



## Un nuevo Dogma, viejas reminiscencias: Dogma 95 y el cine latinoamericano ("Fuckland" y "Residencia")

Luis Duno Gottberg

Florida Atlantic University

---

[Localice en este documento](#)

---

**Resumen:**  
**Palabras clave:**

Dogma 95 is my attempt  
to undress film, to reach the  
'naked film'.  
Thomas Vinterberg

(...) nuestra originalidad  
es nuestra hambre (...)  
Glauber Rocha

Ser realistas, pero sin  
comillas. De eso se trata  
Octavio Getino

## I. Elementos para un diálogo

En una reflexión sobre las dificultades en las que se ha producido el cine brasileño, Carlos Diegues concluyó que con frecuencia, las limitaciones materiales y las circunstancias adversas habían potenciado la creatividad. Tal era el caso de este cine que según él, había alcanzado sus mayores logros sacando provecho de lo esencial. Esta idea parece resumir un principio del Nuevo Cine Latinoamericano durante los años 60 y 70, cuando la necesidad devino virtud. La falta de recursos dejó de ser entonces un impedimento para la producción cinematográfica y sirvió, por el contrario, para definir otro cine: uno que no solamente se diferenciaba, sino que sobre todo, se oponía al bien financiado producto de Hollywood; uno que declaraba su vocación realista y militante, mientras rechazaba los afeites de la costosa técnica metropolitana. Curiosamente, algunos de estos propósitos coinciden con varios postulados del movimiento Dogma 95, surgido tres décadas más tarde en Dinamarca, a raíz de la proclama de Lars Von Tiers y Thomas Vinterberg.

Carlos Diegues alude brevemente a una posible conexión entre el cine latinoamericano y el proyecto de Dogma 95, aunque señala de inmediato una diferencia nada deleznable: en el primero, la desnudez proviene de la necesidad que impone la apremiante circunstancia material (y política); en el segundo, se trata de la libre elección de un modelo para la factura cinematográfica.

Nosotros nunca tuvimos grandes presupuestos en el cine. Nosotros estábamos haciendo películas Dogma antes de que Dogma existiera. Para nosotros, Dogma no es una teoría, sino una necesidad. En Brasil nunca hacemos las películas que soñamos hacer, sino las que podemos hacer. No hacemos la película ideal, sino la que es posible (...) (Williams, Phillip cit. "Rebirth in Brasil", en: <http://www.movimaker.com/issues/47/wc.html>).

Dieguez no se encuentra solo en esta crítica; Edmundo Aray, Director de la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños (Cuba) es aún más contundente al señalar: “Para nada queremos el Dogma ni sus códigos, ni los *software* que explican cómo debe hacerse un guión. Es un instructivo, es un modo de limitar la creación, la individualidad” (Ciaffone, Victoria y Marcelo Páez. “Diálogo con Edmundo Aray” (Buenos Aires, 2001).

Sin embargo, más allá de estas objeciones, Dogma 95 desbordó las fronteras de Dinamarca; devino un verdadero fenómeno global, con la peculiaridad de haberse difundido desde una periferia del mercado cinematográfico. De aquí las posibilidades de establecer lecturas comparadas, puesto que a la posible afinidad sugerida por Dieguez, se suma la producción reciente de dos películas latinoamericanas que ostentan el certificado de la escuela danesa: “Fuckland” (Argentina, 2000) y “Residencia” (Chile, 2004).

En este trabajo esbozo las conexiones / diferencias entre este proyecto de un “cine desnudo”, a la manera Dogma 95, y la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano. En primer lugar, me interesa establecer un diálogo entre algunos textos programáticos del Nuevo Cine Latinoamericano y “El voto de Castidad”, título que recibió el manifiesto de Dogma 95. Dos ejes fundamentales de este contrapunto serán el manejo de las nociones de realismo y “cine imperfecto” o “desnudo”. Seguidamente discuto las películas “Fuckland”, del director argentino René Márquez, y “Residencia”, del director chileno Artemio Espinosa, acaso ejemplos de la cristalización desigual y heterogénea de ambas tradiciones cinematográficas. Concluyo problematizando las posibles relaciones de la fórmula “Dogma 95” con la tradición cinematográfica latinoamericana, en vista del nuevo giro hacia un “realismo sucio”, desprovisto de patrones rígidos y anclado en la crisis de finales de los noventa.

## II. Dogmas de aquí y allá

*Dogma 95* surgió a partir de un colectivo de directores de Copenhague, el cual se dio conocer saltando literalmente en escena con el llamativo gesto de las vanguardias y armados, *comme il faut*, de un manifiesto contentivo de reglas precisas que denominaron “El voto de castidad”. En esa ocasión, el director Lars von Trier, quien había sido invitado por el Ministerio de Cultura francés a un simposio titulado “*Le cinéma vers son deuxième siècle*”, difundió una serie de ideas que había formulado junto a su colega Thomas Vinterberg. Así, en 1995, luego de leer una proclama y lanzar unos panfletos al aire, el dogma había sido promulgado. En el contexto de la celebración de los cien años del cine, se aprovechó para sacar a la luz una serie de postulados que perseguían renovar el medio, liberándolo de lo que se percibía como la ‘influencia nefasta del ilusionismo y la trivialidad de Hollywood’.

“El voto de castidad” se encuentra fundamentalmente preocupado por cierta noción de “verdad”, lograda mediante la renuncia a toda alteración de los escenarios, los procesos de rodaje y post-producción. La idea de “castidad” se entiende entonces como un deseo de pureza frente a la impostura del artificio y como fidelidad a la sustancia de las historias contadas. De allí que, como puede observarse en el manifiesto que transcribimos a continuación, los postulados se centran en indicaciones precisas que persiguen suprimir tanto los recursos tecnológicos que hoy abundan en la industria cinematográfica, como la figura del autor que fue cultivada por la vanguardia francesa de los años 60.

Juro someterme a las reglas siguientes, delineadas y confirmadas por Dogma 95:

1) El rodaje debe realizarse en escenarios auténticos. Los accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en particular es necesario para la historia, será preciso encontrarlo en el escenario original en el que se realizará el rodaje).

2. El sonido no debe ser producido separadamente de las imágenes, ni viceversa. (No se puede utilizar música, salvo que ésta esté presente en la escena en la que se rueda).

3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento o inmovilidad logrado con la mano están autorizados. (La película no debe desarrollarse donde la cámara se encuentra ubicada; sino que la filmación se llevará a cabo donde la escena tiene lugar).

4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).

5) Los trucajes y filtros están prohibidos.

6) La película no debe contener ninguna acción superficial. (Los muertos, las armas, etc., no se utilizarán).

7) Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).

8). Las películas de género no se aceptan.

9) El formato de la película debe ser en 35 mm.

10) El director no debe aparecer en los créditos.

¡Además, juro que como director me abstendré de todo gusto personal! Ya no soy un artista. Juro que me abstendré de crear una obra, porque considero que el instante es mucho más importante que la totalidad. Mi fin supremo será hacer que la verdad salga de mis personajes y del cuadro de la acción. Juro hacer esto por todos los medios posibles, a costa del buen gusto y de todo tipo de consideraciones estéticas. Así hago mi VOTO DE CASTIDAD.

Copenhague, 13 de Marzo de 1995.

Lars von Trier - Thomas  
Vinterberg

Dogma 95 busca desplazar de este modo, una serie de tendencias que debido al *Star System*, a su dramaturgia trillada -resultado, a su vez, del agotamiento de ciertos géneros- y a la superabundancia de efectos técnicos, había alejado al cine de cierta "autenticidad" y de lo que el colectivo danés entiende como un principio de realismo-sinceridad. Se rechaza entonces la continua atención a un cine de entretenimiento, construido a partir de imágenes fácilmente consumibles, las cuales sustentan historias vaciadas de relevancia y emoción. Frente a este panorama, Lars von Trier y Thomas Vinterberg invitan a centrarse en la diégesis, ese continuo espacio-temporal de la narrativa, y en el acontecimiento que genera la filmación misma. Es en este apego a lo esencial de la historia donde se encuentra un principio de autenticidad. Apelando a

un proceso de “purificación” (von Traer), invitan a dejar de lado los recursos artificiosos empleados tradicionalmente en el medio para insertar al espectador en el mundo ficcional. Tal propósito se logra mediante un despojamiento que exige recurrir exclusivamente a los recursos disponibles en el lugar del rodaje: se suprime el uso de iluminación artificial; se rechaza la utilería y la construcción de escenarios; la filmación se realiza en escenarios donde los elementos necesarios para la historia están presentes, independientemente del proyecto cinematográfico; se exige el uso de cámara en mano, lo que contribuye a una calidad característica de la imagen que asociamos con lo documental. Finalmente, el director desaparece en el anonimato, borrando su presencia autoral y, en teoría, entregando el proyecto como un producto del colectivo Dogma 95. Como he sugerido, esta serie de reglas persigue reforzar cierto principio de “verdad”, a partir de un trabajo minucioso con los personajes y el *locus*-circunstancia de la filmación.

A esta altura cabe preguntar en qué consiste esa “verdad”, ya que de aquí podrían desprenderse o no paralelos con la vocación realista de algunas manifestaciones del Nuevo Cine Latinoamericano ¿Se trata acaso de un proyecto de mimesis basado, por ejemplo, en los principios señalados por André Bazin o Siegfried Krakauer? Este pareciera ser el caso, de acuerdo con varios críticos. Recordemos que según Bazin, el mito que inspira la invención del cine es la re-creación del mundo y que dicho medio posee la capacidad de simular incluso el proceso natural de percepción de la realidad (Currie, 79). En esta línea de pensamiento, Ian Conrich y Estella Tincknell concluyen que el proyecto danés puede ser definido como neo-bazasiano. Según su argumento, “The Dogma manifesto displays a Bazinian belief in the likeness between a recorded vision and an individual's experience, and in the movement of the camera as opposed to its static positioning” (Conrich y Tincknell). A partir de esta convicción, Dogma 95 elabora una serie de principios que preservan la espontaneidad y, particularmente, el *efecto* de una “percepción genuina”, tal como opera en nuestra relación cotidiana con el mundo:

Dogma's rejection of film's formal precision is both a stripping back to the improvisation, resourcefulness and immediacy of much of early cinema, and an exorciation of the conventions of a prevailing filmmaking practice which has manufactured conformity to a series of recognized stylistic and aesthetic procedures (Conrich y Tincknell).

Este énfasis en una filiación bazasiana ha sustentado buena parte de la crítica sobre al discurso realista del movimiento; sin embargo, ello podría dejar escapar lo que nos parece propio de Dogma 95. Como se observa en el manifiesto, existe un esfuerzo notable por preservar la integridad del referente cinematográfico, a fin de comunicar una suerte de percepción original. Basta observar películas como “Los Idiotas” (von Trier) o “Celebración” (Vinterberg) para entender que sus directores no persiguen una verdad en el mundo exterior, sino una derivada del asunto mismo de cada película y su realización. En este sentido, Ove Christensen señala que las restricciones técnicas presentadas en *El voto* son medios para alcanzar la “autenticidad de la ilusión” (Cfr. “Autentic Illusions...”). El rechazo de la sofisticación técnica persigue abolir la distancia entre lo que produce la cámara y lo que experimenta la audiencia, sin que ello suponga cultivar necesariamente una ingenua noción de mimesis. Se trata, según von Traer, de “redescubrir la sinceridad del cine” (Christensen cit.). La vocación realista de Dogma 95 persigue fundamentalmente la experiencia psíquica del “efecto realidad” en relación a lo que acontece *dentro* de la película, lo que es distinto de la pretensión de reproducir una realidad exterior: “My highest goal is to compel the truth from both my characters and settings” (Schepelern cit. 2). De hecho, el carácter ficticio de las películas Dogma 95 aparece siempre en primer plano y no existe el deseo de hacerlas pasar por “realidad”. Refiriéndose a este peculiar despliegue del “efecto realidad”, Peter Wuss señala:

[Dogma movies] do offer exact observations of life that are astonishing in their verisimilitude, but these are combined with obviously fictional worlds of an equally astonishing unreality. Thus the impression of authenticity is fractured or modified. Instead of trying to create an attitude of distanced observation in the audience the camera now provokes a permanent agitation. Instead of leading to contemplation, it stimulates hectic attempts to find some orientation (3).

[] Es aquí donde podrían surgir diferencias con la tradición realista que precede a Dogma 95: el Cine-Ojo de Dziga Vertov, el Neo-Realismo italiano, el *Direct Cinema* o *Cinema Verité*. Digamos que el impulso documentalista no es tan importante para el colectivo danés como *la fidelidad al evento generado en el rodaje*. Su rechazo del ilusionismo cuestiona aquello que resulta exterior al proyecto cinematográfico y la historia contada. En otro de los textos programáticos del movimiento, Lars von Traer y Thomas Vinterberg, señalan: “The "supreme" task of the decadent film-makers is to fool the audience. Is that what we are so proud of? Is that what the "100 years" have brought us? Illusions via which emotions can be communicated?.. By the individual artist's free choice of trickery?”(<http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>).

Es posible que “Dogville”(2003), una de las últimas películas de von Traer, encarne de manera extraordinaria este proyecto de desnudez y verdad. Aunque viola casi todos los preceptos de “El voto”, “Dogville” responde cabalmente al deseo de honestidad que el colectivo danés perseguía en 1995. La acción se desarrolla en un escenario sin paredes y con la utilería más escueta posible; los espacios están apenas trazados en el piso y aún uno de los actores, el perro, existe apenas a través de unos pocos ladridos y su silueta dibujada en suelo. Hacia el final, junto con los créditos, se despliega una secuencia de fotos en blanco y negro que apela a una dimensión más tradicional del realismo, mediante el discurso documental. Von Traer se concentra así en recursos básicos -libreto, dramaturgia y actuación- para comunicar una serie de emociones conectadas con la experiencia de la violencia y la descomposición de la sociedad norteamericana. Su verdad, diría von Traer, emana de la desnudez de la propuesta. Y para decirlo con las palabras del acertado título de Ove Christensen, el director ha logrado allí una “ilusión auténtica”.

¿Cómo se compara este proyecto cinematográfico danés con la pluralidad de cines que cristalizaron en América Latina hace ya cinco décadas y que hemos venido a conocer bajo el nombre de Nuevo Cine?

\*\*

Hacia finales de los años cincuenta se inicia un proceso de transformaciones políticas, económicas y culturales que tuvo un impacto significativo en la producción cinematográfica latinoamericana, impulsándola hacia un período de notable efervescencia. Son los años de la Revolución cubana, del Brasil de Kubitschek, la Argentina de Frondizi y el Chile de Frei. Es época de fervor y optimismo: “The imaginative proximity of social revolution was combined with a sense of cultural modernity”(King, 67). En dicho clima, el nuevo cine encuentra sus escenarios y temas ideales “going out with (...) cameras to capture everyday social reality, using an artisanal, flexible, low-budget form of filming” (King, 69). Se trata asimismo de un cine que aspira a trascender las fronteras nacionales, a fin de luchar contra los vestigios del colonialismo y la presencia palpable del imperialismo norteamericano, inseparable de Hollywood y su cinematografía. Alguno de estos rasgos resultan a primera vista afines a lo que hemos observado en Dogma 95; el despojamiento de la producción y el rechazo de los modelos del gran cine comercial norteamericano son

los más obvios. Pero cabe ahondar en las particularidades del Nuevo Cine a fin de determinar la vialidad de esta analogía.

El Nuevo Cine Latinoamericano no constituyó un corpus homogéneo de propuestas cinematográficas. Se trató más bien de una pluralidad de proyectos que obedecían a la especificidad nacional en la que se generaban y que coincidían en algunas preocupaciones estéticas, pero sobre todo, en un proyecto político de descolonización y reforzamiento de luchas populares. Ana M. López señala que en esa confluencia surgió la unidad y significación del movimiento: "It is precisely as a movement that stresses a particular set of nationalist positions and that articulates these positions across a terrain much broader than the national sphere that the New Latin American Cinema acquires its revolutionary cultural significance" (104). Esta preocupación que trasciende las fronteras de lo nacional podría aproximarnos nuevamente a Dogma 95, pero lo que caracteriza dicho impulso servirá también para establecer diferencias. Baste recordar que ya hace varios años Julianne Burton abordó el nuevo cine en términos de un discurso de resistencia, donde la metáfora de la cámara como un fusil fue explícitamente apropiada por un movimiento de cineguerrilla: "La cámara es un arma que dispara veinticuatro cuadros por segundo", fue el famoso lema de Octavio Getino y Fernando Solanas (Burton cit. 1978, 49). Es en esta dimensión política donde se inserta la propuesta realista del nuevo cine y la apuesta por un "cine imperfecto" que trasciende las fronteras nacionales; asimismo, es aquí donde surge la distancia frente al realismo y la desnudez del proyecto transnacional de Dogma 95.

En 1969, el Grupo Cine Liberación, liderado por Octavio Getino y Fernando E. Solanas, publicó uno de los textos programáticos del nuevo cine, titulado "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". El documento se inicia con la pregunta de cómo producir un cine de descolonización, si el capital, las tecnologías y los espacios donde circula el discurso cinematográfico parecen cerrados al Tercer Mundo. Para responder a tal interrogante, les resulta fundamental definir la cultura latinoamericana a partir de un proceso de emancipación que deberá producir por ello, un arte subversivo. Proponen un cine militante que rompa con las estructuras de dependencia; entre ellas, los modelos cinematográficos neocoloniales que imponen un producto acabado mediante el dominio de onerosos recursos. El problema de la perfección de la obra surge entonces como un asunto político, inseparable de las limitaciones materiales y la imposición de esquemas de realización:

El modelo de la obra perfecta de arte, del filme redondo, articulado según la métrica impuesta por la cultura burguesa y sus teóricos y críticos, ha servido en los países dependientes para inhibir al cineasta, sobre todo cuando éste pretendió levantar modelos semejantes en una realidad que no le ofrecía ni la cultura, ni la técnica, ni los elementos más primarios para conseguirlo (49).

Según Octavio Getino y Fernando E. Solanas, la auto exigencia de un producto construido bajo las normas de perfección metropolitanas resulta en mecanismos de alienación que sólo han de superarse cuando se rompa con las relaciones de dependencia y se desarrollen soluciones originales: el cineasta ha producir un cine con los recursos limitados que encuentra a su disposición, vinculándose a la realidad específica de lo popular latinoamericano. Los autores extrapolan entonces una serie de principios a partir del pensamiento de Mao Tse-tung y sugieren elementos específicos para la producción, distribución y exhibición. Me interesa citar uno de ellos, que alude a la vocación realista del proyecto, obviamente conectada con el propósito político y no con un mero rechazo del ilusionismo de Hollywood: "En una película el fresco vivo de la imagen y el sonido" (59), dicen Getino y Solanas. Si bien esto recuerda a Dogma 95, la imbricación de realismo y desnudez se asocian aquí a

una limitación material real y al proyecto político de poner en escena espacios y experiencias relegados por los discursos cinematográficos que adoptaban modelos metropolitanos. Esta intención posee, en este sentido, un carácter de urgencia notablemente más agudo que lo observado en “El voto de castidad”.

*Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinosa, es tal vez el texto programático más conocido dentro de esta discusión. Allí advierte de los peligros de lograr la perfección alienando al artista y su obra: “Hoy en día un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado. Es casi siempre un cine reaccionario” (1979, 2). La nueva poética del cine imperfecto exige, en este sentido, conciencia y compromiso: “Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor ‘culto’ y minoritario hasta que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?”(16). Se hacen aquí evidentes las divergencias entre la desnudez de Dogma 95 y el despojamiento del Nuevo Cine, que como veremos seguidamente, se encuentra más próximo al hambre.

Estas ideas fueron elaboradas por Glauber Rocha, quien en otro texto seminal del nuevo cine, titulado “No al populismo” (1969), escribe: “Entre nosotros, nuevo no significa perfecto, porque la noción de perfección es un concepto heredado de las culturas colonizadoras que han determinado (...) siguiendo los intereses de un ideal político” (Rocha 162). La respuesta del director brasileño para el nuevo cine latinoamericano es la “estética del hambre”, definida en un conocido manifiesto titulado “Estética de la violencia” (1971). Rocha discute allí “la pasión por la verdad” que existe en el arte latinoamericano: “(...) para nosotros [su finalidad es] la redención, mientras que para el extranjero no tiene más significado que la simple curiosidad (...)” (Rocha 1971: 165). Concluye finalmente con que la originalidad del cine latinoamericano radica en asumir la situación de urgencia en la que surge: “Nuestro cine es un cine que se pone en acción en un ambiente político de hambre, y que padece por lo tanto de las debilidades propias de nuestra existencia particular” (167). Realismo y “cine imperfecto” son así dos elementos íntimamente vinculados dentro de un proyecto entendido en términos de descolonización.

García Espinosa reflexiona sobre el tema del realismo y la vocación de verdad del cine latinoamericano en una entrevista que fue luego publicada bajo el título de “Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado” (1975):

Es cierto que nosotros le hacemos llegar al mundo llamado desarrollado una imagen documental y ellos nos hacen llegar a nosotros una imagen de ficción y hay como una lucha entre estas dos imágenes a nivel mundial (...) Pero en el fondo no es una lucha de dos formas de hacer cine, de dos géneros. Es una lucha de la autenticidad contra la falsedad y eso va más allá de la cosa documental (108).

Como en Dogma 95, aquí encontramos el rechazo del ilusionismo y la celebración de un principio de verdad o autenticidad. Sin embargo, como hemos señalado antes, los directores daneses no parecen preocupados tanto por registrar la “realidad”, como por reproducir el efecto de una *percepción realista* que comunique la verdad del evento cinematográfico. Por su parte, la verdad que comunica el Nuevo Cine latinoamericano sí surge del registro de la “realidad”, en el sentido más tradicional de la mimesis; sin ignorar importantes excepciones como, por ejemplo, *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. Sin embargo, la diferencia fundamental frente al colectivo danés radica en el propósito que persiguen con su postura particular frente a la representación. La tendencia realista de muchos de los cineastas que participaron del Nuevo Cine se manifestaba en registros que tendían hacia lo histórico y lo etnográfico, partiendo de un deseo por dilucidar las causas de los fenómenos más que documentar sus efectos (cfr. Burton 1978, 51): “Latin American filmmakers have variously perceived their medium as a tool for consciousness-raising

(...). As an instrument for research and social analysis, and a catalyst to political and social transformation” (Burton: 1978, 50 - 51).

Quiero mencionar brevemente un último elemento que merece ser confrontado en este contrapunto trans-histórico y trasatlántico: la elisión de la figura del director tanto en Dogma 95, como en varias expresiones del Nuevo Cine. Como hemos visto en el principio número diez del “Voto de castidad”, la figura del director desaparece dentro de las películas que se inscriben dentro de Dogma 95: “Ya no soy un artista”, escriben Lars Von Tiers y Thomas Vinterberg. Aunque no explican en mayor detalle esta exigencia, entendemos que constituye un deseo por distanciarse de la *Nouvelle Vague* y su *cinema d’auteur*. Por su parte, el Nuevo Cine también desdibujó en muchos casos la figura del director, pero ello acontece en un proyecto que persigue enfatizar el trabajo colectivo, dentro de un proyecto político nacional y popular. Un ejemplo significativo de ello fue el trabajo del Grupo Ukamau y Jorge Sanjinés en Bolivia.

Cabe señalar nuevamente, sin embargo, diferencias dentro de la pluralidad de manifestaciones que constituyen al Nuevo Cine. En “Revisión crítica del cine brasileño” (1963), Glauber Rocha parece rescatar la noción de *cinema d’auteur* a fin de crear un espacio para el cineasta que defiende “su arte” frente a la vulgarización del negocio cinematográfico: “La política de un autor moderno es una política revolucionaria: en los tiempos de hoy, ni siquiera es necesario adjetivar a un autor como revolucionario, porque la condición de autor es un sustantivo que asume todo. Decir que un autor es reaccionario, en el cine, es lo mismo que caracterizarlo como director del cine comercial (...)” (150). En este sentido, la afinidad de Rocha con la noción de autor manejada por la vanguardia francesa del 60 lo alejaría de Dogma 95.

Quiero concluir este contrapunto de cinematografías desarrolladas en lugares y tiempos distintos, señalando que aquí encontramos no tanto las diferencias obvias que imponen la historia y la cultura, sino más bien las diferencias que surgen entre proyectos estéticos y políticos disímiles, los cuales comparten, sin embargo, diversos recursos formales y principios de ejecución.

### III. “Fuckland” y “Residencia”, dos *dogmas* ¿latinoamericanos?

“Fuckland” (2000), es la octava producción que se inscribe en el proyecto de Dogma 95 y la primera que se realiza en América Latina. Dirigida por el director argentino José Luis Márquez, fue objeto de una viva polémica debido a que, entre otras cosas, su filmación en escenarios naturales se desarrolló de manera clandestina, incorporando a la población de Las Malvinas sin su consentimiento. Siguiendo la regla número tres del “Voto de castidad”, las tomas fueron realizadas cámara en mano, usando tres cámaras digitales, una de las cuales fue operada por el protagonista. Otros “mandamientos” fueron violados: se incluyó una voz en *off*, música extra-diegética (regla número dos) y crédito al director (regla número diez).

La película relata el viaje del mago porteño Fabián Stratas a la isla de Las Malvinas, con el propósito de reconquistar el territorio mediante un insólito plan: intentará seducir y fecundar a tantas mujeres kelper como le sea posible, a fin de crear una generación de argentinos que desplace a los ingleses en la isla. Como es de suponer, el proyecto resulta fallido, luego de un fin de semana en que el personaje hace gala de “ciertos encantos”, pero sobre todo, de una notable arrogancia y de un brutal machismo. “Fuckland” es así un juego de palabras que alude tanto al nombre que los ingleses dieron a las islas “Falklands”, como al “patriótico” proyecto sexual

de Stratas, quien pretende oponerse al imperio inglés por medio del ejercicio de una ridícula virilidad colonizadora.

La recepción de “Fuckland” por parte de la crítica ha sido severa; combinando, en general, cierto rechazo con la fascinación. Marcelo Zapata escribió:

[ ] “Fuckland” es una película molesta, irritante inclusive, pero de una originalidad tal que vuelve aconsejable la experiencia de verla. Con seguridad, su mayor escándalo no reside en los dos obstáculos de boletería que actúan desde su idea de base, una misoginia casi hostil en lo sexual y la malvinización en lo político, sino en su manera de presentarlos a través de un relato que, a priori, rechaza de plano al público al que podría dirigirse (Zapata, “Fuckland”: un film irritante y sincero”. <

Y continúa el crítico, ahora dirigiendo su cuestionamiento a la adopción del modelo del colectivo danés Dogma 95:

Al adherir, por moda, esnobismo o presupuesto, al llamado Dogma 95 (ese movimiento que consiste en filmar de forma espasmódica lo que podría filmarse sencillamente bien, y que sigue gozando de un prestigio poco explicable), “Fuckland” apela a un espectador «iniciado» pero para sumergirlo en una historia que, sin duda, no le procurará esa felicidad autocomplaciente que este tipo de cine suele proporcionar a sus devotos (Ibid).

La dureza de Zapata tiene sus aciertos. En efecto, la película -y, para ser precisos, Stratas- es irritante. Asimismo, es correcto que el fenómeno Dogma había generado una moda; aunque posiblemente la incomodidad de los críticos de “Fuckland” se haya exacerbado más ante la hábil campaña que sirvió de catalizador del interés público, mediante el uso de la Internet y estrategias similares a las utilizadas por “The Blair Witch Project”. Sin embargo, Zapata deja de lado un elemento importante de Dogma 95: la postura lúdica que, con la absoluta seriedad que conlleva, es también fundamental en esta película argentina. ¿Cómo tomar en serio a Fabián, quien reúne los recursos para su empresa, trabajando como mago en cumpleaños, bodas y bar mitzvahs? El final de la película es claro: el proyecto de burlar a su única conquista, Camilia, no tiene éxito; ella sabe bien qué se trae el “argie” entre manos. Mientras ruedan los créditos (otra violación del “Voto de Castidad”), pensamos que Stratas es uno de los personajes más repulsivos que hayamos visto en la pantalla.

Es a partir tal perspectiva que podríamos aventurar una lectura que nos conecte con problemáticas propiamente latinoamericanas; en tanto revisión en clave satírica de la historia de la Guerra de las Malvinas e, incluso, del discurso civilizatorio de la clase ilustrada argentina.

Es interesante pensar, por ejemplo, en el patriotismo de Stratas como un desmontaje de aquel gesto soberbio de los militares argentinos que buscaban distraer la atención de las atrocidades que ellos mismo habían llevado a cabo en el país, mediante la estratagema de una guerra. En su momento, ésta se presentaba como desagravio frente a los sin duda no menos arrogantes ingleses -quienes en medio del tacherismo, también se sirvieron del espectáculo bélico para distraer de la propia crisis creada por el gobierno conservador.

En Argentina, el régimen militar presidido por Leonardo Fortunato Galtieri convocó los sentimientos patrióticos cuando la economía estaba en ruinas y la represión hacía mermar la disidencia. La soberbia de los altos mandos los llevó a creer que Washington continuaría siendo un aliado, como lo había sido durante los

años de la Operación Cóndor y durante la intervención en Centroamérica. El día en que Port Stanley fue renombrado Puerto Argentino, una multitud se congregó frente a la Casa Rosada para corear el nombre del dictador. En esos días, los sindicatos anularon convocatorias a huelgas y las manifestaciones callejeras eran ahora en apoyo a los generales. El editorial de del diario *La Nueva Provincia* señalaba: “Una simple “no-violencia” constituye, en realidad, la más burda de las entregas, la más cobarde de las claudicaciones. Y, en este sentido, significa, pura y simplemente, no creer en nada, no amar nada” (2 de mayo de 1982). Una semana después, el editorial del mismo periódico atacaba ya de modo contundente a quienes pudieran disentir: “No son solamente Gran Bretaña y Estados Unidos los enemigos del 2 de abril; también están los interiores, los argentinos errados” (10 de mayo de 1982). Solo después del gran fracaso, que costó la vida de mil jóvenes, fue posible preguntarse, qué clases hacen la guerra y qué objetivos persiguen con ella. La demagogia corría de ambos lados del Atlántico y “Fuckland”, con la mirada nerviosa de la cámara dogma y con un humor que algunos llamarían “típicamente porteño”, responde a dicha historia.

Pensemos en el hiato entre la arrogancia encopetada de los coroneles y el plan de Stratas, que resume mientras orina: “Te la pone, reafirma tu soberanía. Stratas en Malvinas (...) Esencial mantenerlo en secreto” (“Dogma#8, Fuckland”), imagina que dirán los diarios Argentinos. Y un poco antes, sentado en el retrete del avión y viéndose en el espejo, reflexiona sobre su labor de espía internacional:

Mira como te miran Fabián: han visto a un argentino; latino y entrometido. ¿Qué habrá venido a hacer? ¿A grabar? ¿A tomar fotos postales en su cámara digital? A lo mejor, para armarse un tema novedoso de conversación para impresionar a sus amigos. ¿A espiar? ¿Misión de inteligencia? Claro, si los servicios de inteligencia fueran inteligentes, sólo emplearían a tipos con cara de boludos como la mía (“Dogma#8, Fuckland”).

Otra escena incorpora el recibimiento de los pasajeros por parte de tropas inglesas que explican los peligros de las minas que han quedado desperdigadas después de la guerra. El fragmento documental registra a los hablantes que mecánicamente muestran distintos tipos de explosivos que el visitante podría encontrar, como si se tratase de alguna alimaña local de la que habría que cuidarse. Stratas comenta: “La culpa es nuestra. Nosotros pusimos las minas”(ibid.).

También resulta difícil ignorar en *Fuckland*, los sutiles ecos fundacionales del proyecto de Stratas: ¿no decía Sarmiento que poblar era fundamental para civilizar? Nuestro atorronte protagonista realizará, por su parte, cuidadosos cálculos: “A ver... digamos... setecientas mujeres en edad de merecer. Quinientos éxitos anuales... cinco mil, en diez años. Alrededor del 2020 serían, a grosso modo, unos 10.000... No digo que sea fácil (...) ¡Cómo va a cambiar todo esto, cuando se llene de argentinos!” (“Dogma#8, Fuckland”). Y cuando señala que “La limpieza es un deber político: Argentino y limpito”, ¿acaso no recordamos los discursos letrados decimonónicos sobre la higiene pública y la nación?

Estas posibles lecturas políticas no alcanzan a conectar con la tradición del Nuevo Cine latinoamericano que hemos discutido antes, por lo que no parece posible atisbar aquí continuidades fundamentales. Sin embargo, no podemos decir que “Fuckland” sea meramente un ejercicio de esnobismo, absolutamente desconectada de la cultura y el cine de Argentina -aun a pesar de las declaraciones del propio director, quien rechaza haber hecho una película de asunto político o histórico. Además de la temática señalada, abría que apuntar que la película recoge también el impulso documentalista que venía ya gestándose en los noventa y que culmina con la factura minimalista más reciente.

Las conexiones con el colectivo danés son más obvias, a partir del gracioso certificado que ostentan estas producciones. Pero hay además algo en “Fuckland” que recuerda el gesto de “Dogma 2: Idioterne” (Von Trater, 1998). En esta última, un grupo de jóvenes se reúnen para actuar como una comunidad de idiotas, a fin de liberarse de las restricciones que coartan la creatividad y libertad. En sus salidas, se esfuerzan por “liberar el idiota interior”, creando la anarquía y provocando a las “personas normales” que los rodean. Tal como ocurre en la película argentina, en “Los idiotas” acompañamos a un sujeto megalómano que dirige el proyecto basado en el engaño, y que en última instancia termina atropellando a quienes le rodean. Claro está que en este primer dogma latinoamericano, los desvaríos del protagonista evocan de modo ridículo y a la vez amargo, asuntos específicos de una historia marcada por la violencia y la arrogancia de los militares.

Tales ideas sugieren que aunque “Fuckland” se encuentra instalada en el modelo danés de Dogma 95, se trata también de una película profundamente enraizada en problemáticas y discursos argentinos. Las articulaciones políticas que pudieran desprenderse de ella no funcionan dentro de los parámetros duros de los 60 y 70, y sin embargo, hay mucho aquí que podríamos rescatar dentro de una perspectiva autocrítica de la argentinidad.

“Residencia” (2003, Dogma #33) es el primer Dogma chileno y el segundo latinoamericano. Esta primera película del joven director Artemio Espinosa es notablemente distinta de “Fuckland”; su tono e intención sí parecen claramente anclados en una propuesta de cine social, como aquella que caracterizó al Nuevo Cine Latinoamericano. Asimismo, su producción parece seguir más fielmente el “Voto de castidad”. Paradójicamente, esta doble filiación no la exime de cierto convencionalismo.

“Residencia” cuenta la historia de un cándido joven de diecisiete años, Nello Torino, quien llega a la gran ciudad de Santiago de Chile, proveniente de la provincia. Allí se instala en un albergue estudiantil a fin de iniciar sus estudios universitarios, junto con otros recién llegados de Antofagasta, Talca, Huara, Puerto Mott, Coquimbo, etc. De algún modo, la historia se articula dentro la estructura tradicional de un *bildungsroman*, que traza el crecimiento del protagonista, mientras interactúa con los compañeros de la residencia y experimenta la vicisitudes que trae consigo una nueva vida en la ciudad capital.

Espinosa logra establecer una dinámica de camaradería entre sus actores a fin de representar una auténtica relación de convivencia entre estos jóvenes que luchan por lograr una educación que les permita volver triunfantes a sus pueblos, haciendo honor al gran esfuerzo familiar que los ha apoyado. En una escena, todos se reúnen para conversar sobre lo que significa la nueva vida que han asumido, al dejar la provincia e instalarse en la capital. Mientras beben vino, van mencionando su origen y la significación de este gran cambio que los hace vulnerables a la violencia de la ciudad y que, al mismo tiempo, les brinda la oportunidad de establecer amistades significativas.

Otra escena interesante sirve de comentario a la política contemporánea, mediante un disparatado proceso electoral que se lleva a cabo dentro de la residencia. La escena puede leerse en relación a las propias reflexiones del director en torno a la post-dictadura chilena y el cine nacional. Según Espinosa, con la apertura democrática vuelve a renacer la cinematografía chilena, aunque surgen también los problemas de la dependencia. Se refiere a una abundante producción cinematográfica para la exportación que parece responder exclusivamente al imperio del dólar, dejando de lado los asuntos específicamente nacionales.

¿Qué está pasando? Creo que la invasión norteamericana ha sido violenta, nos han trastocado, han hecho que nuestra gente mire hacia el norte y desplazemos todo lo nuestro, incluida nuestra gente y nuestros indígenas, que son terriblemente discriminados (Espinosa, 2).

Estas reflexiones marcan una diferencia importante frente al director del Dogma argentino; por su parte, Artemio Espinosa elabora su decisión de adoptar el modelo danés, vinculándose explícitamente a un proyecto de descolonización cultural:

El Dogma permite liberar al cine de las ataduras yankees, nos permite mirar más allá: debemos rescatar el realismo y la fuerza de los escenarios, personajes y guiones (...) Lo que pasa es que hoy por hoy estamos amarrados a ver basura (...) Necesitamos sacarnos el yugo del norte (...) Hollywood necesita que sigamos durmiendo y no despertemos (...) Cambiamos una dictadura militar por una cultural... Gran progreso... (Espinosa, 3).

En una entrevista sostenida con Espinosa, éste nos explicó que su trabajo no perseguía un vínculo explícito con el Nuevo Cine Latinoamericano; sin embargo, creemos que tanto la factura de “Residencia”, como las reflexiones del director conectan dicha tradición con el proyecto danés. De ser esto correcto, una paradoja resultaría evidente: en su intento por abordar una problemática propiamente chilena, este joven director ha cruzado el Atlántico para verse finalmente trabajando, en definitiva, con los recursos y temáticas que durante los años 60 y 70 exploraron los directores del Nuevo Cine.

#### **IV. Dogma 95 y el Nuevo cine: Un mar de por medio**

“Dogma ha muerto, larga vida a Dogma”, parece ser la consigna diez años después de haberse lanzado el “Voto de castidad”. Si bien ya es difícil que encontremos nuevas películas que exhiban el certificado emitido por el colectivo danés, pareciera que es ahora cuando pueden resurgir con mayor éxito, algunos de sus postulados programáticos. Llama la atención, por ejemplo, cierta tendencia minimalista del cine argentino que parece retomar “sin dogmatismos” algunos elementos que potencian el efecto realidad. “Caja negra” (2001) de Luis Ortega, es una historia diminuta y decantada a lo fundamental: un hombre contrahecho que regresa para reencontrarse con su hija. “Los muertos” (2004) de Lisandro Alonso, es un ejemplo notable de despojamiento y, a su vez, de honestidad: un hombre que sale de la cárcel y viaja al encuentro de su familia. Ambas películas usan la cámara en mano y son grabadas en “escenarios auténticos”, con actores naturales. Este “Nuevo-nuevo” cine latinoamericano sí parece integrar exitosamente lo que aquí hemos esbozado como un contrapunto desigual dentro del Dogma Latinoamericano.

Las razones del desencuentro inicial con el proyecto danés son ahora más claras: si bien Dogma 95 y el Nuevo Cine Latinoamericano reaccionan contra el producto de Hollywood y celebran ciertos principios de realismo, no parecen responder a la misma motivación. El movimiento latinoamericano combatió lo que percibía como una imposición de patrones y normas que deformaban el gusto popular e imponían un estado de dependencia cultural. Asimismo, respondía a las presiones que este producto importado ejercía sobre la industria cinematográfica nacional. Estas motivaciones parecen ajenas al colectivo danés, que rechaza el producto de Hollywood por concebirlo como una influencia nefasta en la realización de “un cine de calidad”.

“The Five Obstructions” (“De Fem Benspænd”) (2003) de Lars von Trier y Jorgen Leth, es un fascinante documental que incorpora elementos ficticios, mientras articula la noción de “dificultad” de Dogma 95. Integrada por cinco cortos, en los que Leth debe construir una película siguiendo las “instrucciones-obstrucciones” que impone von Traer, dos partes nos resultan particularmente interesantes para nuestro asunto. Se trata de las secciones que tienen lugar en La Habana y en “el lugar más miserable del mundo” (sic), en una calle enlodada de la India. Frente a tales secuencias, no podemos dejar de pensar que resulta injusto igualar la castidad o el hambre elegidas por voluntad propia, con las que impuso la violencia histórica experimentada por Latinoamérica. Es, en definitiva, como confundir la hambruna con la dieta, o los ejercicios de ingenio surgidos en tiempos de ocio con los que nacen de una necesidad imperiosa.

## V. Bibliografía

Bazin, André. *What is Cinema?* 2 volumes. Hugh Grey, tr. Berkeley: University of California Press, 1971.

Berada, Marcelo. “Manifiesto por um cinema popular. Entrevista con Nelson Pereira dos Santos”. En: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Vol. I. pp. 141-145.

[ ] Burton, Julianne, ed. *Cinema and Social Change in Latin America, Conversations with Filmmakers*, Austin: University of Texas Press, 1986.

--. (1990). *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

Conrich, Ian y Estella Tincknell. “Film Purity, the Neo-Bazinian Ideal, and Humanism in Dogma 95”. En: *P.O.V. Danish Journal of Film Studies*. Aarhus, Dinamarca: Aarhus University, 2000.

Currie, Gregory. *Image and the Mind. Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: University Press, 1995.

Chanan, Michael, ed. *Twenty Five Years of the New Latin American Cinema*, London: BFI/Channel Four, 1983.

Christensen, Ove. “Authentic Illusions. The Aesthetics of Dogma 95”. En: *P.O.V. Danish Journal of Film Studies*. Aarhus, Dinamarca: Aarhus University, 2000.

Espinosa, Artemino. “Cine en Chile: De la noche de la dictadura a la luz de la democracia”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. No. 79, 2002.

García Espinosa, Julio. “Instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado” (1975). En: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Vol. III. pp. 101-182.

--. *Una imagen recorre el mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

Getino, Octavio y Solanas E. Fernando. "Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo". En: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Vol. I. pp. 29 -62.

--. "A veinte años de Viña del Mar. Romper las comillas al 'realismo'. O hacer posible lo deseable". En: *El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Giralt, Gabriel. "Whatever Happened to Reality: Dogme and the Reality of Fiction". *Kinema. Journal of Film and Audiovisual Media*. [http://www.kinema.uwaterloo.ca/gira032.htm#N\\_1](http://www.kinema.uwaterloo.ca/gira032.htm#N_1).

Hjort, Mette y Scout MacKenzie. *Purity and Provocation. Dogma 95*. Londres: British Film Institute, 2003.

King, John. *Magical Reels, A History of Cinema in Latin America*, London: Verso, 1990.

Krakauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Nueva York: Oxford University Press, 1960.

López, Ana M. "An 'Other' History: The New Latin American Cinema," *Radical History Review* 41 (1988)

Pick, Zuzana. *The New Latin American Cinema. A continental Project*, Austin: University of Texas Press, 1993

Rocha, Glauber. "No al populismo" (1961) En: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Vol. I. pp. 159-162.

--. "Estética de la violencia" (1971). En: *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México: Fundación Mexicana de Cineastas - Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. Vol. I. pp. 165-167.

Schepeleern, Peter. "Film According to Dogma: Restrictions, Obstructions and Liberations". <http://www.dogme95.dk/news/interview/schepeleern.htm>.

Schumann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987.

Stjernfelt, Agnete Dorph y Neimann Susanna (Edts.). *Film. Special Issue / Dogme*. Primavera, 2005. <http://www.dfi.dk/dfi/Artikler/FILM-PDF/Film-dogme/Film-dogme.pdf>.

Von Traer, Lars y Thomas Vinterberg, "Dogme 95". En: <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>

Wuss, Peter. "Analyzing the Reality Effect in Dogma Films", *Journal of Moving Images*. Vol. 1, No.2. Primavera, 2002. En: [http://www.uca.edu/org/ccsmi/journal2/ESSAY\\_Wuss.htm](http://www.uca.edu/org/ccsmi/journal2/ESSAY_Wuss.htm)

Zapata, Marcelo. "'Fuckland'": un film irritante y sincero". <http://www.ambitoweb.com/edicionesanteriores/afinanciero/00-09-21/espectaculos003.htm>

## Notas:

- [1] Una tercera película, "El último lector" (2005) de Carlos Marroquín, fue producida en México, pero hasta el momento no hemos podido tener acceso a ella.
- [2] "The Vow of Chastity". <http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>. (Traducción Luis Duno - Gottberg).
- [3] Nos referimos a los conocidos argumentos sobre las posibilidades de la representación realista que, según estos críticos, son propias del dispositivo fotográfico. Cfr. Bazin, André. *What is Cinema?* y Krakauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*.
- [4] Ver, por ejemplo, la discusión de Gabriel Giralt en "Whatever Happened to Reality: Dogme and the Reality of Fiction". *Kinema. Journal of Film and Audiovisual Media*. [http://www.kinema.uwaterloo.ca/gira032.htm#N\\_1\\_](http://www.kinema.uwaterloo.ca/gira032.htm#N_1_)
- [5] Quiero distinguir aquí el referente cinematográfico de lo que la crítica denomina realidad "profilmica". No me refiero a una realidad que existe independientemente del proceso de rodaje, sino a *una que existe a partir de dicho proceso*. Esta distinción nos aleja de los críticos que imputan a Dogma 95 con una suerte de confianza en lo que Krakauer denominó "the redemption of physical reality".
- [6] Además de los elementos señalados, es significativo, que la cámara esté en movimiento y que se someta a la acción. Si bien los actores ensayan sus papeles, el camarógrafo debe improvisar, siguiéndolos en el escenario.
- [7] No ha transcurrido siquiera una década desde que Hollywood produjera numerosos musicales que articulaban la política del "buen vecino" de Franklin D. Roosevelt; "Good Neighbor musicals", se los ha llamado. En "The Gang's All Here" (1943), el SS Brasil descarga los principales productos de exportación: azúcar, café, fruta y finalmente, a Carmen Miranda.
- [8] Zuzana Pick aborda detalladamente este fenómeno de unidad dentro de la diversidad del Nuevo Cine, aproximándola a la idea misma de lo latinoamericano: "(...) New Latin American Cinema can be seen as the site that empowers and controls the inevitable variety of regional cinematographic practices, within and across national boundaries. As a movement, it accommodates diverse practices into a whole in the same way as the term Latin America organizes the heterogeneous formations that stretch from the Rio Grande to Tierra del Fuego. The New Latin American Cinema has nourished itself on the concept of Latin America which (although still contested) is informed by shared histories of underdevelopment and

modernization and shared struggles to name a continental experience of modernity” (2).

- [9] “Mientras tanto, existe una cultura nuestra y una cultura de ellos. Nuestra cultura, en tanto que impulsa hacia la emancipación, seguirá siendo hasta que esto se concrete, una cultura de subversión y por ende llevará consigo un arte, una ciencia y un cine de subversión”(Getino y Solanas, 1988: 32)
- [10] Incluso este director se ha referido al tema del realismo en los términos que venimos señalando. En una entrevista con Nelson Pereira dos Santos, publicada bajo el título de “Manifiesto por um cinema popular”, el director brasileño se refiere al neorealismo italiano como modelo que permitía representar la realidad nacional brasileña en el contexto de un cine comprometido: “Esta síntase (entre fazer cinema e discutir nossa realidade) foi encontrada no modelo italiano de neo-realismo. Um modelo que inspirou na época outros países em desenvolvimento (...) Isto significava não contar com a intermediação do capital para se fazer um cinema nacional: “o autor e a realidade”, “o seu povo como artista”..., e todos aqueles princípios básicos do neo-realismo” (Pereira dos Santos en: Berada, 142).
- [11] El papel de Fabián Stratas lo desempeña el actor del mismo nombre.
- [12] Recuérdese que su apoyo a la administración de Reagan, Galtieri envió tropas a El Salvador, y unos 500 hombres a Honduras, para la lucha contra los sandinistas.
- [13] Agradezco a Artemio Espinosa por el intercambio que sostuvo conmigo entre 2003-2004. Su disposición a compartir materiales e ideas fue de gran ayuda para este trabajo.
- [14] Agradezco a un lector anónimo que llamó mi atención a la pertinencia de “The Five Obstructions” para este proyecto.

© *Luis Duno Gottberg 2007*

*Espéculo. Revista de estudios literarios.* Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/dogmala.html>

---

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

