental en los orígenes de los pensadores de lo real maravilloso y el realismo mágico de inicios del siglo XX.

En la modernidad, películas como *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2002), obra independiente y de culto, ha impactado generaciones de varios orígenes del mundo en las últimas dos décadas empleando el estilo realista fantástico. Es uno de los ejes de partida de la investigación del estilo en estudio por su impacto global y regional, como también un ejemplo estructural narrativo y de éxito comercial. El realismo mágico en dicha película ha resonado en la historia hispanohablante y en Latinoamérica por semejanzas entre la imagen-realidad, como las épocas de dictaduras militares en la región. El elemento de magia también es característico de la cultura del continente llevando a despertar emociones y vínculos con espectadores. El autor mexicano de este film Guillermo del Toro, manifiesta su perspectiva poco convencional, de darle valor a la ficción y fantasía al igual que la realidad y la memoria que nos puede transformar, llegando a llamar al realismo fantástico como los cuentos de hadas modernos para adultos.

La Historia, la memoria, la cultura, y la identidad pueden percibirse estar relacionadas y connotar importancia para las sociedades e individuos. Dentro de estudios antropológicos que abarcan la memoria de Latinoamérica que podemos ver en películas de realismo fantástico en el continente, la obra crítica del Dr. Echeverría, sustenta como ethos, la práctica humana natural, como la cultura, la política, y al acto de preservar identidad a través de mentira, exageración, representaciones o expresiones únicas, con el nombre de ethos *barroco*. La búsqueda de pertenencia y de identidad es intrínseco al ser humano, especialmente dentro del ámbito del cuento o narrar historias (*storytelling*), característico del cinema. El agitar social del continente conlleva perspectivas políticas y particulares o eclécticas en su arte y la cultura. El cine y su dispositivo, por el simple hecho de encuadrar y retratar a un individuo y no a otro, lo hace esencialmente político, y en especial al momento de su difusión.

El continente y coloniaje del pasado implica una necesidad ética de reconstruir los hechos agitados y perdidos, en parte por poderes y procesos sociales a lo largo de la historia aún activos en la modernidad. Esta ética o convicción de un lenguaje propio, con niveles de realismo, se manifiesta desde movimientos sociales y artísticos del pasado como el Nuevo Cine Latinoamericano, el Neorealismo italiano y la Nueva ola francesa. Estos movimientos buscaban incorporar memoria e identidad cotidiana en una pantalla donde predominaba sólo lo extraordinario, drámatico y del extranjero[[11]](#footnote-11). El realismo mágico incorpora ambos polos, la fantasía y la realidad en balance, y en el cine de Latinoamérica nos permite comprender tiempos e imaginarios de pueblos frente su realidad de gran agitación social[[12]](#footnote-12) y caracteres humanos con la libre utilización de varios formatos de ficción.

* 1. **Balance del estado de conocimiento y marco teórico**

Los estudios norteamericanos de Maggie Ann Bowers[[13]](#footnote-13), Seymour Menton[[14]](#footnote-14), Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris[[15]](#footnote-15) permiten visibilizar el trayecto del realismo mágico en las artes hasta la modernidad desde un punto de vista técnico y cronológico. Entre estas tres investigaciones y otras más, se puede coincidir en que es un estilo relativamente nuevo y complejo. Aún se está conociendo del tema y hallando variaciones de este que en su “traducciones, las conexiones del termino y sus orígenes se convierten borroso y confuso”[[16]](#footnote-16). La fantasía y su confusión con el término asociado, ha generado posturas que inclusive se oponen al uso del “realismo mágico” mucho menos “fantástico”:

«Esta confusión llevó a un desprestigio del término. En 1973, Emir Rodríguez Monegal abogaba en un congreso de hispanoamericanitas, por su abandono, considerando al Realismo Mágico como un laste para la comprensión de la literatura Iberoamérica.»[[17]](#footnote-17)

Sin embargo, el trayecto de pensamiento y obras de este estilo revelan que es una armonía entre lo natural y lo sobrenatural en historias que podemos ver en la pantalla grande, el pasado y el presente. Lo natural a la vez nos permite adentrar en el concepto de la memoria y la política, y lo fantástico, nos permite utilizar de forma barroca, de forma creativa, los varios formatos de géneros de cine de ficción para representar el interior o imaginario de colectivos latinoamericanos.

En el cine respecto al realismo, tenemos a los mencionados ejes teóricos de Kracaeur, Bazin y Nagib, que dialogan con el tema del realismo en las artes y la cultura cómo agentes políticos, según Bolívar Echeverría. La historia nos muestra a la fotografía y la mimesis como originaria del cine. El invento de la cámara fotográfica y sus antecedentes surgen en parte por la necesidad humana “de superar el tiempo gracias a la perennidad de la forma.”[[18]](#footnote-18) La impermanencia resulta en prácticas de expresión y comunicación cultural, como vemos en la momificación egipcia o los retratos pictóricos de la aristocracia europea. Consecuente, a partir del invento del cinematógrafo, ya no sólo se puede registrar las formas de las cosas en una fotografía fija, sino también sus movimientos en la realidad, su tiempo. El cine y su naturaleza es realista, en el sentido de que su técnica y procesos creativos están ligados a la realidad física frente al lente, siendo la realidad su lienzo y pinturas, como metáfora. Paralelamente se manifiestan dos tendencias al utilizar el espacio-tiempo como medio de expresión según Kracauer.

La *tendencia realista* es la que emplea elementos de la realidades y cotidianos en films. Las obras de Louis Lumière, con el invento del cinematógrafo, son el prototipo de este tipo de cine narrando, con “escenas históricas”[[19]](#footnote-19) provenientes de la realidad del realizador y su hermano. La tendencia realista no sólo surge mediante las obras de registros del cotidiano, como *La salida de obreros de la fábrica* (1896) o *La llegada de un tren* (1895), sino también en la puesta en escena de *El regador regado* (1895). En ella vemos dos personajes del cotidiano, un señor jardinero regando las plantas, y un joven bromista que aparece por detrás a realizarle la broma de pisar la manguera, hasta la revisión del jardinero, para así, recibir un chorro de agua y el muchacho una repelada. La forma realista se encuentra en manifestar o narrar la acción común y emotiva de una broma y los personajes que conocemos de la realidad. Esta obra fue un desarrollo del cinematógrafo como medio narrativo, pavimentando el camino que conocemos hoy del cine. Sin embargo, las películas narrativas o de ficción no son características de la obra de los Lumière, sino las películas de registro o documental, como los minutos Lumière. Algo que atribuía a esto, era el contexto, la novedad del invento y la necesidad de preservar sucesos o “configuraciones transitorias que se disolvían para siempre y solo eran accesibles a la cámara”[[20]](#footnote-20).

Paralelamente, George Méliès exploraba manifestaciones posibles con el cinematógrafo y la realidad que éste daba, dada la ilusión de movimiento mediante 24 fotogramas por segundo, fotografías pequeñas que podían ser intervenidas. Méliés era un hombre con antecedentes en el espectáculo de la ilusión y magia, permitiendo tener un ojo de imaginación ante las posibilidades creadoras del aparato. Sus exploraciones del medio para narrar resultaron en técnicas que le permitían la fabricación de mundos a partir de las formas de la realidad captadas en celuloide y alteradas con intervención física sobre los fotogramas. Algunas técnicas eran tales como máscaras de pintura u otros sobre los fotogramas, superposición de tomas creando espectros, cortes abruptos o jump-cuts, simulando transformaciones instantáneas de la materia. Una de sus obras icónicas es el renombrado *Viaje a la luna* (George Melies, 1902) siendo una de las primeras películas de ciencia ficción y fantasía. La creatividad y alteración de la realidad, halló medios de expresión diversos. Los efectos fantásticos y la estructura de la realidad tratada, es lo que dió paso a la *tendencia formalista* según Kracauer en el arte de masas, cimentando los ejes del cine de ficción, los generos de fantasía, ciencia ficción, y terror también comunes en el realismo fantástico.

El realismo adherente al cine, a mediados del siglo XIX fue adentrado y teorizado de forma destacada por el crítico de cine André Bazin. Para el autor, el mismo medio o herramienta del arte, la realidad, es lo que le permite potencializarse de otras artes de las masas, para un propósito social. Lo humano de la realidad, lo sensible, las emociones, expresiones honestas, es lo que Bazin encuentra como un “realismo verdadero”. Es aquel cine que puede transmitir experiencias y sentimientos trascendentes en la memoria del espectador por la realidad común y sus acontecimientos en retratos. Esto se logra mecánicamente, “el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real”[[21]](#footnote-21), al reproducir parte del espacio-tiempo, una mimesis precisa. Para Bazin, el cine es arte pleno, si se trasciende el mecanicismo de mera reproducción, hacia la sensibilidad humana y su expresión. Al contrario de este polo, para el autor existe el pseudorealismo, que satisface meramente los sentidos a través de “ilusión de las formas”[[22]](#footnote-22) o el enfoque a la tendencia formalista. El pensamiento bazaniano ve en capas el realismo en el cine y el arte, que puede resultar ambiguo en momentos, pero académicos como Richard Allen argumenta tener significados particulares que aportan al analisis.

Para Nagib, ya dentro del siglo moderno y desde la historia del cine, lo binario que se puede interpretar al cine mundial entre lo mainstream y lo periférico, lo clásico y lo de autor, puede resultar en limitaciones. La industria del cine y sus circuitos se estructuran en términos culturales entre el uno y el otro, lo convencional y lo nuevo, lo que concentra y lo que disputa el Mercado de la industria cinematográfica. Para la teorizadora y otro estudios culturales, somos diversos en un mundo eurocentrista, donde “expresiones cinemáticas de varios orígenes no pueden ser vistas como lo otro, por la simple razón que ellos somos nosotros”[[23]](#footnote-23), el humano y su cotidiano. Es por esto que películas independientes y de idiomas no comunes en las pantallas pueden tener un impacto global al narrar efectivamente hechos e imaginarios no comunes.

Nagib replantea el cinema mundial cómo una unidad, como el título de su libro sugiere, un cinema mundial, partiendo del realismo y su ética adherente al cine. A la vez, también nos presenta un modelo dual para entender el cine y el arte como un sistema de representación. El cine representacional es lo que el nombre sugiere, que representa o imita una parte de la realidad, es una interpretación de ésta, mientras que el cine presentacional no tiene problema en reconocer su propio artificio, mostrar lo que va adelante y detrás del lente, los errores, el azar mismo.

El realismo presentado y no sólo meramente representado, nos adentra en la hipnosis de la experiencia cinematográfica, gracias al realismo y verosimilitud pensado. El contenido de las historias narrativas que sostiene el consumo de masas en el cine global, tiene la formalidad de incluir lo mágico o fantástico, siendo la fantasía uno de los géneros y estéticas tradicionales más populares en el cine para todas las edades. Lo extraordinario en lo ordinario o el cotidiano tratado por Tomás Gutiérrez Alea, es lo memorable al final de nuestros días y es tema de conversación al salir del cine o al llegar del trabajo. Lo nuevo, resalta y tensiona la verdad y la realidad conocida, que no es estática. La realidad y lo sociocultural tal vez se puede interpretar desde el filósofo Theodor Adorno y su elaboración del “método dialéctico”[[24]](#footnote-24) (ej. desacuerdo-consenso, nuevo-viejo, insurgencia-lo establecido), hacia la posible “cultura política”[[25]](#footnote-25) mencionada de estilos y movimiento socioculturales en intercambio con instituciones gubernamentales y privadas. Esto se puede pensar tambien desde las avant-gardes, que nutren los lenguajes artísticos establecidos y permiten la innovación.

Lo sobrenatural, los mitos, la mentira, permite poner en contraste nuestro entendimiento de lo que es real o común, y este conocimiento se preserva gracias a la memoria, un sentido de pertenencia a nuestro entorno. En Latinoamérica y su consciente, conviven dos mundos, la cosmovisión aborígen y la del occidente. Su realidad objetiva a la vez contiene magia, resultando en una yuxtaposicion o anacronismos que identifican a los pueblos del continente. Dentro de esta dicotomía hay varias capas en el sentido de identidad y comunidad. El realismo cargado en obras de arte del continente, en especial en el cine, tienen implicaciones políticas, del pueblo y pasa por los intereses globales sobre recursos y entornos, sobretodo el de los individuos y la juventud.

El filosofo francés Gilles Deleuze encuentra que las formas de anacronismos en los mundos cinematográficos del director brasilero Glauber Rocha, por ejemplo, sirven para “destruir los mitos”[[26]](#footnote-26) y las realidades hegemónicas, hacia nuevas identidades en el arte, lejos de un “estado de colonizado”[[27]](#footnote-27). *Terra en trance* (Glauber Rocha, 1967) o *Una pelea cubana contra los demonios* (Tomas Gutiérrez Alea, 1971), son ejemplos de películas que nos muestran la tensión de culturas sincretizadas, desde la cosmovisión religiosa africana – europea y la memoria heredada a partir de la colonia, a través de un lente artístico o reflexivo. El Nuevo Cine Latinoamericano fue político no solo en el sentido ético de hallar lenguajes e identidades propios en la pantalla grande, sino también en cuestionarse, según Deleuze. El fanatismo religioso o la búsqueda de chamanismo-brujería, el sedentarismo, la avaricia y sumisión, son rasgos de sociedades modernas de Latinoamérica representados en el Nuevo Cine Latinoamericano, a través de la exploración de estilos de expresión y denuncia, cómo también vemos presente en películas de realismo fantástico.

Directores y filósofos modernos como los ecuatorianos Sandino Burbano y Bolivar Echeverría, coinciden que la necesidad colectiva de plasmar identidad en arte y cultura, siempre encuentra formas singulares de hacerlo a niveles conscientes e inconscientes. Sandino Burbano[[28]](#footnote-28) es realizador de cine surreal y realista fantástico cuya obra es popular en países y festivales del exterior, similar a la obra en México del doctor en filosofía Echeverría, enfocándose en la memoria e identidades, como en la libre exploración de estes hacía pensamientos reflexivos. La autora ecuatoriana Gabriela Alemán, renombrada en el mundo de la literatura por sus cuentos y novelas de ficción, menciona que “estamos marcados por la familia, por las circunstancias, la clase y sociedad donde nacemos, y a veces algunos logran escapar sus circunstancias,”[[29]](#footnote-29) y en la mayoría de casos, otros no, repitiendo ciclos. El director Burbano alienta a otros cineastas en buscar “un modo de expresión menos convencional”, no como intención de transgredir lo establecido sino, encontrar lo perdido, de resistir a las circunstancias no solo destinadas según las clases sociales del continente, sino también a la convención de expresiones.

La modernidad y sus tensiones agitadas resultan en objetos de estudio y temas problemáticos de las sociedades pequeñas y grandes frente a su memoria y la cultura acelerada de producción y consumismo. Un sentido de humanidad o de pertenencia, llevó a realizadores a pensar la ficción, como el mencionado cubano Tomás Gutiérrez Alea en espectáculo cómo también un lugar de cohesión social. Él elabora la importancia del espectáculo en las sociedades progresistas y en concordancia con el pensamiento de una ética de realismo de Nagib. La ficción o la mentira, el artificio que es el cine como arte, puede caer en convenciones y fórmulas comercialmente existosas, pero sin carácter humano. Por ello, en *La dialectica del espectador*[[30]](#footnote-30) se sugiere un tratamiento del espectaculo del cine como medio vital de entretenimiento y valores de una sociedad.

Guillermo del Toro, productor y director mexicano popular en el cine mainstream ya mencionado, comenta cómo los cuentos de hadas responden a necesidades humanas. Por ejemplo, la premisa de Hansel y Gretel, es el hambre de dos niños buscando alimento y teniendo la desdicha de encontrarse con una bruja, representando la casta popular del siglo XIX en Alemania ante su situación austera. El trasfondo mágico a la vez reflexiona con la realidad europea desde otra perspectiva, con sus características del folklore pasado, lleno de mitologías y cuentos particulares, moralejas y mensajes más humanos que espirituales de la época. El dispositivo narrativo más útil para presentar y representar, es el que combina el realismo y la fantasía, menciona el director iraní, Ali Abbasi, y que “para capturar vida, y la vida interior, se necesitan varias capas”[[31]](#footnote-31).

El realismo mágico en el cine son los cuentos de hadas modernos cómo menciona Del Toro. La fantasía y ficción en el cine tiende a incorporar elementos de la realidad común como, ciudades grandes del primer mundo, pero su eje estilístico es el escapismo o paralelismo del mundo conocido. Por ende, el realismo mágico cumple una función de “fantasía moderna”[[32]](#footnote-32) y “espectáculo socialmente productivo”[[33]](#footnote-33), al plasmar identidad de pueblos del continente, explorando las formas de la fantasía y la ficción enriqueciendo el cinema mundial accesible a futuras generaciones. Con este enfoque se adentrara en la historia del cine latinoamericano, buscando entre sueños y trances, memoria e identidad tal vez no conocida por generaciones nuevas o consumidores de cine por mero entretenimiento.

* 1. **Metodología**

La intención principal de incorporar teoría dicotómica o binaria como actividad de análisis responde al objetivo especifico de desarrollar un dispositivo de medición del estilo realismo mágico en el cine. La dualidad también define al uso de elementos ya existentes de la narrativa, lo real y lo fantástico, como menciona Cascón:

«Lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo irracional, en el realismo mágico cambia la forma en que ambos planos se realacionan entre sí, de modo que dentro de este estilo hay una especial armonía entre ambos».[[34]](#footnote-34)

El dispositivo deseado consiste de un espectro dual, que incorpore herramientas teóricas y estilísticas opuestas y complementarias, ya mencionadas en el marco teórico. El espectro de lo real y lo imaginario en el realismo mágico, por ejemplo, se puede comprender desde el cine según Siegfried Kracaeur (1956;55)[[35]](#footnote-35) y sus tendencias formalistas y realistas para categorizar las películas en la historia. Utilizaremos esta dicotomía como herramienta de medida de presentación y representación de la realidad en películas de realismo mágico en Latinoamérica.

Para el tratamiento y análisis del realismo en las artes, utilizaremos el trabajo del académico Richard Allen para aclarar los varios tipos de realismo en la obra de Bazin, cuyo trabajo ha sido criticado como ambiguo o contradictorio en ciertos aspectos, en especial ante la “tensión entre autentica expresión e ilusión”, al momento de reproducir la realidad. ¿A qué se refería Bazin con ilusión? Para Allen[[36]](#footnote-36), hay evidencia que el renombrado académico francés divisó 4 tipos de realismo en el cine y las artes:

1. *Iconicity* o “Iconicidad”

Imágenes en movimiento o pintura representacional, son íconos o símbolos de la realidad que se reproduce. Puede ser artificial (*CGI*), imágenes generadas por computadores, ilusiones o reproducciones del mundo real que conocemos, permitiendo acercar, como alejar, al espectador de la realidad.

1. *Indexticality* o “Índicesismo”

Se refiere al vínculo que existe entre la obra y el objeto retratado o representado. Cómo la obra influye a la realidad y la realidad a la obra. El nivel es influenciado por la iconicidad, qué se está reproduciendo.

1. *Perceptual realism* o realismo perceptual

Depende de los íconos reconocidos en obras pero no de sus vínculos, se refiere a qué tan real y familiar es la realidad en la pantalla para el espectador sumergirse.

1. *Illusionistic medium* o medio “ilusionístico”

La idiosincrasia del cine es que las imágenes representan un elemento en movimiento de la realidad, no sólo por la impresión de la luz y las formas en la tecnología de las cámaras, sino también en su posibilidad en tecnologías adherentes como el montaje, al poder imitar o dar ilusión a la experiencia humana (cortes, sonido inversivo, efectos visuales especiales, transiciones, experiencia 3D, etc.).

Generando complejidad en general y facilidad para este caso de estudio presente, Bazin nos presenta un sistema dual que abarcan las mencionadas capas, el pseudorealismo y el *verdadero realismo,* ya mencionado en el marco teórico. Esto genera conflicto en el pensamiento que sugiere lo real y la verdad común, es lo único bueno, y la ilusión o mentira es perjudicial y no cumple algún propósito. Sin embargo la dicotomía de Bazin como medición, es útil por sus forma de análisis entre eventos historicos y escenas de cine para medir que “tan verdadero o poco verdadero” puede ser un film.

La mimesis aristotélica y la necesidad de expresiones humanas de representar el entorno y el pasado, nos acompaña aún más hoy en día en la cultura y memoria que consumimos, una memoria que según Traverso parece:

«Invadir el espacio público de las sociedades occidentales, gracias a una proliferación de museos, conmemoraciones, premios literarios, películas, series televisivas y otras manifestaciones culturales»[[37]](#footnote-37)

La cultura y memoria es lucrativa y el monopolio de estas conlleva en prácticas socialmente negativas, como saturación y explotación de información, historias y expresiones hegemónicas. El “turismo de la memoria” de sucesos y sitios históricos en ciudades grandes, de un pasado muy lejano o un presente cercano, evidencia una “obsesión conmemorativa, poderosamente amplificada por los medios de comunicación”[[38]](#footnote-38) e industrias del entretenimiento. Es por esto que la académica Lucia Nagib plantea la *ética del realismo* al reproducir identidades y sucesos en películas del mundo sin afectar a poblaciones y su psique. Ella también nos presenta un modelo dual para entender el cine y el arte como un “sistema de representación-presentación”, útil para medir en su punto medio al realismo mágico. El cine representacional es lo que el nombre sugiere, se reinterpreta o se da una rendicion de una parte de la realidad, una impresión de lo real, mientras que el cine presentacional, nos muestra un elemento de la realidad, no tiene problema en reconocer su propio artificio y presentar lo que va adelante y detrás del lente, los errores, eventos pasados o históricos, el azar o cotidiano mismo, sin necesidad de explicación. Al representar elementos mas difíciles de comunicar o retratar, como emociones, mitos y sueños, el realismo mágico tiende a responder e incorporar métodos de ficción, que se alejan de la presentación de un elemento de lo común, pero ¿cómo presentar algo que no se ve o inexplicable?

Para entender el valor de la memoria en la sociedad y su cultura, exploraremos este concepto según el filosofo Walter Benjamin junto a sus anotaciones sobre el narrador/la narración de los discursos, y el empleo del retrato en las artes y cotidiano. Utilizaremos también el trabajo de Enzo Traverso de la interpretación del pasado como desafío politico. La dicotomía de Nagib respecto a la concepción del circuito del cine, comercial-independiente, es también un elemento de análisis para detallar la realidad de la producción de las películas por tratar, y así comprender su contexto sociopolítico. Lo nuevo o independiente sugiere irrumpir en lo establecido resultando en momentos representar de formas nuevas, hechos del presente, tal vez en momentos dificiles de enfrentar como la violencia de estado o desigualdad social. El cotidiano y el azar impredecible resultan en diálogos entre el individuo y el colectivo.

Lo ordinario-extraordinario, en relación con el espectáculo-espectador, es la teoría y tratamiento del mencionado Tomás G.A., que nos permite hallar un cine de ficción que responda a la realidad latinoamericana y su memoria. El equilibrio entre este dispositivo narrativo de fantasía-realismo, incorpora varios niveles de intención, al no sólo entretener y concientizar socialmente, sino también retratar y expresar humanidad, hacer sentir con cierta poesía y libertad expresiva. Lo extraordinario y ordinario es una dicotomía útil para medir el realismo mágico y su pensamiento, ya se plantea retratar lo natural como sobrenatural de las historias del continente. Pensadores como Tomás G.A., coinciden en expresar el arte de *storytelling*, de formas tradicionales del espectáculo cinematográfico y también del cotidiano rico en tradición e información, como cuentos, fábulas y leyendas del continente.

Una vez que podamos visibilizar con las herramientas conceptuales adecuadas este estilo de cine en la historia, se planteará revelar parte de la problemática de confusión entre géneros y subgéneros narrativos, como parte de un objetivo especifico. Investigación de datos en los medios de difusión y foros de cine en la web, sobre películas de realismo mágico categorizadas como fantasía, será util para ejemplificar la tensión del estilo dentro de la academia y estudios sociales. Consecuente algún investigación de cifras de consumo de cine latinoamericano, aportará contabilizar la presencia de realismo fantástico en el cine latinoamericano como valor de entretenimiento. Sí una película es considerada fantasía, ¿cómo puede ser recordada por su retrato? Para esto el trabajo de Bolivar Echeverría junto a la línea de Walter Benjamin, nos encaminamos en propósitos de resaltar la identidad e intención políticas de obras de realismo fantástico.

Al lograr visibilizar el problema del poder y explotación de bienes públicos como la cultura y la memoria, al poder medir el realismo mágico en el cine, se podrá realizar un análisis de películas de ficción que contengan altos niveles de intrahistoria latinoamericana, memorables para generaciones antiguas y presentes en generaciones nuevas de formas ignoradas. Al realizar ensayos sobre peliculas puntuales, realizaremos análisis puntuales sobre la geopolítica del continente. El marco teórico empleado en esta sección, es ya el mencionado Gilles Deleuze y Bolívar Echeverría para revelar los caracteres de estas películas en el sentido político y de archivo.

# **II.- Capítulos y desarrollo de la propuesta**

## 2.1. El retrato y la ética del realismo

Los estilos de arte tienden a explorar dentro del espectro imaginación-memoria[[39]](#footnote-39), según la necesidad de la sociedad (abstraer o comunicar la realidad). La mimesis y la in-permanencia son conceptos del humano y su percepción del tiempo, resultando en innovaciones cómo la cámara y el uso del retrato. El enfoque de la fotografía desde sus inicios ha sido el retrato y para Walter Benjamin:

«…no es casual que el retrato esté en el centro de la fotografía más temprana. En el culto al recuerdo de los seres queridos lejanos o difuntos tiene el valor de culto de la imagen su último refugio. En la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella así por última vez el aura.»[[40]](#footnote-40)

La mirada o el rostro define la atención única del humano, una síntesis o “ventana” del alma o lo que nos mueve, a eso se refiere por el aura Benjamin. Se puede registrar la atención o consciencia del individuo retratado, ya que las miradas y detalles faciales sugieren personalidad y unicidad, cómo huellas dactilares. En la historia, retratar fotográficamente surge desde el poder. La necesidad de fichas policiales para registrar e identificar infractores de la ley de forma más efectiva que las huellas, fue resuelto con el nuevo invento de la cámara. Los cuerpos policiales se fundaron en EEUU alrededor de la misma época que los darregotipos y la cámara en los 1800s[[41]](#footnote-41), siendo los primeros en poder adquirir la tecnología nueva e implementarla en sus prácticas. Tiempo antes, la aristocracia europea y del mundo, se retrataban con su familia y propiedades en lienzos y murales, con fines de establecer su poder y clase social, similarmente a las civilizaciones clásicas previas. Siglos después en la modernidad, todos conocen de forma saturada el concepto y práctica del retrato o *selfie,* fácilmente al sacar un teléfono celular.

El retrato como sustantivo, y retratar como verbo, son palabras cuyos significados se complejizan por sus usos en la historia. En casos, un retrato connota la reproducción exacta o semejante de un rostro, como vemos en una fotografía o una pintura, o en otros casos también, puede ser una interpretación de aquellos detalles físicos y valores de una persona, lugar o cosa, no sólo en lo visual sino también narrativo u otro medio de arte. Para poder elaborar teoría sobre el retrato y su importancia cómo memoria, primero debemos adentrar en el sistema de representación en la cultura, según la teorizadora Lucía Nagib. Al presentar en una obra algún elemento de la realidad, sea una persona o cosa, hay fidelidad a la realidad y esencia del elemento en la obra de arte, más allá del autor y el objeto físico. En cambio, al representar un elemento de la realidad, hay la posibilidad de interpretación o rendición de lo tratado, para así distanciarse de aquello real, adentrando en reinos sutiles de abstracción y expresión, permitiendo también captar lo inexplicable, retratar lo que no se ve.

Representar y presentar son acciones anexas al retrato y cine por sus medios y dispositivos, como cualquier obra de arte partiendo del pensamiento tradicional de la mímesis platónica. Para estudios culturales, las obras de arte son consideradas un medio de comunicación donde las cosas cobran significado y resignificados. Este sistema dual de representación es útil en casos para la desconstrucción de estereotipos de minorías dentro de la cultura, principalmente en el cine y la televisión, gracias a estilos nuevos como el realismo mágico buscando plasmar identidad y memoria. El tema de representación es también explorado por el teorizador Stuart Hall[[42]](#footnote-42) para diferir de expresiones consumidas industrialmente, en sus procesos constructivos dentro del mundo real, el modelo del arte que es el cine, y consecuente en la identidad de individuos y colectivos.

Los estudios culturales recurren a que las representaciones humanas la mayoría de veces, tratan de codificar algo real, más allá del artificio. Obras de arte son objetos de estudio para el crítico y teorizador de arte, cómo para el espectador, buscando el verdadero significado detrás de lo atendido. ¿Qué se quiso decir el autor dentro la comunicación artística? ¿Cuál es el sentido para el crítico, cómo para el espectador y el autor de una obra? La jerarquía resultante de procesos tales en estudios de cultura, como el del crítico-artista, artista-espectador, esencia-apariencia, contenido-forma, resulta en casos, limitante al momento de investigar y acceder a imaginarios y memoria heredadas en obras de arte, emociones y valores del pasado, que usualmente no son fáciles de percibir en un ideograma, escena o la experiencia misma del cine, por su distancia irreconciliable.

El método del cine representacional, como parte del realismo mágico, tiende a llevar, según Nagib:

«al crítico a convertirse juicioso en lugar de apreciativo, normativo en lugar de inquisitivo, un predicador moralizador, en lugar de un apasionado aprendíz…».[[43]](#footnote-43)

Esta postura es común dentro de relaciones humanas, de cuestionar lo nuevo o desconocido, para así definirlo y entenderlo gracias a la fijación de la palabra y la razón en sistemas de comunicación y aprendizaje. La dialéctica y la cultura política tratada, hace de la academia un sector de intercambios y jerarquías de conocimiento, la convención absorbe lo nuevo cuando impacta, en especial en la modernidad con la fijación por las tendencias y lo nuevo. Esta dialéctica la menciona el filósofo Jacques Rancière menciona en su libro sobre el cine y el espectador, al describir el arte no-tradicional y el “poder de identidad contrarias, la identidad de activo y pasivo, de pensamiento y no-pensamiento, de lo intencional y no intencional.”[[44]](#footnote-44) Lo real y lo creado, puede y halla su potencial en un punto medio de la intención de retratar o presentar, como la de expresar en obras de arte libremente. Presentar y representar estados emocionales e imaginarios individuales o colectivos, obligan a la libertad creativa y al espectador en tener curiosidad e innovar, cómo similarmente hace la poesía. El retrato connota aquella fidelidad y necesidad de compartir lo real, como también de aquello que es imposible describir o presentar de forma directa, como lo interior del individuo, sus sueños o lo sobrenatural.

La ética y la política es un sector denso y basto en la filosofía y el cotidiano, sin embargo no suele ser un tema en la comunicación oral o pensamiento del día a día, en especial en el consumo de cine. De forma consensual, la ética se puede tomar como una constante en la sociedad, heredada y fija, sinónimo de la convivencia colectiva. Pensar en si un selfie o retrato es ético o no, causa cierta incomprensión y ambigüedad. La ética es asociada a la moral, el comportamiento humano como bueno o malo en sociedades, con connotaciones que aún complejiza más el asunto como lo religioso, las leyes y el contexto familiar-social. ¿Como es posible que un retrato sea malo? o ¿Cómo un retrato o una película de fantasía pueden ser político? Para estas interrogantes que surgen, hay que aclarar que la cultura y la política son constantes acciones que suceden entre los hombres[[45]](#footnote-45), y estas decisiones, obras y experiencias, son muy lucrativas ya que regulan la psique y recursos de las masas y su entorno. Por eso no es de asombrar, que se concentren las industrias que trabajan con lo político y cultural. Por ello la ética de representar y presentar elementos de la realidad en la cultura global de forma industrializada, afecta a la producción local cultural y su consumo, consecuentemente afectando en la memoria de generaciones donde ver tan solo el rostro o un retrato de una pelicula del pasado latinoamericano por ejemplo, genera aburrimiento y rechazo por la carencia de identidad, un sentido de pertenencia y existencia. Por eso el realismo adherente al cine debe ser concebido cómo cualquier otro bien público, con ética, en especial en tiempos de hoy que demuestra haber libertinaje al lucrar a partir de elementos culturales de identidades latinoamericanas, cómo el producción constante de contenido de entretenimiento.

El realismo mágico es un retrato que incorpora elementos del cine representacional. Al representar y tratar de retratar imaginarios y elementos colectivos no tangibles del pasado o presente, se complejiza aún más el sustento del estilo tratado, como medio antropológico de registro histórico. ¿Cómo puede la mentira o la ficción puede ser un archivo fidedigno de un tiempo y un pueblo? La necesidad como colectivo de registrar y difundir retratos de individuos, dentro de una cultura oficial o industrializada, dentro de su hegemonía, se evita el retrato de identidades y minorías en las pantallas comerciales, ya que contrastan con los estereotipos del “modo institucional de representación” ya establecido y lucrativo, característico de sensacionalismo. Es mediante la tensión entre lo central y lo periférico, lo oficial y lo nuevo, la dialéctica de las identidades contrarias del yo y el otro, elaboración de Rancière y Nagib, que se demuestra en parte a la cultura y los estilos cómo una acción constante y dialéctica.

El retrato en el cine puede connotar ambas manifestaciones de interpretar como presentar, en distinción a la convención de sólo representar en largometrajes de ficción comerciales. Volviendo a la interpretación de Benjamin sobre un retrato preserva esencia, se encapsula la premisa de este estudio al entender la necesidad de registrar cotidianos y personas, según tendencias colectivas y experiencias particulares. En otros términos, la imagen de unos ojos, el poema u oda de amor a una persona, es resumen o síntesis de un individuo y su vida o prácticas, o porlomenos representa un tiempo de existencia. Es similar con una fotografía y el contenido que esta encuadra. En el cine, el ideograma cobra fuerza al explorar el poder de la comunicación y la memoria a través del símbolo y las imágenes que se muestran. Los significados en imágenes de movimiento, los rostros de los humanos, hacen del cine una herramienta política cómo poética, al momento de retratar de forma representativa y con fidelidad.

En la fidelidad a la esencia, el verdadero realismo, o la ética del realismo, Benjamin, Bazin y Nagib elaboran la necesidad de reproducir la realidad y estados emocionales de forma trascedental, no quédandose en la mera reproducción o interpretación. Aquello que no es real, tangible o se alinea a los parámetros convencionales, tensiona en inicio hacia la búsqueda humana de resistir y sobrevivir. Alguna realidad distinta, entra en los términos del *otro* frente los centrismos culturales del poder. Las otras cosmovisiones desconocidas, otra ritualidad (en especial ajenas a las religiones y las ciencias establecidas), las diferentes conciencias y prácticas, lo *otro*, entra en la periferia de importancia o realidad pero que no dejan de tener efecto en la memoria colectiva. El *realismo-fantástico* aquí por mencionar, torna político con el acto de retratar realidades distintas e inexplicables.

## 2.2. El ethos barroco, la memoria latinoamericana y la voz narrativa

El *ethos* es sinónimo de comportamientos humanos que distinguen a la identidad individual o colectiva, según la R.A.E. y el trabajo del Dr. Bolívar Echeverría. El filósofo bifurca al concepto de barroco en dos:

* El verbo o configuración por la que pasan “formas culturales en su desenvolvimiento orgánico”,[[46]](#footnote-46) reiterativamente.
* El fenómeno cultural en la historia.

El barroco como estilo se caracteriza por la exageración estética y teatral en el arte. Se puede percibir como un estilo que busca formas nuevas de expresar y libertad creativa. Es mediante el momento o práctica de exploración regulada durante la colonia, por en aquel entonces por la Corona Española y Portugesa, que la memoria aborigen es codificada en la historia de Latinoamérica. No solo en representaciones españolas como imágenes de santos o cánticos, por ejemplo, sino en el resto del arte y la cultura. Según el explorador italiano Giovanni F. Gemelli Careri en el siglo XVII:

«Las mestizas, mulatas y negras, que componen la mayor parte de México, no pudiendo usar manto ni vestir a la española, y por otra parte, desdeñando el traje de las indias, van por la ciudad vestidas de un modo extravagante: se ponen una como enagua atravesada sobre los hombros o en la cabeza, a manera de manto, que hace que parezcan otros tantos diablos.»[[47]](#footnote-47)

La orden jesuita estaba encargada de la educación popular durante la colonia, como también de la educación y formación civilizatoria, que inicialmente se encargan en evangelizar al aborigen a través del cristianismo y su cultura. Escuelas y talleres de música fueron impartidos permitiendo que los indígenas toquen, los instrumentos autóctonos (algunos, no todos), pero que no canten en su lengua ni melodías originales. La mayoría de los canticos eran religiosos llevando a los indios en adaptar sus deidades a las que evocaban en melodías y también en imágenes pictóricas. Siglos después aparece similarmente la búsqueda de identidad y memoria del Nuevo Cine Latinoamericano, cuya distribución y difusión fue fuertemente regulada por gobiernos fascistas durante la década de los sesentas y setentas que representaban las castas sociales burguesas de la modernidad. La censura no es tan explícita en tiempos actuales, pero el ethos barroco resiste a la saturación comercial hoy en día cómo a las convenciones, con delimitaciones estrictas, cómo la simetría, el orden cronológico narrativo, y géneros de cine con dispositivos y formatos. Es cíclico la dialéctica de estilos que exploran la imaginación como también el de la memoria, lo imposible y lo posible, lo barroco y lo clásico, con otros nombres y capas.

Las tendencias o expresiones artísticas demuestran responder a los tiempos y sociedades. Según la teoría de constantes históricas[[48]](#footnote-48), tratada por el académico español Dr. Mariano Baquero, y el concepto de “cultura política”[[49]](#footnote-49), elaborado por el filósofo ecuatoriano Dr. Bolívar Echeverría, los estilos son operadores de la cultura y la dialéctica, la lucha perenne entre lo nuevo y lo convencional. Como ejemplo, tenemos al realismo que se manifiesta en la Historia de las artes como consecuencia del romanticismo, estilo popular originario de Europa de a finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. El romanticismo es característico por su búsqueda de exteriorizar lo interior y por negar de forma novedosa, el modelo clásico occidental, característico de establecer límites y orden en las artes. Surge del fervor de ideas de la Revolución francesa y la clase burguesa emergente en busca de explorar su propia expresión.

El realismo es la antítesis del romanticismo, alejándose así de aquella convención de lo idealizado e individual, hacia algo más del exterior común y la realidad social. En Latinoamérica del siglo XIX, el realismo surge como contracorriente del neoclásico y el barroco que fue predominante en galerías, bibliotecas, iglesias, museos, teatros y otros centros de difusión cultural durante los siglos XVII-XVIII[[50]](#footnote-50). El barroco y romanticismo son tiempos y estilos distintos, pero coinciden en alejarse de la realidad común, enfocándose en las emociones y creencias particulares, mientras que autores literarios del realismo europeo como Balzac o Flaubert, coinciden con autores precursores del realismo latinoamericano un siglo después, como Joaquín Gallegos Lara y el Grupo Cinco como un Puño de Ecuador o Gabriel García Márquez y el grupo de Barranquilla de Colombia, al tener la decisión de retratar lo marginal de sus sociedades y explorar más allá del mero costumbrismo. Similarmente esta intención de compartir historias propias y expresión libre, es recurrente en las manifestaciones del Neorrealismo Italiano y el Nuevo Cine Latinoamericano tiempo después con el boom cinematográfico.

El realismo tiene constantes variantes y causas desde su aparición, pasando por la necesidad principal de incorporar en obras de arte, elementos de la realidad y la sociedad, comúnmente no representados. Dentro del rito de recuerdo a nuestros antepasados y la identidad, la memoria cumple su función principal de cohesión del individuo con el entorno. Similarmente tiempo antes, la necesidad del medioevo de alejarse de lo racional y el ocio, para un enfoque de sobrevivencia (resistir invierno sin tecnologías prácticas, hambre, plagas, etc.). Con el tiempo y concentración de riquezas, surge la aparición del Renacimiento, retomando los valores clásicos grecorromanos, estudiando y registrando al cuerpo humano, su entorno y sus movimientos. Esta dialéctica de decisiones estilísticas según el tiempo e individuos, nos lleva a innovaciones.

Estilos disruptivos cinematográficos como el Neorrealismo italiano, Nouvelle Vague, Cinema Novo brasileiro o el Nuevo Cine Latinoamericano, coinciden en reaccionar ante la falta de derechos, como poder explorar el arte, denunciar/comunicar ideas sociales, retratar libremente en el cine. Películas del neorrealismo como “*Milagro en Milán* son consideradas bases del Nuevo Cine Latinoamericano[[51]](#footnote-51), pero por las plataformas web de revisión y reseña cinematográfica, como IMDB (Internet Movie Data Base), Rotten Tomatoes, Film Affinity, Wikipedia, es tan solo una obra de fantasía. En este caso, la memoria del niño callejero retratado de las calles de Milán, es opacada por la popularidad del género de ficción, y por incluir el elemento de una paloma mágica.

El continente y coloniaje del pasado implica una necesidad ética de reconstruir los hechos y expresar memoria e identidad del hoy pero, ¿cuál es la mejor forma? La polémica de Joaquín Gallegos Lara-Pablo Palacio teniendo similitud[[52]](#footnote-52) con la polémica Collazos-Cortázar, permite revelar la tensión dentro del mundo de artistas e intelectuales y sus decisiones de representar o presentar elementos de la realidad. La memoria en su sentido colectivo responde a la esencia, o vida de un momento en sociedades. Es por ello que hay momentos que solo el realismo es necesario en obras de arte, o la también la fantasía para poder escapar o imaginar lo inexplicable, de forma circunstancial. Para Gallegos Lara, militante comunista y autor de novelas de realismo en la literatura ecuatoriana de inicios del siglo XX, la fantasía y el realismo era incompatible con la urgencia de la resistencia del proletariado de los 50s y su necesidad de una voz narrativa y presencia no solo en las artes sino en el escenario político. Pero también, era necesario en aquel entonces, abstraer el cotidiano ecuatoriano como hizo Pablo Palacio, resultando en gran popularidad ambas obras de estos dos autores de estilos opuestos, tejiendo memoria e identidad local y global de aquel entonces.

El ethos barroco está presente en la exageración narrativa que pudiese ser considerado el realismo mágico por su empleo de lo sobrenatural en el cotidiano. Sin duda, el realismo o el retrato preserva memoria e identidad, pero también la creación de magía cotidiana de forma barroca. En la modernidad para Severo Sarduy:

“ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación."[[53]](#footnote-53)

Es por esto que el cine es idóneo para el ethos de configurar las formas culturales hacia nuevas reflexiones sobre nuestro entorno. Esta memoria es codificada y se preserva a través de la modernidad de diversidad de identidades y su empleo en la exploración de lenguajes cinematográfico como el realismo fantástico.

Similar poder que tiene la libertad creativa barroca como medio de comunicación y transformador de entornos, tienen las capas de la palabra, la voz y la memoria, presentes en el realismo fantástico. Para entender el poder politico de la palabra y voz, o en otras palabras la narración, como el de la memoria, necesitamos recurrir a nuevamente Benjamin. La memoria previamente tratada, nos trasplaza a la obsesión cultural por ella y su explotación comercial como mencionamos en “el turismo de la memoria”[[54]](#footnote-54). Para entender nuestra obsesión o necesidad por la memoria y la conmemoración pública como colectivos e individuos, W. Benjamin menciona una distinción entre la experiencia transmitida (*Erfahrung*) y la experiencia vivida (*Erlebis*). La primera es el comportamiento natural de individuos y colectivos que se transmite generación en generación. La segunda, la vivida, es un término común y resaltado desde la modernidad en el individualismo, y para Benjamin empieza y termina con la transmitada apartir de la Primera Guerra Mundial, explicado por Traverso:

«varios millones de jóvenes campesinos que habían aprendido de sus ancestros a vivir de acuerdo con los ritmos de la naturaleza y en el interior de códigos del mundo rural fueron repentinamente arrojados “en un paisaje donde nada era ya reconocible, fuera de las nubes, y, en medio de un campo de fuerzas atravesado por tensiones y explosiones destructivas, el minísculo y frágil cuerpo humano».[[55]](#footnote-55)

La población de las grandes ciudades generalmente crece por migración más no bien, reproducción natural, ya que son centros de producción y trabajo. Por ello con la historia de modernidad e industrialización, la memoria es cotizada por la caída de la experiencia transmitida y en sectores con gran población rural como vemos todavía en Latinoamerica, la migración es constante.

El arte y la práctica comunicativa de la narración para Benjamin muere con la imprenta y la novela. El filosofo hace la distinción entre un narrador y un novelista. El narrador produce mientras se comunica y vive su experiencia, mientras que el novelista debe estar aislado para comunicar influenciado por sus experiencias. Para Benajmin “la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores”[[56]](#footnote-56), derivados del “marino mercante” que trae lo nuevo y el “campesino sedentario” que preserva las tradiciones e historias de un pedazo de naturaleza por generaciones. Ambas experiencias contienen memoria preservada en no solo el arte de narrar y el de la palabra, sino en formación de la identidad particular y colectiva. Una convergencia de ambas surge de forma idónea en la expresión del realismo mágico.

La voz narrativa del pasado, el registrooficial es “constantemente reelaborado según las sensibilidades éticas, culturales y políticas del presente”[[57]](#footnote-57). Detrás de esta voz hay intereses que se organizan en instituciones de ambos sectores, el privado y el público. Estas voces se camuflan dentro de la intención de representar todas las voces, presentes en estructuras herededas de desigualdad social en la Historia como las monarquías, latifundios, aristocracia, tecnocracias, basándose en la arcaica concepción de sobrevivencia de las especies y la fijación del individualismo, como el motor de la modernidad y su economía. La concentración de riquezas y según Benjamin,

«el consolidado dominio de la burguesía, que cuenta con la prensa como uno de los pricipales instrumentos del capitalismo avanzado, hace su aparición una forma de comunicación que , por antigua que sea, jamas incidió de forma determinante sobre la forma épica (o narrativa).»[[58]](#footnote-58)

Este tipo de comunicación es la información. El periodismo y los medios coinciden en el valor de la información.Villemessant, el fundador del renombrado periódico *Le figaro* en Francia decía, “A mis lectores, el incendio en un techo en el Quartier Latin les es mas importante que una revolución en Madrid”. La información demuestra ser cotizada dependiendo con la cercanía no sólo física sino del tiempo, a un presente inmediato y cercano, por ello la importancia del periodismo. Dada la presencia de la necesidad de la información, intereses particulares aprovechan en momentos la difusión de información y los cambios disponen una fragilidad en la veracidad.

El poder de expresar, de informar, de retratar, es autoridad de encontrarse así mismo en un entorno con el otro y comunicar experiencia e intenciones. Las personas para Benjamin y las experiencias es de donde nacen las historias y la narración que tanto necesitamos para afirmar nuestra existencia como también para distraernos. Es por esto que el ethos a través del poder de la comunicación,

«aflora de una vez en sus expresiones y miradas lo inolvidable, comunicando a todo lo que le concierne, es autoridad que hasta un pobre diablo posee sobre los vivos que lo rodean. En el origen de lo narrado está esa autoridad.»[[59]](#footnote-59)

Las voces oficiales como las del individuo tienen un poder que exploramos aquí en nuestro estudio sobre el realismo mágico. Latinoamerica ha necesitado que seamos narradores y cuenteros al momento de mezclar experiencia y tradición oral en tensión por colonización y sincretismos, o anacronismos. La colonización implicaba un orden jerárquico que se extiende hasta cierta modo el día de hoy a través de la familia y propiedad, la sobreviviencia de la especies y su medio de concetrar riquezas en los humanos. Las voces individuales son afectadas por las oficiales por ser vistos como recursos explotables y mano de obra. La narración, la voz, la consciencia, y la palabra, nos permite tener acceso a tiempos e historias perdidas, cómo a la vez de disponernos a nuevas y cambiantes narrativas y convenciones sociales.

El simple hecho de narrar nuestro día al llegar del trabajo a nuestros hogares, con un tiempo lineal de inicio, medio y final, con un enfoque en lo nuevo, demuestra un patrón. Lo ordinario y extraordinario forma parte de la percepción del tiempo, lo viejo y lo nuevo, no sólo en América del Sur. La voz narrativa de Latinoamerica desembocó en el realismo mágico. Esa necesidad de contar historias ordinarias y extraordinarias del continente de grandes sucesos, permitió preservar memoria del sector rural, de los anacronismos de las ciudades y de generaciones que fueron desaparecidas por el fenómenos como neocolonialismo y fascismo de los sesentas y setentas.

## 2.3. El trayecto del realismo mágico en la cultura

Dentro de la historia del realismo mágico, hay orígenes en fabulas occidentales-clásicas y mitología americana, libros infantiles de Edith Nesbit en Inglaterra a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, en la obra de ficción y ciencia ficción de Franz Kafka y autores como P.H. Lovecraft o H. G. Wells, en la critica y análisis del alemán Franz Roh sobre el nuevo estilo y frente al expresionismo en la pintura, en los movimientos de vanguardia iniciando el s. XX, cómo el realismo en Latinoamérica. El estilo narrativo tuvo gran exposición en dos premios Nobel de la Literatura, por primera vez a la novela latinoamericana con Miguel Ángel Asturias en 1967 y al renombrado Gabriel García Márquez en 1982. Como pensamiento, esta corriente responde a que, en los pueblos del continente, no sólo se convive con la realidad social y subjetiva, sino también con el imaginar y la herencia ancestral, llena de cosmovisiones, sueños, leyendas, cuentos y cultura, herencia turbosa por el coloniaje, pero vital para la identidad[[60]](#footnote-60).

El oxímoron *magischer realismus* es atribuido a Franz Roh, un crítico de arte alemán, al describir una representación de la condición humana en un cuadro; un estilo distinto al expresionismo popular de aquel entonces, que se alejaba de las formas de la realidad y evitaba solo replicarlas (realismo). El termino y su ensayo al viajar, se tradujo al holandés *magisch-realisme* y en español como *Realismo mágico, Post Impresionismo,* por la Revista de Occidente en el Madrid del 1927. El expresionismo, como mucha de la vanguardia en la modernidad, demostraban ser la hegemonía y convención dentro de los circuitos de arte de aquel entonces. La necesidad de explorar y visibilizar las estructuras y medios culturales, es característico de los estilos modernos numerosos del siglo XX. Los estilos narrativos y de las formas en el occidente vanguardistas, coincidían con el desarrollo del aparato cinematógrafo. Resultando así también en mucho cine experimental de la época, dadaísta, futurista, surreal, aportando y germinando a la influencia narrativa sobre Latinoamérica.

Arturo Uslar Pietri, escritor y polímita venezolano, es uno de los precursores del realismo mágico y considerado un “cronista mestizo” dedicado a la identidad y cultura latinoamericana. Fue abogado, filosofo, novelista, periodista, productor de tv, viajero, entre mas, cuyo trayecto permitió contacto con las corrientes europeas del inicio del siglo XX. A la par, el escritor cubano Alejo Carpentier, con raíces en Francia, elaboraba la teoría de “lo real maravilloso”[[61]](#footnote-61) en América Latina. Carpentier sostiene que la realidad latinoamericana, se convive con lo maravilloso, que aquello que puede parece ser fruto de la imaginación, es un evento, una crónica real junto a eventos normales. Junto a esta idea José Lezama Lima también argumenta, que el estilo responde a lo extraordinario existente en el ordinario del continente, rico en narrativa. Sus cuentos y novelas, su obra artística, como su percusión en el estilo, es de ofrecer una nueva perspectiva del pasado aborigen con un presente sincretizado.

La necesidad de contar historias latinoamericanas ricas en lo maravilloso, o lo inexplicable, se revelaba en el arte desde la aparición del siglo XX. Escritores ecuatorianos como José de la Cuadra, Pablo Palacio, Demetrio Aguilera Malta, desde los 1930s y su realidad, escribían sobre identidades mas locales como del montubio costeño o el quiteño citadino explorando el lenguaje narrativo. Dentro de los imaginarios de los autores, de su experiencia, encuentran lo maravilloso en creencias, prácticas y eventos singulares del pasado en el continente. La exageración o singularidad de lo sobrenatural en el cotidiano causaba una impresión en la memoria y consecuente historia, como las leyendas y fábulas mestizas.

El realismo mágico floreció a partir de mediados del siglo XX en un boom de artistas icónicos e influyentes como Frida Kahlo, Juan Rulfo, José de la Cuadra, Demetrio Aguilera Malta, Isabel Allende, Elena Garro, Luis Buñuel, Julio Cortázar, Salman Rushdie, entre más, desarrollando y exponiendo la realidad latinoamericana de formas únicas y extraordinarias, con un gran legado. A la par de este genero artístico, también evolucionaba el cine y su exploración, sus aparatos tecnológicos y sus lenguajes/dispositivos de narración. El vínculo del genero narrativo con el del cine se revela en la fundación e idea de García Márquez, de la Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba en 1986, apuntando hacia una producción de cine latinoamericano a mayor escala.

En Latinoamérica hay películas de realismo mágico a mediados del siglo XX, empezando para algunos investigadores[[62]](#footnote-62) con *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) en México durante los apogeos de su industria audiovisual. La película se caracteriza por su realismo de las calles de la capital mexicana, desde la perspectiva de niños, explorando estilos en la forma, como podemos ver en escenas de sueño y surrealismo que se entretejen a la realidad. Este tratamiento de particularizar realidad en tensión, la psique de un niño de clase media baja en las grandes ciudades, es recurrente en el realismo mágico, un estilo de arte que incorpora lo ordinario y extraordinario que la misma mente puede percibir, al soñar o alucinar epifanías, por ejemplo. Lo sútil dentro del presente, lo ancestral en el cotidiano palpable, se nota como influencia latinoamericana pero sobretodo, en México, con obras que resuenan con una cosmovisión amplia y rica del continente. Esto lo vemos ejemplificado en obras e hitos de cine como también en *Macario* (Roberto Galvadón, 1960), dónde un humilde campesino del siglo XX hace un pacto con la muerte.

Según el contexto mundial, la primera guerra mundial y salir de una segunda, aportaba a la exploración de nuevos lenguajes artísticos mediados del siglo XX. En paralelo la industria del cine se iba consolidando con la evolución tecnológica y comercial. Tras la migración de exiliados europeos hacia América durante la Segunda guerra mundial, trajo consigo también mucho del cine, en parte también gracias a la industrialización y la influencia del occidente. Luis Buñuel, cineasta exiliado de España fascista a México en los 1940s, aporta al trayecto del cine y el estilo realista-fantástico por el mundo. La industria cinematográfica mexicana iba en escala por su sistema de estrellas actor-cantante, pero su boom o época dorada consecuente, en parte se debe a la obra de Buñuel, empezando por el hito cinematográfico de *Los olvidados*, entre más clásicos del cine latinoamericano. La época dorada mexicana se estima fue desde los 30s hasta los 70s e inició desde la segunda guerra mundial, cuando la industria de cine norteamericana y europea destinaba la mayoría de su material cinematográfico a producciones de guerra e ideologías, dando la oportunidad que México produzca y comercialice películas.

Obras mexicanas de gran impacto global, no solo en el cine como de Buñuel, sino de Frida Kahlo o Juan Rulfo, revelaban el poder del realismo mágico dentro del arte y motivaba a otros autores explorar su realidad. A partir de los 1950s la popularidad del cine, junto al del estilo y boom literario, se definió el realismo mágico que hoy en día conocemos. Para la investigadora post-colonial Brenda Cooper, “el realismo mágico se opone al fundamentalismo”[[63]](#footnote-63) y el concepto de pureza heredada en naciones con pasado colonial. Es mediante la diversidad en retratos, que se logra explorar lo desconocido o regulado, poniendo a la vez en discusión el entorno, desde una “adivinación poética de la realidad, un realismo mágico”[[64]](#footnote-64), podemos comprender las capas de la identidad latina.

Poco después de haber ganado el Premio Nobel a Literatura en 1982, Gabriel García Márquez incursiono a fundar la Escuela Internacional de Cine y TV en Cuba en 1985.

## **2.4. Realismo magico o fántastico en el cine**

El vínculo entre el realismo mágico en la literatura y lo visual estuvo latente a lo largo del siglo. García Márquez junto a Carlos Fuentes y Roberto Golvadon, trajeron a la realidad un argumento y cuento de Juan Rulfo, “El gallo de oro” escrito alrededor del 1958 y llevado a la pantalla en 1967. Clásico del cine mexicano, influenció al retratar la práctica común del continente de la pelea de gallos, como también las creencias en la suerte y vínculos mágicos con la naturaleza. La época dorada mexicana fue una oportunidad para que autores del continente hispano y del mundo expresen su identidad.

El cine hollywoodense al salir de la guerra volvió a dominar la industria mundial y asimiló el impacto hispano en el arte y la cultura. Desde los 1950s, la industria del espectáculo mundial no solo consistía de películas de ficción, sino también en conciertos en vivo, musicales, shows de atracciones, circos en vivo, entre muchas otras obras visuales que preceden al contenido televisivo de hoy día. La identidad latinoamericana fue apropiada y representada en casos con mero fin de entretener, acto que podemos confirmar en auge aún en el presente. Conocidas “chanchadas” en Brasil durante los 1940s-50s, representan la tendencia sensacionalista, de tan solo exagerar las formas como mencionaba Kracaeur o Bazin, la conocida culture kitsch[[65]](#footnote-65). Esta herencia es una herencia del sistema capital y el libertinaje de concentración de Mercado por industrias culturales de pequeña y grande escala, nacionales y extranjeras.

En la historia del cine, por parte de la industria hollywoodense existen representaciones de culturas latinoamericanas como la brasilera en películas musicales como *The thrill of Brazil* (S. Sylvan Simon, 1946), *That night in Rio* (Irving Cummings, 1941), *Flying down to Río* (Thorton Freeland, 1933), *Latin Lovers* (Mervyn LeRoy, 1953), entre más. Es por esto que el Cinema Novo, movimiento tratado por el mencionado Glauber Rocha, con influencia del Neorrealismo italiano y el Novele Vague francés, plantea su propia identidad y lenguaje en la pantalla grande, al ver saturación comercial de reinterpretación y explotación de identidades brasileras fijadas al espectáculo.

El Nuevo Cine Latinoamericano es un movimiento socio-cultural en paralelo con el Cinema Novo que desemboca en la popularidad de la “fantasía moderna”, conocida como realismo fantástico. Un autor y pensador de este movimiento, Fernando Birri, fue co-fundador de la EICT en Cuba. Mucho de este movimiento y cine fue fuertemente politizado con motivos del entonces. El Nuevo Cine Latinoamericano fue perseguido y censurado durante los 1960s especialmente en países como Argentina y Chile con dictaduras feroces. El camino para el cine de autor e independiente, destinado a circuitos de festivales y universidades, nace en la resistencia de movimientos socioculturales como este, plasmando memoria en películas de formas particulares. Otras películas características o precursoras de implementar anacronismos, pasado aborigen y presente occidental, tenemos a *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)

Los métodos de la “fantasía moderna” tomó popularidad en el cine comercial de EEUU en especial esta postmodernidad, con influencias del realismo, pero siempre dentro del rango de cine de autor, independiente al producirse, pero comercial al ser popular y distribuido. Mucho cine de “festival” toma paso a las salas masivas una vez que la critica o reseña comercial, reconoce su valor de entretenimiento. Como ejemplo en el cine popular moderno, tenemos a la película de culto ya mencionada, *El laberinto del fauno* (2006) donde vemos la aventura mágica de una niña de un militar, en una parte boscosa de España de 1944. En cambio, en la fantasía, como ejemplo en está las obras del *Señor de los anillos* o Harry Potter, donde vemos mundos distintos o alternos, mundos fantásticos que son presentados como “reales” o verosímiles. Las intenciones de la fantasía y el realismo mágico son opuestas, una es escapar o distanciarse de la realidad, mientras que la otra plantea acercarse y analizar la realidad.

Para Bowers, mucha de la influencia del género, revelan los métodos de incorporar realidades alternas a la nuestra, realidades a las que se accede desde un cotidiano más que verosímil sino real, ciudades modernas del mundo o trabajos mundanos oficinistas. Los estudios culturales del tema coniciden en que las renombradas peliculas de autor y del cine comercial como *Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999) o *Tío Boonme recuerda sus vidas pasadas* (Apichatpong Weerasethakul, 2010), siendo representativas del realismo fántastico en el cine global involucran cotidianos singulares pero universales, como a la vez formatos de la fantasía y el cine de ficción. Otras películas del cine comercializado que han tenido impacto y aclamación son *Border* (Ali Abassi, 2018), *The curious case of Benjamin Burton* (David Fincher, 2008) y *The Killing of a Sacred Deer* (Yorgos Lanthimos, 2017), como ejemplos. En el cine latinoamericano moderno tenemos a representates o exploradores de este género como los mexicanos Arturo Repstein, Carlos Reygadas o el argentino Eliseo Subiela, trabajando desde la década de los 80s-90s. Gracias a obras tales, se logra respetar la traslación del género literario y pictórico al cine, demostrando que el empleo de la fantasía no es único, cómo sugiere el nombre. Lo fantástico o mágico en el cine responde a la posibilidad de converger estilos de la ficción, la alteración de formas para así, retratar o representar imaginarios y estados emocionales de un tiempo-espacio cargado de tensiones y memoria fantasmagórica.

## **2.5. Ensayos del realismo mágico en el cine latinoamericano**

“Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas.” – Walter Benjamin

Como la memoria y la identidad demuestra ser un bien explotable, la crisis de la narración y la información en la modernidad, nos permite reflexionar en la misma intención de aquellos autores y pensadores de realismo mágico en el cine: ¿Qué es ser latinoamericano? Como cualquier otra historia deseando ser contada, se afloran sucesos y narrativas que incorporan cotidiano e imaginarios de Latinoamérica, de un autor o narrador en la experiencia de su entorno. La experiencia transmitida como la individual de nuestros antepasados y comunicadores del presente, se esconde en películas del realismo fantástico y una historia como excusa. Estos son tres ensayos sobre películas que albergan memoria ancestral cómo del presente, sobre eventos sobrenaturales que hunden en la historia de colectivos de la región, y tienen como potencial ser cápsula amplias del tiempo.

## 2.5.1. *Vuelven* y sus fantasmas: terror político vs política de terror

El acto político en las artes, resulta redundante tratar ante la mayoría de propuestas de pensar el entorno en obras modernas y del pasado, cómo también en los productos de la política comercial de la industria cultural global que distraen del cotidiano. La industrialización del cine y el libertinaje de mercado hoy en día, convierte en general al contenido de plataformas accesibles, en mero espectáculo por el objetivo principal de lucrar de la distracción con fórmulas fijas. Películas de ficción, documentales, series y telenovelas latinoamericanas populares, representando sociedades latinoamericanas, son consumidas masivamente en plataformas digitales a diario. Resultan tener temáticas y elementos de la realidad del continente, generalmente no tan positivas para sus individuos como el narcotráfico y el tráfico de personas. Son obras audiovisuales que romantizan la acción, la violencia y la sangre, con líneas novelescas y narrativas clásicas de acción criminal de policías vs. delincuentes, cómo también de drama y géneros novelescos o tele-novelescos, en muchos casos mostrando el lado humano de los malos, de forma recurrente, enfocándose en relaciones y traiciones.

*Vuelven* (Issa Lopez, 2017) de alguna manera se reapropia de estos formatos y agrega aún más formas y estilos de forma de exploración. Es una película que logra atender y distraer en la pantalla, la realidad mexicana violenta, con nuevas formas incluyendo una historia de amistad, de niñez, identidad, misterio y de resistencia, de manera nueva, con formas frescas, un lenguaje ecléctico de géneros de cine, terror, acción, crimen, fantasía, realismo, poético, basándose en bases del realismo mágico, plasmando cosmovisión de aborígenes del continente americano, lo cotidiano del presente y lo inexplicable. Es una película de ficción que empieza con textos que hacen transición en fondo negro, de carácter político respecto a la sociedad mexicana:

«En los últimos 10 años la violencia en México ha provocado 160,000 muertos, y más de 53, 0000 desaparecidos. Zonas enteras de algunas ciudades se están quedando desiertas. No hay cifras para los niños que los muertos y los desaparecidos han dejado atrás.»[[66]](#footnote-66)

Aquí la directora hace una denuncia de la falta de atención para los más indefensos dentro del cotidiano violento, como los niños. Mientras leemos el texto con fondo negro, el sonido de un clase empieza, una profesora le pregunta a sus estudiantes ¿cuáles son los elementos que encontramos en un cuento? “Un príncipe”, “tres deseos”, “un tigre” responden los niños. Luego vemos a nuestra personaje principal, Estrella, una niña de 10 años atendiendo en clases con sus compañeros. La profesora les pide que escriban un cuento con estos elementos. Mientras escuchamos la narración de Estrella en voz en off, el sonido tiene una vibración lejana y un zumbido leve empieza. Ella menciona en su cuento, un príncipe que quiso ser tigre de forma poética, mientras que en imágenes, hay un corte y vemos el graffiti de un tigre siendo pintado por un niño de baja estatura, Shine, nuestro segundo personaje. Aquí se introduce un elemento recurrente en la película, el tigre, que luego adentraremos en su simbología y memoria ancestral.

Volvemos a Estrella escribiendo su cuento en su banca para su clase, pero es interrumpida por una ráfaga de balas golpeando las paredes afuera del colegio, causando que todos se lanzen al piso. Dentro de la conmoción, el sonido se disipa al momento que Estrella observa un insecto, y luego cuando la profesora se acerca a Estrella. Le entrega 3 tizas blancas y le indica que son tres deseos como en los cuentos, las balas continúan. El silencio aumenta cuando hay momentos mágicos, recurrente a lo largo de la película como dispositivo sonoro, aportando a instantes sobrenaturales, haciéndolos memorables e incluyendo así al espectador. La edición de sonido también utiliza vibraciones y tonos que van en aumento, también música popular en México como la cumbia o electro cumbia, en momentos intensos para mantener al espectador sumergido. La cámara en mano, común en estilos realistas, se mantiene a lo largo de la película, en complicidad con los actores naturales de los niños, a su altura y aportando a la tensión que está presente en la línea dramática. El realismo fue elaborado con técnicas particulares conocidas como nuevas, con actores sin prevía experiencia pero con talleres actorales, con la ayuda de la coach de actuación Fátima Toledo (trabajó en *Ciudad de Dios*). Fue rodada en orden cronólogico y el guion completo no fue entregado a los actores para obtener reacciones naturales.

Consiguiente de estar en el piso y recibir las tizas mágicas hay un corte, la cámara sigue a Estrella caminar después del colegio tras haber sido suspendido por lo sucedido, pasa por niños jugando en la calle, por el muerto que fue acribillado al pie de su colegio, sobre la vereda con un alfombra vieja encima y los especialistas de la justicia atendiendo la escena de crimen, mientras ella camina de regreso a casa y un camino lineal de sangre del muerto empieza a seguirla por el piso. Aquí se presenta el segundo motivo de los personajes principales y el formato narrativo, la muerte, los fantasmas, y su elemento mágico presente en la cosmovisión mesoamericana del pasado y presente. Estrella al llegar a su casa la línea de sangre entra detrás de ella. Ella busca a su madre pero no se encuentra. La llama por teléfono, no hay respuesta. Pasan los días, y no hay rastros de ella. Estrella, sentada afuera de las escaleras de su casa viendo al vacío, nota a Shine mirándola sobre unos tejados, ella inmediatamente le baja la mirada y él sigue su camino. Días despues, nuestra personaje principal se desespera y pide un deseo, que su madre regrese, lo cual sucede, pero lastimosamente como muerta viviente o fantasma, junto a otros muertos. Los elementos mágicos como la muerte, son tratados con un dispositivo sonoro que en momentos utiliza vibraciones intensas comunes en películas de terror, cómo también imágenes generadas por computadora(*CGIs*), al mostrar a los muertos vivientes. El formato de terror también está presente en momentos de corte e intensidad por la aparición de los muertos para asustar. También la directora menciona influencia de películas de terror japonesas como también de Stanley Kubrick.

Estrella huye de su casa por lo que lo sobrenatural que la posee y busca refugio con Shine y su grupo de niños huérfanos. En síntesis es una historia de terror de niños sobreviviendo las calles de una urbe mexicana, huyendo de muertos y fuerzas oscuras, cómo tambien de organizaciones criminales. Contiene momentos de lo sobrenatural y acción con formatos tradicionales, un *blockbuster* de ficción, pero con carga de cosmovisión maya-azteca e identidad mexicana, junto a denuncias de complicidad estatal con el terror del crímen organizado norteamericano, dándole voz a los desplazados, haciendo de la obra un objeto de estudio valioso para la memoria y política latinoamericana cómo también a la técnica y arte del cine por sus amalgamas de géneros.

El final es deseado y simbólico de libertad, como el final del cine de culto hollywoodense con Jack Nicholson, *One flew over the cuckoo’s nest* (Milos Forman, 1975) cuando Chief, un nativo americano de gran tamaño, rompe las paredes del manicomio donde estaba aprehendido y huye a través de un basto campo en un gran plano general. Similarmente, Estrella sale del edificio abandonado donde los muertos atraparon al líder criminal político que acechaba a los niños. Al abrir la puerta de aquella estructura abandonada, vemos un campo amplio, un plano gran general, donde vemos a nuestra personaje en pequeña escala, caminar alejándose en contraste con el amplio llano. A la vez este GPG, contrasta con los planos cerrados y cámara en mano durante la mayoría de la película siguiendo a los niños. Los tonos grisaceos y oscuros predominante en el film, toman un giro al final con el campo verde. También en momentos poéticos, como la piscina de peces koi anaranjados en medio del edificio abandonado, el color genera contraste para marcar momentos con carga filósofica y poética en las voces en off o diégeticas.

Elementos fantásticos y espirituales están presentes cómo la muerte siendo una fuerza mayor de protección, ya que al final de la historia, los muertos o los fantasmas de la violencia, no querían lastimar a los niños, sino que Estrella llevase a uno de los líderes político-criminal que los acechaba, a una fosa común en un edificio abandonado dónde se escondía Estrella, dónde lo aprehendieron y permitieron a nuestra personaje principal huír. La muerte es un factor de incomprensión humana, con cargas mágicas sobretodo en las cultura mexicas y aztecas de la región, teniendo un valor entre los dioses y las otras dimensiones con las que compartimos según su cosmovisión. El miedo al poder del terror de los carteles y estructuras criminales de México, como la insensibilidad en las comunicaciones, han hecho que los valores de la muerte en la cultura moderna de aquella región se pierdan. Se festeja al asesino, a los capos y se banaliza la violencia a nivelez extermos, más alla de la presencia de ella en el cotidiano.

De alguna manera la película devuelve el valor, lo expresa poéticamente, de que los muertos cuidan a sus vivos y a la vez merecen justicia y memoria. Los aztecas como los mayas percibían la muerte como transitoria y no definitiva, sin embargo le daban valor a aquella transición como transacción con los dioses practicando rituales de sacrificio constantemente, formando no sólo su cotidiano mundano sino también espiritual, al un nivel sacro. Nadie quería morir en vano, ya que dependiendo lo vivido y la forma de muerte, se definía lo consiguiente en la línea existencial de cada individuo. Nadie quiere morir cómo cordero, fácil presa, sino en la lucha como un tigre, el que caza o en nombre de algo importante como un dios o una buena cosecha.

El elemento del felino en las culturas mayas, como del resto del continente, son simbología de realeza, de supremacía en la naturaleza. Existen espíritus mayas según su cosmovision conocidos en casos como *Balames[[67]](#footnote-67)* y otras deidades felinas representadas como jaguares, tigres, panteras, ocelotes, que pretegen a los pueblos y también a niños que se han perdido. Son entidades duales, buenas al proteger cómo malas al momento de castigar sino reciben sacrificios. El símbolo del tigre se repite en la película y tiene una gran carga de estas simbologías ancestrales. A la vez dentro de iconografías maya-azteca de animales, aparece el elemento de los reptiles, un pequeño dragón que sigue a Estrella, clásico de los cuentos de hadas y leyendas tradicionales, o cómo la serpiente que ayuda a la chica cometer un asesinato, que luego nos enteramos no fue la serpiente y el deseo de Estrella, sino otro criminal asociado. Las deidades reptilianas de las culturas mesoamericanas eran igual de importantes como las felinas, representando, la creación y el progreso, como también la muerte, teniendo importancia sobre otros dioses y demandando sacrificios y proveyeron enseñanzas colectivas en sus leyenda y expresiones culturales.

Aparte de la grave violencia en el cotidiano mexicano, se retrata en el film sus prácticas, sus barrios marginales, sus graffitis, lazos negros en las puertas por velorios y familiares perdidos como prácticas católicas, mención de brujería y santerismo, música popular de exploración entre la cumbia y la electrónica, relaciones de niños mexicanos, su jerga y léxico, cómo su afecto entre sí es verosímil dentro de la cultura latinoamericana. Shaine preservaba el celular de un criminal porque allí estaba guardada la única foto, un retrato de su madre que fue abducida por la organización político criminal del que los niños huían. Ellos, los malos, en cambio querían el celular porque almacenaba el vídeo de un crimen que exponía a un político con lazos criminales. El poder de un retrato como de un video de poco segundos, en casos va desapercibido por la banalidad de las tecnologías hoy en día, pero en momentos cobran su fuerza y revelan el poder del archivo del pasado.

La importancia de la realidad y la memoria, de sus reproducciones y archivos, sus fotos, sus videos, sus películas e historia, aquel encuadre de la cámara, se evidencia en este film en tener propósitos de politizar sectores particulares. Pocas aventuras de crímen tienen como protagonistas a niños, cobrando fuerza artística y política al adjuntarla en exploración con capas de otros géneros de terror, drama, acción, intriga, identidad y poesía. La memoria e identidad mexicana en el film, junto a una execución de generos comerciales variados como el terror y el crímen, con una perspectiva sensible al entorno, resulta en una atracción para otros autores[[68]](#footnote-68). Películas como estas brinda un respiro, un contraste a la identidad mexicana representada y presentada en los medios *mainstream*, y a la vez a la exploración dentro de la rama del cine y sus varios estilos.

## 2.5.2. *Sacachún*: El poder de un retrato

*Sacachún* (Gabriel Páez Hernández, Isabel Rodas, 2018) es un retrato propiamente fantástico, naciendo en las necesidades pulsativas de una comunidad y unos realizadores, de contar la historia de un pequeño pueblo ancestral de la cordillera Chongón-Colonche en Ecuador, mediante formato documental y con formas de ficción, en peligro de extinción su población y memoria por circunstancias de la modernidad. Sus planos detalles al iniciar del film, de las conchas del mar, de un monolito milenario San Biritute, su material, de los pocos ancianos del pueblo Sacachún, del último niño, Justin recorriendo su entorno vacío, el colegio abandonado, de las miradas, las arrugas, en sus ventanas, en sus salas de estar, sus construcciones, sus hornos de leña, del fuego, de los animales, de los retratos fotográficos con elaborados marcos en sus paredes, de la tierra seca, nos ubica de cerca, en medio del lugar como espectador. Planos fijos cerrados y angulares, desde detalle a general, nos pintan un espacio-tiempo único que nos cuenta también el pasar del tiempo en aquel lugar que alguna vez albergaba mucha vida. Escuchamos y conocemos también la historia del pueblo, a través de la voz de sus habitantes mayores, a partir de un formato visual de entrevistas-retratos y voces en off.

Lo sucedido que vemos y escuchamos paulatinamente relatarse, es que el monolito ancestral y milagroso, San Biritute, intrínseco a la cosmovisión de Sacachún, había sido tomado por militares, décadas atrás por decisiones eclesiásticas y estatales de reubicarlo en las calles de la ciudad lejana de Guayaquil. Años después el pueblo recupera a San Biritute pero el cabildo de Guayaquil vuelve a apropiarse del vestigio aborígen, ubicándolo en el Museo Municipal, causando un cambio decadente en el pueblo. Inclusive, dejó de llover por años, causando sequías y la emigración masiva de sus generaciones jóvenes. En imágenes y en voces presenciamos la nostalgia y alegría como espectadores, de las últimas personas de un pueblo y cultura compleja, resistiendo y viviendo la modernidad regulatoria, aún tiempo después de su coloniaje, con aquella unión al monolito, la comunidad y su recuerdo. Los autores entrevistan también al otro lado de la historia, como al Arq. Melvin Hoyos, director de aquel entonces del museo metropolitano de Guayaquil que gestionó su apropiación. Los formatos entrevistas son con preguntas detrás de cámara sin voces, tan sólo el testimonio de los entrevistados, y en la escena del arquitecto burócrata se revela sutilmente su inpetitud y atropello a la comunidad, al sostener su reubicación en el museo como preservación de cultura.

Hay formas de ficción, como relentizar el fuego o el recorrido de Justin, cómo también el montaje o corte al final. Vemos la lucha de los comuneros en recuperar su memoria, hasta presenciar el regreso del monolito (una lucha constante de la comunidad de más de una década) y consecuente, la magia o "coincidencia meteorológica"[[69]](#footnote-69) de la lluvia, maximizado en el corte del montaje, al hacer parecer que al día siguiente del retorno llovió en Sacachún, lo cual no fue cierto. En conversatorio con los autores ellos revelaron que sí llovío luego del retorno de San Biritute pero no al día siguiente como en el film, sino unos tres días después, devolviendo al pueblo sus motivos de fe y de unión, con una fiesta, el regreso de sus migrantes, la juventud, reabriendo la escuela de Justin y el desenlace que vemos en el film. Esto retratado, narrado con la oralidad y formas de ficción, aporta así, al factor político de presentar lo inexplicable y el poder de un pueblo único frente a poderes reguladores de culturas aborigenes u otras del estatus quo.

El dispositivo sonoro sostiene el orden narrativo de los planos en *Sacachún* hacia una experiencia de suspensión de tiempo o mundo onírico en su edición. El diseño sonoro parcializado, de cosas puntuales del lugar, como las voces de los ancianos, canto de gallos, leña quemando, el viento soplar, hace de lo visual, una experiencia sonora semejante a lo surreal, a un tiempo-espacio más lento (similar al efecto empleado en las decisiones sonoras de David Lynch). Esto simula lo que sentimos en nuestra percepción de sucesos inexplicables en la vida, cómo los sueños, coincidencias, sincronicidades, o milagros y estimula a la memoria, a recordar. Dentro de lo narrado, hay un personaje, el último niño existente del pueblo llamado Justin, tenía una música particular, alegre y vibrante. Recurre cada vez que lo vemos ser un niño curioso e inquieto contrastando con su entorno. Este entorno decadente es soportado por un retrato sonoro de particulares sonidos directos contrastando con sonidos musicales, *pads* o vibraciones extradiegéticos a lo largo del dispositivo, creando capas narrativas ricas. Las composiciones musicales elaboradas cumplen también un rítmo en el dispositivo audiovisual, matizando con el silencio, el vacío y los sonidos del espacio. El vacío también coincide con la profundidad de campo en la cámara tratada, volviendo a lo visual, resaltando los cuerpos en foco frente un entorno natural y amplio, desenfocado y abandonado. Este contraste en la composición de las formas puede aludir a la tensión de la autonomía del pueblo y las imposiciones sobre su espacio. Lo que alguna vez parecía mágico o de brujería, cómo las tradiciones de San Biritute o cómo la invención de la fotografía, surgen y funcionan como un medio de expresión y ritual frente al miedo de muerte, la impermanencia de individuos o colectivos, y la cohesión de comunidad frente al tiempo.

La memoria resiste al olvido en las historias de antes, en las de ahora, propagándose en el cine, en *Sacachún* y sus habitantes, en cantos, letras, registros, la oralidad, en la fe y en las infinitas tradiciones de las culturas del mundo, haciendo sinapsis a través del tiempo, pueblo en pueblo, generación en generación. Todo aquello que contrasta, que tensiona, permite el movimiento. La tensión de las cosas las propulsa. La finidad de las cosas y personas, la muerte y el final, genera acciones, cómo también el conflicto de intereses en el accionar político de decidir sobre el espacio y los cuerpos. La fabricación de la realidad a través de la imaginación y el arte hace de este retrato un símbolo de lo extraordinario que también demuestra ser la vida. Lo fantástico tiene un carácter político y liberador junto al retrato, ya que el fragmento de un todo, alude a la subjetividad del ser y la paradoja de uno es todo y viceversa. Esta política sucediendo entre los humanos y su entorno, puede referir a la dialéctica que encontramos en la naturaleza, las relaciones entre los fragmentos distintos que la componen, persistiendo a través de la memoria colectiva. Así, con todo lo que puede ser sentido o compartido en unidad para los humanos, en lo común, lo popular, lo colectivo en el tiempo, hace del cine una de las artes más política y comunicativas.

## 2.5.3 *La langosta azul* y su identidad caribeña

El cortometraje colombiano, *La langosta azul* (Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel Garcia Márquez, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens, 1954), es precursor del cine de realismo mágico y fundacional del cine latinoamericano y colombiano. Es un film silente, a blanco y negro, en rollo 16 mm, película irreversible y sin negativo. Su existencia era casi un mito ya que sus condiciones de reproducción eran complicadas por el clima del país costeño y la época del rollo, ya que hacían que se deteriore en cada proyección. Recién en la década de los 90s se logra su restauración y su preservación hasta el presente. El formato estilístico es también único cómo su fisicalidad, ya que involucra escenas surreales, influyendo el silencio, como planos experimentales, posiciones de cámara nuevas y duración sin cortes, cómo tambien el realismo de Colombia retratado y su cultura costeña.

El argumento de este film de media hora consiste en que un agente secreto internacional, investiga la aparición de unas langostas radioactivas en la costa de Colombia. Al llegar él a un hotel en el pueblo de Barranquilla, con otro nombre, con las muestras tratadas, un gato se roba su langosta azul. En la búsqueda de la langosta, el agente recorre el pueblo La Playa, encontrándose con una mujer que lo lleva a un brujo con intenciones de estafar a foráneo. El agente luego encuentra a un niño volando una cometa a la cual había amarrado la langosta. En la lucha del agente y el niño por la piola de la cometa, ésta se suelta, causando que el viento se lleve a la criatura y al juguete mientras, los dos solo observan de espalda, mientras la cámara se aleja. La narrativa, de gran interés según los géneros tradicionales, el espía, el misterio de la langosta, son excusas para explorar la identidad y de enganchar al espectador a ver caminos nuevos del cine colombiano.

Los tres actos, tienen pensamientos e ideas, que a primera instancia pasan desapercibidas. La presencia de agentes o espías secretos es parte de la historia mundial, y sobretodo en la modernidad en el continente americano, por los grandes intereses sobre sus recursos naturales. El elemento del azar y el gato interviniendo en el trabajo del agente, causa gracia, dentro del género de comedia, cómo también la resistencia inclusive de una naturaleza de un pueblo costeño pequeño y antiguo. La mujer que lleva al agente al shamán con promesas de ayuda, representan el oportunismo egoísta de nuestras poblaciones. También, se trata la ambigüedad que genera oportunismos e ilusiones de los brujos, y la cultura sincretizada de rituales aborígenes y africanos arovechados por pocos individuos. Esta denuncia es recurrente del Nuevo Cine Latinoamericano, tratado por Gilles Deleuze, al mencionar anacronismos, de tiempo y culturas yuxtapuestas en como en obras de Glauber Rocha. El shamanismo ha dejado de cumplir un propósito cultural en la modernidad, siendo desplazado al consumo dentro de la “cultura popular” y el enfoque del capital hace que estas prácticas religiosas aborígenes sean con fines de lucro. El tercer acto que involucra al recurrente elemento de un niño, es característico del género realismo mágico dentro de la literatura como del cine, al implementar protagnoistas o personajes principales no comunes en la convención de aquel etnonces, cómo los niños y clases sociales “bajas”, también sinónimos de lo impredecible y el azar, como la inocencia, y el poco control que tenemos sobre las cosas al momento.

Aún así, dentro del ámbito de denuncia ante lo común de aquel entonces, también hay el retrato y el tributo de Barranquilla y su gente, de las prácticas africanas herededas del pasado en el brujo farsante, cómo la máscara del toro negro, característico del carnaval en Barranquilla, las casas de caña, hostal de madera, la comida, el cielo, la playa. El realismo es reconocido como un hito del cine colombiano y la identidad que se ha formado en el país, cómo tambien precursor en el estilo tratado por su exploración de estilos y el retrato de elementos sobrenaturales de nuestras comunidades. La langosta radioactiva, los rituales africanos, la cometa elevándose con la langosta, representan la magía con la que se convive en Latinoamerica, cómo también un dispositivo ecléctico de estilos del cine que cobra presencia e influencia en el cine de ficción hoy en día. Gabriel García Marquéz, entre otros autores de novela y films latinoamericanos coincidían en la estructura de narrar historias propias de formas memorables. Lo que hace memorable una experiencia cinematográfica, son sus formas de mezclar lo convencional, expresando una historia propia con exploración de la imaginación, del autor cómo el del colectivo dónde la historia se desarrolla.

El Nuevo Cine Latinoamericano y el pensamiento del realismo mágico presente en el cortometraje, coincide con los orígenes del realismo en el cine, como el Neorealismo Italiano. García Márquez por un tiempo ejercía también la profesión de periodista y era crítico de cine en un periódico de Colombia. Allí, él hace una mención del film *Milagro en Milán* (Vittorio de Sica, 1951), cómo las mejores opciones de la taquilla colombiana para ver en aquel momento. En su ensayo se puede percibir las bases en las cuáles el estilo coincide en varios autores de la región. La memoria e identidad de los pueblos latinoamericanos no recurría en la cultura accesible, por ende había que plasmar historias propias, y dentro de nuestras historias existen eventos paranormales por tanto agitación en la región. Por ello, el empleo de formas de ficción sirven para retratar estos eventos inexplicables cómo también para expresar el imaginario basto del ethos latinoamericano. No todo aquello sobrenatural surge de la realidad, como una langosta radioactiva, sin embargo, este proceso de experimentación de estilos permitió generar memoria, en este caso por parte del grupo de Barranquilla, siendo aportadores del concepto de retratar y fabular la realidad y sus temas inexplicables o ambiguos, como vemos en el impacto posterior del pueblo de Macondo y la obra prima de García Márquez.

# **III.- Conlusiones: Resultado y discusión**

La cultura latinoamericana ha sido retratada y transmitida a través del arte oral, escrito y audiovisual. El cuenterismo es parte de la memoria latina, y no sólo representa lo sobrenatural o lo legendario, sino también estados e imaginarios de comunidades vitales para generaciones nuevas. La mentira, la ficción, la mitología y la leyenda, lo sobrenatural, tienen un carácter activo y reflexivo en ideosincracia con la identidad latinoamericana y sus expresiones. Los protagonistas de nuestras películas no son ajenos a los eventos mágicos, son naturalizados, apropiados. El realismo mágico, como el cine, tiende a ser político por su ámbito de retrato y de pluriculturalidad al encuadrar lo desconocido o el otro. En estas obras los sueños, alucionaciones y eventos inexplicables de los personajes son tan reales como la vida diaria que los envuelve.

La hipótesis planteada de memoria e identidad, o métodos de esto, dentro de películas latinoamericanas de ficción, se evidencia en acceder a una cultura o una psique latinoamericana del pasado, que generaciones hoy vivas tienen dificultad en acceder, presentes en los ejemplos de films analizados. El ethos barroco latente en el cine suramericano demuestra abarcar expresiones en casos poéticas, permitiendo una dimensión de la experiencia del director y su contexto inexplicable y cotidiano tratado en la pantalla. Por mucho tiempo pasan desapercibidos nuevos lenguajes que exploran apartir de voluntad e historias propias, y que nutren, con sus innovaciones y vanguardia al cine comercial que vemos hoy en día.

La memoria se preserva en el conjunto de símbolos, presentaciones y representaciones de las imágenes en movimiento por décadas. Mientras más popularidad, aunque se banalice el término realismo mágico en el cine y sus fórmulas exitosas, se permite exponer películas independientes que más que entretener o lucrar, se balancean entre la expresión y el pensamiento crítico. Al encontrar esta armonía, se puede marcar un punto accesible en films que buscan preservar memoria del continente latinoamericano, y mientras más efectivo sea el empleo y equilibrio de estilos conocidos con historias nuevas e imaginarios del continente, se hace frente a la tensión al olvido y el tiempo, la falta de exposición, la hegemonía industrial de entretener con formatos pre-establecidos, la confusión con fantasía, evidenciado en las plataformas digitales de consumo masivo.

Los filmes analizados pretenden abarcar formatos referentes del cine como son las películas de ficción, el terror, el documental, inclusive mezclado con ficción en lo que hoy conocemos como un docu-ficción. El cine silente de fantasía, sin intentar delimitarlos, ya que estos filmes recopilan capas de géneros y exploran elementos narrativos bastos. Dentro de la globalización en su concepto de unificación entra el planteamiento de Lucía Nagib de un cinema mundial, donde el cine latinoamericano y su identidad puede tener espacio accesible no sólo para los espectadores sino también para sus autores. Mientras más se escriba sobre el cine, sus estilos y procesos, se puede comprender el camino de unificación de culturas, de formas comerciales cómo independientes, de fácil acceso en plataformas digitales o tal vez en un auge en festivales y salas de proyección, no sólo para estudios académicos, sino también para el espectador común. El orden mundial se presenta cómo una unificación de culturas y el realismo mágico pavimentado, un peldaño en el camino a este.

El ethos barroco y la preservación de memoria permite a generaciones nuevas tener un sentido de pertenencia e identidad, inclusive en los films más comerciales, desde su orígen en guion dentro de grandes productoras de la industria como Disney. *Encanto* (Byron Howard, Jared Bush 2021), es una nueva película animada por estrenar en noviembre de este año en plataformas virtuales y salas de cine, tiene una carga de realismo mágico colombiano y referencias de *Cien años de soledad*. El teaser nos revela la sinopsis, una familia con poderes fantásticos viviendo en las montañas de Colombia, que tienen a un miembro sin mucho talento o magía. La premisa y la fórmula narrativa es similar a obras previas de la empresa, niños que superan o hacen de sus debilidades fortalezas. Sin embargo, la identidad colombiana, su café, sus colores, sus animales, combinados con una mezcla de estilos convencionales hollywoodenses, aporta al sincretismo cultural de la globolización y una parte del cinema mundial que se propone. La tensión dramática comercial, contrasta con el del realismo presentado en obras independientes sin mero fin de entrener. La popularidad de utilizar o representar identidades mundiales y de Latinoamérica con fines de lucro a nivel mundial, permite puntos de partidas para generaciones en recobrar memoria perdida e interpretarla.

Ahora, la banalización del tema en su explotación comercial disminuye el potencial del genero de retratar memoria, enfocando filmes industriales en mera fantasía, teniendo sólo referencias de *Cien años de soledad* y la cultura colombiana. Es evidente cuando las referencias no responden a situaciones actuales de las sociedades latinoamericanas, más bien sólo son inspiración para narrar cuentos e historias clásicas de fantasía. La larga lucha del realismo mágico de distanciarse de la fantasía hoy en día, con la transición de la salas de cine a lo virtual, nos permite llegar a ciertas conclusiones que parecen resignarse a la fusión de identidad con generos y no generos con identidad. Sin embargo, las herramientas se utilizan según la voluntad del que las emplea y el azar a la voluntad en casos. Explotar y lucrar de identidades cómo en casos demuestra el capitalismo irresponsable, reprochable, bordeando lo ético, pero seguirá cómo constante del libre mercado y parte del futuro dónde se anhela más acceso al pasado y a culturas del otro como en el cinema mundial.

Yo nací en la ciudad de Guayaquil dónde muchas culturas costeñas se han perdido pero queda el mito, de sus travesías en el mar hasta el otro lado del planeta. Los mitos de sus cascadas y civilizaciones aborígenes, de los piratas durante época colonial, hacen de la oralidad rico material audiovisual, ya que mucho se ha perdido o se sigue gestionando para descubrir bajo la tierra. Lo más accesible para el registro de recuerdos cotidianos y extraordinarios de nuesstros antepasados y del presente son las películas. Las generaciones nuevas de dónde yo vengo querrán saber cómo eran las películas de aquí para de alguna manera sentirse anclados a su entorno. Los vestigios en colecciones privadas, museos, bodegas, de nuestros pasados y la oralidad que se va perdiendo con el tiempo es asegurado a un futuro en esta era tecnológica y de las imágenes en movimiento.

El realismo mágico equilibra la imaginacióny la mamoeria, y aquello fantástico de las formas, también se encuentra en la realidad, en eventos sobrenaturales o desconocidos. El Ecuador contiene leyendas bastas como cualquier otro país del continente nuevo. Y aquí nos permite entablar ciertas limitaciones para fórmulas narrativas del género en el cine. Lo sobrenatural o desconocido es tan real como lo natural, se convive. Los tres films tratados, aparte de ser producción independiente, coinciden en retratar y representar elementos del cotidiano como lo extraordinario que inspira la región tratada con una libertad sobre las tendencias formalistas del cine y sus géneros.

A la vez de la intención de retratar lo desconocido, surge la voz narrativa de este, de lo que por tiempo no tiene voz o plataformas. Los intereses humanos demuestran estar en constate conflictos sobre recursos básicos de las sociedades como la cultura y la educación, y H.G. Wells novelista inglés en 1904 nos brinda cómo metáfora del oportunismo hasta el día de hoy, un cuento realista fantástico basado en los andes del Ecuador donde un “país de ciegos, el tuerto es rey”[[70]](#footnote-70). Este trata de un vidente queriendóse aprovechar de un pueblo fructífero en unas montañas misteriosas poblado solamente de ciegos. Esto puede ser sinónimo de la política de entretener, dentro de industrias culturales hoy en día, que está cambiando con las platformas digitales y tecnología, optando por fórmulas que pueden resultar en casos tóxicas para la identidad latinoamericana de generaciones jóvenes susceptibles cómo el personaje del narcotraficante en contenidos como medios de estimular el amarillismo y fijación con la muerte y el egoísmo de espectadores.

Aparte de retratar lo sobrenatural y cotidiano, dar voz a lo desconocido o marginal, existe la intención de plasmar sabiduría y conocimiento aborígen de la región dentro del estilo estudiado para alentar a ciudadanos en resistir tensión de la modernidad. Estos tres elementos estructuran una vía para que el pasado se haya preservado en films latinoamericanos. La memoria o experiencia transmitida y el ethos barroco coinciden en saturar con decisiones estilísticas un equilibrio entre el pasado y el presente. La estructura narrativa, el orden de sucesos, utiliza los tres actos dramáticos, inicio, medio y desenlace, convencionales de largometrajes. Demostrando así que la exploración de las formas de cine y la escritura, es matizado con lo establecido o convencional. Por ello el potencial de hipnotizar al espectador, incluyendo elementos conocidos y estrategias efectivas del montaje por ejemplo, como es la continuidad, característico del cine narrativo tradicional para mantener al espectador atento. También el realismo hace que ciertas estrategias de este estilo sea fiel al orden cronológico, incluyendo el orden de rodaje como explicado en el ensayo de *Vuelven*, con infieles a lo real, en el montaje que hace ver que el monolito trajo consigo la lluvia al pueblo de Sacachún.

Las historias que vemos en películas de realismo mágico muestran una carga ancestral deseando ser contada, cómo denuncias y retratos del presente, en especial cuando aún se siguen desenterrando vestigios y civilizaciones perdidas de nuestros antepasado del continente. Lo extraordinario como lo ordinario potencializan el poder de recordar, en especial en películas que se involucran con su entorno. La infinidad de películas perdidas cómo difíciles de acceder en plataformas de cine, constatan que aún existe motivos para exploraciones artísticas y teóricas sobre el realismo fantástico en el cine. Un cine rico en singularidad y cultura global, hacia aquel cine mundial que alberga cine independiente como el comercial, pero sobretodo memoria transmitida cómo la individual.

# **IV.- Bibliografía y filmografía**

Aviña Cerecer, Gustavo. “Sabiduría, identidad y resistencia: el simbolismo del jaguar entre las tierras altas y bajas de la cultura maya.” *Cuicuilco* 13, no. 36 (2006):177-201. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35103608

Bowers, Maggie Anne. *Magic(al) Realism*. Nueva York: Routledge, 2004. Edición para Kindle.

Cascón Becerra, Juan Aquilino. “Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano.” *Trocadero* 8va Edición: Universidad de Cádiz, 2006.

Bazin, André. Traducción: López Muñoz, José Luis. *¿Qué es el cine?* 10° edición. Madrid: Ed. RIALP, 1966.

Bazin, André. “La Strada” en *Crosscurrents*, vol. VI, n.°3 (1956):200-2003

Benjamin, Walter. “Obras I, 2” en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica 1ª ed. Buenos Aires: EGodot Argentina, 2019 (Libro digital, EPUB) https://www.lectulandia.co/book/la-obra-arte-la-epoca-reproductibilidad-tecnica/

Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Editado por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1999.

Benjamin, Walter. *El Narrador.*Editado por Robert Platt. Madrid: Editorial Taurus, 1991.

Dudley, Andrew J. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1981, 2.ª cd. (1.ª cd. 1978)

Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo - Estudios sobre cine 2*. Editado por Irene Agoff. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004.

Echeverría, Bolívar. *La historia de la cultura y la pluralidad de lo moderno: lo barroco*. México DF: Ediciones Eras S.A., 1998.

Echeverría, Bolívar. *Bolívar Echeverría. Ensayos Políticos*. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política, 2011.

Epstein, Jean. *La inteligencia de una máquina: Una filosofía de cine*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2015.

Gemelli Careri, Giovanni Francesco. *Viaje a la Nueva España*. Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002

Gonzáles, Ana Sabrina. “La polémica Joaquín Gallegos Lara-Pablo Palacio y su relación con la polémica Collazos-Cortázar”. *Kipus, Revista andina de letras*, No. 17 (2004):83-86

Gutiérrez Alea, Tomás. *Una dialéctica del espectador*. Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Editorial Paidós, 1970.

Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, Ed. 2013. 1960.

Molina Díaz, Miguel. "Todos construimos narrativas para explicar nuestras vidas: entrevista a Gabriela Alemán" *Kipus, Revista Andina,* n3 (2021): 71-7

Menton, Seymour. *Magic Realism Rediscovered 1918-1981*. Austin: Art Alliance Press, 1983.

Nagib, Lúcia. *World Cinema and the ethics of realism*. Nueva York: Continuum Publishing Company, 2011.

Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. España, La caverna de Platón, 2015. https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf

Parkinson Zamora, Lois y B. Faris, Wendy. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 1995.

Pietri Uslar, Arturo. Letras y hombres de Venezuela, 3° edición. Madrid: Ed. Mediterráneo, 1974.

Rodríguez Cascante, Francisco. “Alejo Carpentier en el Repertorio Americano”. *InterSedes*, v. XII, n. 13. (2003): 1-8

Rojas Crotte, Ignacio Roberto. “De la Teoría crítica a la dialéctica de la Ilustración: La apuesta por un enfoque filosófico en la investigación en Ciencias Sociales”. *Convergencia***, n. 59, (2012):141-157**

San Jinés, Jorge. Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias: (Ponencia escrita para el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano, organizado por la revista CINEMAIS como parte del programa del Festival Cinesur de Cine latinoamericano realizado en Rio de Janeiro en junio del 2002).

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Shoat, Ella. Stam, Robert. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism in the media*. New York: Routledge, 1994.

Traverso, Franco. *Historia reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción.* 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007.

Wells, Herbet George. “El país de los ciegos” en *Strand Magazine*, 1904.

**Filmografía**

*La llegada de un tren* (Louis Lumière, 1895)

*El regador regado* (Louis Lumière, 1895)

*La salida de obreros de la fábrica* (Louis Lumière, 1896)

*El tesoro de Atahualpa* (Augusto San Miguel,1924)

*Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (Carlos Crespi, 1926)

*Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950)

*La langosta azul* (Gabriel García Márquez, 1954)

*Orfeo negro* (Marcel Camus, 1959)

*Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959)

*Macario* (Roberto Gavaldón, 1960)

*Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964)

*Yo soy Cuba* (Mijaíl Kalatozov, 1964)

*Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966)

*Ukamau* (Jorge Sanjinés, 1966)

*Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967)

*Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)

*Antonio das Mortes* (Glauber Rocha, 1969)

*El castillo de la pureza* (Arturo Repstein, 1972)

*Una pelea cubana contra los demonios* (Tomás Gutiérrez Alea, 1972)

*Hombre mirando al sudoeste* (Eliseo Subiela, 1986)

*Milagro en Roma* (Lisandro Duque, 1987)

*La tigra* (Camilo Luzuriaga, 1990)

*Sueños* (Akiro Kurosawa, 1990)

*La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993)

*Entre Marx y una mujer desnuda* (Camilo Luzuriaga, 1996)

*Ossos* (Pedro Costa, 1997)

*Being John Malkovich* (Spike Jonze, 1999)

*Japón* (Carlos Reygadas, 2002)

*El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006)

*The curious case of Benjamin Burton* (David Fincher, 2008)

*La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009)

*El Tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (Apichatpong Weerasethakul, 2010)

*Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2010)

*El caballo de Turín* (Béla Tarr, 2011)

*Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014)

*El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015)

Viejo calavera (Kiro Russo, 2016)

*Quijotes negros* (Sandino Burbano, 2016)

*Coco* (Adrián Molina, Lee Unkrich, 2017)

*The Killing of a Sacred Deer* (Yorgos Lanthimos, 2017).

*Vuelven* (Issa López, 2017)

*Sacachún* (Gabriel Páez Hernández, 2018)

*Border* (Ali Abassi, 2018)

# **V.- Anexos**



Fotogramas y detrás de escena de *Sacachún* (2018)





Fotogramas y detrás de escena de *Vuelven* (2017)



Fotograma con máscara de madera de toro, herencia africana vinculada al Carnaval de Barranquilla.

*La langosta azul (1954)*

1. Un anuncio sobre videos juegos, por ejemplo, a inicios de este siglo en el portal de Yahoo.España del año 2006: *Realismo mágico, La nueva edición del videojuego FIFA 07 ofrece una experiencia de juego casi real.* El término o empleo también está presente en fantasías de Disney de gran acogida, inclusive se está trabajando un nuevo largometraje animado *Encanto* (2021) con referencias a *Cien años de soledad* y Colombia. [↑](#footnote-ref-1)
2. Ann Bowers, Maggie. Magic(al) Realism. Nueva York: Routledge, 2004. [↑](#footnote-ref-2)
3. Pietri Uslar, Arturo. Letras y hombres de Venezuela, 3° edición. Madrid: Ed. Mediterráneo,1974. [↑](#footnote-ref-3)
4. Nietzsche, Friedrich. “Capitulo 1” en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. España, La caverna de Platón, 2015: Págs. 3-9. Lo desconocido o marginal, cómo la desigualdad social en el mundo moderno y gobiernos, generalmente es ocultado por los medios de comunicación. Lo desconocido también es considerado mentira, si la cultura oficial no lo procesa. [↑](#footnote-ref-4)
5. “Experiencia transmitida” Benjamin, W., & Aguirre, J. (1998). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus. [↑](#footnote-ref-5)
6. San Jinés, Jorge. Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias: (Ponencia escrita para el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano, organizado por la revista CINEMAIS como parte del programa del Festival Cinesur de Cine latinoamericano realizado en Rio de Janeiro en junio del 2002). [↑](#footnote-ref-6)
7. Echeverría, Bolívar. “Modernidad y Capitalismo” en *Bolívar Echeverría. Ensayos Políticos*. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política, 2011. 110-158. [↑](#footnote-ref-7)
8. Shoat, Ella. Stam, Robert. *“*Introduction”in *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism in the media*. New York: Routledge, 1994. 1-8. [↑](#footnote-ref-8)
9. https://edition.cnn.com/2013/05/10/us/disney-trademark-day-dead/index.html [↑](#footnote-ref-9)
10. En la materia de Crítica y teoría del cine, tuve la grata oportunidad de asistir a una visualización y diálogo de *Sacachún* (2018) con sus directores y productores, permitiéndome pensar el film en un ensayo crítico publicado en un artículo en la revista Fuera de Campo, 2019, explorando el tema del retrato político y los elementos sobrenaturales que son empleados en la región de Ecuador. [↑](#footnote-ref-10)
11. San Jinés, Jorge. Neorrealismo y Nuevo Cine Latinoamericano: la herencia, las coincidencias y las diferencias: (Ponencia escrita para el seminario La influencia del Neorrealismo Italiano en el cine latinoamericano, organizado por la revista CINEMAIS como parte del programa del Festival Cinesur de Cine latinoamericano realizado en Rio de Janeiro en junio del 2002). [↑](#footnote-ref-11)
12. Deleuze, Gilles. “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento” en *La imagen tiempo - Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004. [↑](#footnote-ref-12)
13. Ann Bowers, Maggie. Magic(al) Realism. Nueva York: Routledge, 2004. [↑](#footnote-ref-13)
14. Menton, Seymour. Magic Realism Rediscovered, 1918-1981. Austin: Art Alliance Press, 1983 [↑](#footnote-ref-14)
15. Parkinson Zamora, Lois y B. Faris, Wendy. Magical Realism: Theory, History, Community

    Durham: Duke University Press, 1995. [↑](#footnote-ref-15)
16. Ann Bowers, Maggie. Magic(al) Realism… pp. 2 [↑](#footnote-ref-16)
17. Cascón Becerra, Juan Aquilino. “Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano.” Revista *Trocadero* 8va Edición: Universidad de Cádiz, 2006. pp 113-126 [↑](#footnote-ref-17)
18. Bazin, André. Traducción: López Muñoz, José Luis. “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* 10° edición. Madrid: Ed. RIALP, 1966 [↑](#footnote-ref-18)
19. Kracauer, Siegfried. Teoría del cine: La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós, 2013. Pág.54 [↑](#footnote-ref-19)
20. Kracauer, Siegfried. Teoría del cine: La redención de la realidad física. Barcelona: Paidós, 2013. 55 [↑](#footnote-ref-20)
21. Bazin, André. “La Strada” en *Crosscurrents*, vol. VI, n.°3, 1956, p.20 (sic). Andrew, J. Dudley: *Las principales teorías cinematográficas.* Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1981, 2.ª cd. (1.ª cd. 1978), p.148. [↑](#footnote-ref-21)
22. Bazin, André. Traducción: López Muñoz, José Luis. “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* 10° edición. Madrid: Ed. RIALP, 1966. (Pág. 14) [↑](#footnote-ref-22)
23. Nagib, Lúcia. “Introduction” en *World Cinema and the ethics of realism.* Nueva York: Continuum Publishing Company, 2011. [↑](#footnote-ref-23)
24. Rojas Crotte, Ignacio Roberto. *De la Teoría crítica a la dialéctica de la* Ilustración: La apuesta por un enfoque filosófico en la investigación en Ciencias Sociales. Mexico D.F.: **Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Ciencias Políticas y Administración, agosto 2012** [↑](#footnote-ref-24)
25. “Es claro que cualquier alteración de una de las formas que definen y dirigen la vida social tiene que alterar también, a través de la totalidad práctica de la convivencia, a todas las demás. Por ello, sólo una muy severa (y sintomática) restricción de lo que debe ser tenido por *política* –que se añade a la disminución previa de lo que puede ser visto como *político*– permite al discurso reflexivo de la modernidad establecida dejar de lado una parte sustancial de todo el conjunto complejo de actividades que modifican, ejecutan o adaptan realmente la vigencia institucional de las formas sociales y adjudicar la efectividad política exclusivamente a aquella que, desde su muy particular (y peculiar) criterio, reúne las condiciones de ser, primero, una actividad ‘pública’ y, segundo, una actividad ‘racional’. Una aproximación crítica a la cultura política no puede dejar de insistir en que la realización de lo político por la vía de la actividad especialmente política tiene necesariamente que ver, sin excepción, con todas estas instituciones concretizadoras de la socialidad, instituciones que pertenecen a órdenes muy diferentes” (Echeverría, 1998a: 81-82). [↑](#footnote-ref-25)
26. Deleuze, Gilles. “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento” en *La imagen tiempo - Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004. Pág. 293 [↑](#footnote-ref-26)
27. Deleuze, Gilles. “Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento” en *La imagen tiempo - Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2004. Pág. 292 [↑](#footnote-ref-27)
28. Ganador por mejor largometraje de ficción en el Primer Festival de Cine Fantástico de Mar del Plata con su opera prima *Quijotes negros* (Sandino Burbano, 2016), es promovedor de hallar una expresión genuina y propia a través de del retrato y la fantasía [↑](#footnote-ref-28)
29. Molina Díaz, Miguel. "Todos construimos narrativas para explicar nuestras vidas: entrevista a Gabriela Alemán". Andina. 3 (2021): 71-7 [↑](#footnote-ref-29)
30. Gutiérrez Alea, Tomás. Una dialéctica del espectador. Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982. [↑](#footnote-ref-30)
31. Abbasi, Ali. “Ali Abbasi about genre movies, magic realism and identity” en Interview/Film del Nordisk TV and Film Fond. 2018 Enlace: https://www.nordiskfilmogtvfond.com/news/interview/ali-abbasi-about-genre-movies-magic-realism-and-identity [↑](#footnote-ref-31)
32. Ann Bowers, *Maggie. Magic(al) Realism*. Nueva York: Routledge, 2004. [↑](#footnote-ref-32)
33. Gutiérrez Alea, Tomás. *Una dialéctica del espectador*. Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982. [↑](#footnote-ref-33)
34. Cascón Becerra, Juan Aquilino. “Realismo mágico. Historia e intrahistoria en el cine iberoamericano.” Revista *Trocadero* 8va Edición: Universidad de Cádiz, 2006. pp 113-126 [↑](#footnote-ref-34)
35. Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2013. [↑](#footnote-ref-35)
36. Richard Allen; “There Is Not One Realism, But Several Realisms”: A Review of Opening Bazin. October 2014; (148): 63–78. doi: <https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00175> [↑](#footnote-ref-36)
37. Traverso, Enzo. Historia reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007. [↑](#footnote-ref-37)
38. Traverso, Enzo. Historia reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción… Pp. 69 [↑](#footnote-ref-38)
39. Souroujon, Gastón. Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación.*Andamios* [online]. 2011, vol.8, n.17, pp.233-257. ISSN 1870-0063. [↑](#footnote-ref-39)
40. Benjamin, Walter. “Obras I, 2” en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* *1ª ed.* Buenos Aires: EGodot Argentina, 2019 (Libro digital, EPUB. Pág. 21) [↑](#footnote-ref-40)
41. Delgado Fernández, Lourdes. *Cruces entre la historia policial y el retrato de detenidos: los primeros cuarenta años del retratodel reseña en la ciudad de Nueva York (1857-1897)* en “I Jornadas sobre la investigación en historia de la fotografía”. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Institución Fernando el Católico. 2017. [↑](#footnote-ref-41)
42. Shohat, Ella, and Robert Stam. Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media, Routledge, 2014. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/nyulibrary-ebooks/detail.action?docID=1707455 [↑](#footnote-ref-42)
43. Nagib, Lúcia. *World Cinema and the ethics of realism.* Nueva York: Continuum Publishing Company, 2011. pp. 4 [↑](#footnote-ref-43)
44. Nagib, Lúcia. *World Cinema and the ethics of realism.* Nueva York: Continuum Publishing Company, 2011. [↑](#footnote-ref-44)
45. En la *Política* de Aristóteles y la concepción occidental del concepto responde a lo que sucede entre los hombres, las decisiones del entorno. En términos romanos la expresión “vivir” es sinónimo de “estar entre los hombres”, lo mismo que “morir”, lo es de “cesar de estar entre los hombres”. La política responde a las decisiones sobre lo que sucede entre los hombres. [↑](#footnote-ref-45)
46. Echeverría, Bolívar. “Prólogo” en *La historia de la cultura y la pluralidad de lo moderno: lo barroco*. México DF: Ediciones Eras S.A., 1998. pp. 11 [↑](#footnote-ref-46)
47. Gemelli Careri, Giovanni Francesco. Viaje a la Nueva España. Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autonoma de Mexico, 2002 [↑](#footnote-ref-47)
48. “El movimiento pendular de clasicismo-barroco” (Baquero:1950) que menciona el Dr. Baquero responde a la teoría de constantes culturales, métodos estilísticos y dispositivos, que se repiten en la historia de las artes y sociedades según sus necesidades, podiendo representarse en lo clásico, un orden o código basado en el hombre, la naturaleza antigua, y el barroco, la libertad de creatividad y exteriorizar el interior de formas cargadas. El académico halla un paralelismo entre el romanticismo y el barroco por sus utilizaciones y causas. [↑](#footnote-ref-48)
49. En el ensayo *La “forma natural” de la reproducción social* (Bolívar, 2001), se plantea el comportamiento colectivo o *ethos*, con el cual se identifican e interactúan los pueblos. Las manifestaciones culturales operan dentro del ámbito político, donde el Dr. Echeverría elabora a partir de la idea aristotélica de el humano como animal político y su carácter de libertad a partir de Heidegger, para así ejercer necesidades y resoluciones entre hombres cómo una posible cultura política a partir de las artes, los estilos y su impacto social. [↑](#footnote-ref-49)
50. El arte era muy útil para la colonización y la descolonización de Latinoamérica, al momento que el barroco rompía con un código y reglas del clásico o neo-clásico occidental, se permitía expresar ideas nuevas. La iglesia hacía útil de esta libertad, para denotar el poder de Dios y la Corona sobre las almas indígenas en ilustraciones sobre los peores castigos infernales representados en lienzos de grandes proporciones que decoraban los interiores de las iglesias. A la vez, esto daba posibilidad a la comunidad indígena expresar nuevas tendencias identitarias en centro regulados por jesuitas. [↑](#footnote-ref-50)
51. San Jinés, Jorge. El Neorrealismo italiano para el Nuevo Cine Latinoamericano. [↑](#footnote-ref-51)
52. Gonzáles, Ana Sabrina. “La polémica Joaquín Gallegos Lara-Pablo Palacio y su relación con la polémica Collazos-Cortázar”. Quito: Kipus, Revista andina de letras, No. 17, 2004. [↑](#footnote-ref-52)
53. Severo Sarduy, *Barroco,* Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 99. [↑](#footnote-ref-53)
54. Existen museos de conmemoraciones a eventos trágicos que cobran dinero por boletos de ingreso, como un ejemplo, y hacen uso comercial de la necesidad de recordar en colectivos. [↑](#footnote-ref-54)
55. Traverso, Franco. Historia reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007. [↑](#footnote-ref-55)
56. Benjamin, Walter. Capitulo VI en *El Narrador.*Traducido por Robert Platt. Madrid: Editorial Taurus, 1991. [↑](#footnote-ref-56)
57. Traverso, Franco. Historia reciente: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007. [↑](#footnote-ref-57)
58. Benjamin, Walter. Capitulo VI en *El Narrador.*… pp. 5 [↑](#footnote-ref-58)
59. Benjamin, Walter. Capitulo X en *El Narrador.*Traducido por Robert Platt. Madrid: Editorial Taurus, 1991. [↑](#footnote-ref-59)
60. Souroujon, Gastón. Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación. [↑](#footnote-ref-60)
61. Carpentier, Alejo. “Novelas de America” en El Nacional. Caracas: Periodico El Nacional, 1948. [↑](#footnote-ref-61)
62. Ann Bowers, Maggie. Magic(al) Realism. Nueva York: Routledge, 2004. [↑](#footnote-ref-62)
63. Ann Bowers, *Maggie. Magic(al) Realism*. Nueva York: Routledge, 2004. [↑](#footnote-ref-63)
64. Pietri Uslar, Arturo. Letras y hombres de Venezuela, 3° edición. Madrid: Ed. Mediterráneo,1974. [↑](#footnote-ref-64)
65. Benjamin, Walter. “Obras I, 2” en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* *1ª ed.* Buenos Aires: EGodot Argentina, 2019 (Libro digital, EPUB) [↑](#footnote-ref-65)
66. Inicio del film, Vuelven (2017) en inglés, *Tigers are not afraid (*Los tigres no tienen miedo)*,* de la directora mexicana Issa López. La película tuvo buena recepción en su estreno en el *Fantastic Fest* de Austin, Texas en septiembre del 2017. Fue distribuida a partir del 2 de noviembre del 2017 en su país y en EEUU y Canadá, el 25 de agosto del 2019. Hoy en día Issa López continúa explorando la realidad e historia mexicana con elementos sobrenaturales en una película nueva sobre el caso de “Villa de las Niñas” en la ciudad de Chalco el 2007, donde más de 300 niñas entraron en histeria masiva dentro de un internado femenino religioso, con sospechas de prácticas psico-espirituales y abuso. [↑](#footnote-ref-66)
67. Aviña Cerecer, Gustavo. "Sabiduría, identidad y resistencia: el simbolismo del jaguar entre las tierras altas y bajas de la cultura maya." Cuicuilco 13, no. 36 (2006):177-201. Redalyc, https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35103608 [↑](#footnote-ref-67)
68. En oct. 12 del 2017, Stephen King, renombrado novelista de terror, hace una mención en su twitter sobre el film *Vuelven:* “TIGERS ARE NOT AFRAID, directed by Issa Lopez: this is one terrific film, both tough and touching. Two minutes in, I was under its spell.” Guillermo del Toro colocó la película en sus top 10 films del 2017. [↑](#footnote-ref-68)
69. https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/actualidad/1/a-sacachun-regresan-la-fertilidad-y-abundancia [↑](#footnote-ref-69)
70. Wells, Herbet George. El país de los ciegos en *Strand Magazine*, 1904 [↑](#footnote-ref-70)