

Sergio Valdés Pedroni

NACIMIENTO DE LO CONTEMPORÁNEO EN LA MIRADA CINEMATOGRAFICA DEL PAÍS.

Notas de posguerra / 1986 – 2003.



Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM y Centro de Tele-educación de la Universidad Católica de Lima, con estudios complementarios en EICTV / Cuba (Cine político documental) y KBS / Korea (International Broadcasting). Cofundador del Taller de Cine de la USAC, primeras experiencias de enseñanza y producción cinematográfica independiente del país. Docente titular de cursos de cine y televisión en Universidad Latinoamericana (México), Universidad de San Carlos de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, Universidad Francisco Marroquín, Universidad Da Vinci, Casa Comal Escuela.

Su producción comprende El Cuyo (Ficción / Exilio y compromiso), La inspiración a escalones (Documental ensayo / Antonin Artaud en México), La utopía perdida (Ficción / Exilio y disidencia), Luis y Laura (Documental poético / Luis Cardoza y Aragón), Discurso contra el olvido (Documental y ficción / Guerra interna), Querubines (Documental experimental / Músicos indígenas y alteridad cultural), El precio de la libertad (Ficción y teatro filmado / El amor y la muerte), Exilio de una promesa (Reportaje y ficción / Exilio guatemalteco de 1954 en Buenos Aires), Elogio del cine (Documental ensayo / El destino del cine), Elogio de la autenticidad (Documental estructural / Joaquín Orellana y la música ideológica), Separación de bienes (Ficción / Comedia política de posguerra), Historias de resistencia de las mujeres (Documental testimonial / Mujeres y hombres de Huehuetenango), Los rostros de la coherencia (Documental / Tristán Melendreras y la USAC), Después del fuego (Documental / Crimen de Estado en el Hogar Seguro), Toma-corriente (Documental / Una historia del rock nacional); otras.

Valdés combina el cine con la fotografía, la literatura, el trabajo editorial, la docencia y la crítica. Publicó Me comunico luego existo (manual de comunicación social); Poliedro (crítica y poesía); La crítica de las almas (críticas de cine, arte, cultura y sociedad), Imágenes y sonidos para la vida (manual de cine comunitario); ensayos y poemas en revistas nacionales y extranjeras.

NACIMIENTO DE LO CONTEMPORÁNEO EN LA MIRADA CINEMATOGRAFICA DEL PAÍS

1. Pensar, cerrar heridas, crear.

Crear es disentir, subvertir, quebrar los linderos del lenguaje y el poder. ¿Cómo se produjo esa ecuación en la posguerra? ¿De qué manera los artistas y los primeros cineastas confrontaron la herencia sanguinaria de la represión, el desafío de la incertidumbre y la necesidad de redefinir el lugar del arte?

Los artistas de la plástica, el teatro, la música, la literatura, la fotografía y la danza disponían de un bagaje extenso. Para los cineastas, en cambio, se trataba de sentar las bases de una cultura cinematográfica nueva, a partir del recuerdo de quienes imitaron al cine mexicano y adaptar a la realidad lo que habían aprendido afuera.

**Hacía falta construir
nuevo pensamiento
y nuevas estrategias
discursivas para nuevas
formas de creación,
resistencia y disidencia.
¿Qué tanto fuimos
capaces de fundir el YO
imperativo de la creación
con un NOSOTROS
atento al porvenir?**

2. EL TALLER DE CINE

El taller de cine se fundó en 1986 por Ana María Pedroni, Mario Recinos y Carlos Interiano (docentes de la ECC-USAC) y Sergio Valdés Pedroni (egresado del CUEC-UNAM¹). Fue una de las primeras iniciativas de enseñanza y producción de cine independiente en Guatemala; la otra fueron los cursos de Justo Chang en la Alianza Francesa.

Con apoyo del CUEC, el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), y el cineasta salvadoreño Guillermo Escalón, se filmaron en 16 mm tres cortometrajes de ficción: *El soplo del brujo* (alteridad cultural), *Al cabo del tiempo* (poesía y desencanto) y *Carrito* (personajes urbanos marginales). Además, se produjeron en soporte magnético documentales como *Comunicado urgente*, que la Asociación de Estudiantes Universitarios (AEU) usó para denunciar el asesinato de 14 estudiantes, en septiembre de 1989.

El Taller acompañó el rodaje de películas extranjeras y organizó ciclos públicos. *Tierra en transe* (Glauber Rocha), *La imagen latente* (Pablo Perelman), *LBJ y NOW* (Santiago Álvarez), *Las actas de Marusia* (Miguel Littin), *Los olvidados* (Luis Buñuel) y *Elektra* (Miklos Jancso) habían tomado por asalto las pupilas de la ciudad.

El modelo era claro: ver cine, leer sobre cine, hablar de cine, hacer cine. Por sus aulas pasaron Alfonso Porras, Daniel Hernández, Elías Jiménez, Luis González Palma, Genaro Cotón, Ana Inés Carpio, Francisco De León, Gladys Tobar, Patricia Orantes, Elsa Asturias, Raquel Asturias, Walter Cruz y muchos más. Después, la enseñanza amplió sus fronteras (Universidad del Istmo, Universidad Rafael Landívar), la producción creció y se abrieron nuevos espacios de exhibición. El Taller cumplía con sus propósitos.

1. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México



Imagen 1. Fotofragrama El Soplo del Brujo. Fuente: Sergio Valdés.

3. DE CÓMO LA HISTORIA REGRESA A SUS DUEÑOS

Por décadas, Guatemala ocupó la atención de cineastas extranjeros y desde *Imágenes de una dictadura*, documental italiano los 70, hasta *La hija del puma*, ficción sueca de los 90, el país fu objeto del documental político (o simple recurso de locaciones exóticas de la ficción comercial).

Mary Ellen Davis de Canadá, encontró en los diablos danzantes de Sacatepéquez el motivo para narrar la tragedia indígena (*El sueño de los diablos*). Félix Zurita de España, adoptó la promesa revolucionaria de URNG (*Memorias del viento*). Uli Stelzner y Thomas Walther de Alemania, alcanzaron a las Comunidades de Población en Resistencia en su nube pisoteada por la crueldad (*Romper el cerco*). Michael Dibb de Inglaterra, dramatizó *Hombres de maíz* y *El Señor Presidente* para denunciar el asesinato de un pintor y el autoritarismo (*Dictando los términos*). Patricia Goudvis de EUA, Sonia González de México y Eduardo Lamora, cubano exiliado en Noruega, hicieron de la pantalla un recinto de amor por el país.

En septiembre de 1995 se estrenó *La hija del puma*, de Ulf Hultberg, primera expresión severa del sufrimiento campesino guatemalteco en una película de ficción. Tras la masacre de Xamán, el pueblo quería conocer las sinrazones de su llanto y la película batió récord de taquilla, humedeciendo el rostro de miles de personas ante la sonrisa del país destrozada por un genocida que todavía andaba suelto. Un año después se exhibió en locales sindicales *Los diablos no sueñan*, del suizo Andreas Höesli. El documental tomaba a Jacobo Árbenz, un hombre digno que terminó agazapado en el crepúsculo de un exilio trágico, para proponer una lectura abierta de la historia.

Pero la población no se enteraba de todo esto. En una jornada sobre periodismo cultural, Juan Carlos Lemus anunció una columna sobre cine de Justo Chang, en Prensa Libre. No obstante, fuera de algunos artículos y del trabajo sostenido de Sergio Valdés en El periódico (*La crítica de las almas*), el cine nacional crecía huérfano de crítica pública. Esto apenas comienza a cambiar.

4. PUESTA EN PANTALLA DE LA DEMAGOGIA Y SOLIDARIDAD IMAGINARIA

Tras la firma de los Acuerdos de Paz (29 de diciembre de 1996), mientras la izquierda impulsaba procesos reconciliadores, la derecha consolidaba formas de gestión pública y comunicación social que lo negaban. Un caso emblemático fué el telenoticiero *Avances*, ejemplo de conspiración mediática en contra de la participación ciudadana en las decisiones políticas nacionales y la búsqueda del bien común.

Se trataba de un panfleto panista, una voz en off omnipresente que imponía una interpretación machista y derechista de la realidad, sin conexión significativa con la “imagen de apoyo”. Excluía la opinión de actores sociales clave mediante una selección arbitraria del material noticioso. Arrogancia discursiva y mediocridad audiovisual eran los atributos de aquella “imagen informativa hegemónica” (que, dicho sea de paso, nunca dió cuenta del esfuerzo del cine nacional).

Entre tanto, Uli Stelzner y Thomas Walther estrenaban *Los civilizadores*, clásico documental sobre la promesa cafetalera. Y María Castillo y Jim Morrison hacían lo propio con *Alioto vive*, en torno al asesinato de Mario Alioto y las consecuencias emocionales de la muerte.

Mientras el CACIF impulsaba campañas tendenciosas contra la delincuencia –que dejaban fuera sus propios crímenes– y el gobierno presumía en el exterior de una paz que traicionaba a diario, los documentalistas nacionales y extranjeros respiraban solidaridad y aportaban al avance del cine.

A esto se sumaban las “alas impresas de la solidaridad”, en cuyas páginas la razón y la poesía remontaban el silencio. La tentativa del periodismo cultural independiente de Azacuán, *La Cuerda*, *elAcordeón* y algunas columnas impresas, escarbaban el suelo árido de la censura oligárquica, para que la verdad resurgiera, con auxilio de la imaginación.

5. UNIR A CENTROAMÉRICA CON EL ARTE, EL CINE Y LA CULTURA

Escenas de impunidad en Guatemala, escándalos de acoso sexual en Nicaragua, corrupción galopante en Honduras, espiral inflacionaria en El Salvador, derrumbe del simulacro desarrollista en Costa Rica y crisis de identidad en Panamá. ¿De qué modo pueden los artistas, cineastas y trabajadores de la cultura sobrevivir a semejante trama? ¿Qué papel les reserva la sociedad?

Con estas interrogantes, en junio de 1998 se reunieron en Granada, Nicaragua, 40 personas entre teatreros, escritores, presentadores, cineastas, músicos, editores, investigadores y gestores culturales. Querían estrechar lazos, construir corredores de intercambio, concebir modelos de legislación y financiamiento público y reivindicar el papel crucial de su trabajo. Aunque no arrojó mayores resultados prácticos, la proyección de películas, la presentación de obras, la interpretación de canciones, los debates y los amores a orilla de un lago de tiburones de agua dulce, pusieron de manifiesto las afinidades y consolidaron la decisión de trabajar para “democratizar la creación artística y combatir la censura.

El 16 de septiembre, los guatemaltecos de aquel encuentro acompañaron el estreno de *Los civilizadores*. Al final de la proyección, reflexionaron sobre el papel del cine en la restitución de los rostros negados por el poder y acordaron promover una ley nacional de cine. Por su parte, los herederos de la impronta cafetalera, amenazaron con boicotear la proyección en Cobán.

6. INTERÉS CRECIENTE POR EL CINE Y NACIMIENTO DE ÍCARO

En septiembre de 1998 se estrenó *Tokyo decadence*. Murakami suplantaba a Ozu, Oshima y Kurosawa, para alimentar el imaginario fílmico nacional con las estructuras emocionales y eróticas desafiantes. Un año después tuvo lugar el *Primer Festival Ícaro de Video Creación*, en cuyo marco se exhibió, fuera de concurso, *Ixcán*, de Enrique Goldman, ficción situada en los límites de la guerra y la condición de ser mujer.

El festival abrió una ventana importante y fortaleció el “ascenso audiovisual”, aunque excluyera trabajos de importancia política (*Monseñor Gerardi*; *Comunicarte*), que premiara *Aló, qué tal América* y que todo aconteciera en el campus de la URL. Casi al mismo tiempo, la productora Luciérnaga (Alfonso Porres, Isabel Juárez) preparaba el sexto Festival de Cine y Video de Pueblos Indígenas, que tendría lugar en Quetzaltenango, en febrero del año siguiente. En diciembre se estrenó *El ave fénix*, trabajo concebido por María Castillo Firmino sobre un poema de Paul Eluard.

Con un guión que no designaba con claridad el sentido poético, el grupo de María Castillo, Claudia Méndez y Sandra Monterroso, adoptó por método la intuición antropológica y la experimentación. A esto siguió *La feria fantástica* (1998, 20', color), de Igor de Gandarias y Guillermo Escalón; el primero había descubierto que los músicos y los cineastas compartían mitologías y soluciones estéticas relativas a la duración, el ritmo, la textura y el silencio.

**Lo contemporáneo
se afianzaba y se
decía que “el cineasta
es un recolector y un
merodeador. Alguien que
persigue fijar el tiempo
y se imagina habitado
de imágenes visuales y
sonoras, de misterios y
distancias insondables”.**

**Un hombre o una mujer
cuyo anhelo es extraviarse
en las revelaciones de
la luz y la oscuridad, del
sonido y el silencio sonoro
del cine.**

7. EVOCACIÓN OBLIGADA DE UN PIONERO

En 1987, el Taller de Cine organizó en la Cinemateca Universitaria Enrique Torres un encuentro en torno a Ángeles de Chinautla, cortometraje de Manuel José Arce (texto), Joaquín Orellana (música) y Rafael Lanuza (imagen), que toma a la orfebrería de Chinautla para expresar el alma herida del país.

“Nunca me propuse hacer cine guatemalteco -dijo Lanuza- sólo quería hacer mi vida, ganar dinero y pensé que el cine podría ser una manera de lograrlo”. “Me gustaba el cine mexicano, vi muchas películas y traté de reproducirlas en Guatemala. Con la belleza de nuestras locaciones naturales y la riqueza de las tradiciones”. Hoy, muchos cineastas emulan esta premisa del productor de *Super San, el niño del espacio*, primera película centroamericana de ciencia ficción.

8. INFLEXIÓN CONCEPTUAL

A finales de siglo, sabíamos que toda representación cinematográfica condensa una interpretación del transcurso del tiempo; del pasado, el presente y el porvenir de sus personajes o protagonistas; de sus conflictos dramáticos esenciales, de su vida cotidiana. Toda buena película reinventa la realidad, mediante un despliegue de fuerzas significantes que trascienden la “demarcación” de las artes precedentes.

El cine atribuye a quien lo hace la facultad de la simulación y un caudal de emociones que anega toda posible objetividad. Descubrir sus atributos, visibles y ocultos, supone situarse en la frontera prohibida de la anormalidad; escuchar los gemidos zoológicos del cautiverio humano y embriagarse con la sangre de la crueldad y la utopía.

9. BÚSQUEDA DE MIRADAS PROPIAS

¿Qué pasaba con el cine a finales de los años 90? Lo obvio era que seguía en etapa de búsqueda, definición y desarrollo. Los cineastas enfrentaban el doble riesgo de un agotamiento prematuro en razón de “aspiraciones industrialistas” inalcanzables o de un “contenidismo panfletario” sin compromiso técnico ni eficacia retórica. Ambos implicaban renunciar al lirismo de la diversidad, el diálogo formal con artistas de otras disciplinas (músicos, pintores) y la soberanía narrativa, de acuerdo a las formas propias de ver el mundo.

El registro de giras presidenciales (Ubico, Árbenz) y la tentativa del cine comercial “hecho en Guatemala” (*Caribeña*, *El sombrero*), habían quedado atrás. Luis Argueta, que produjo para un realizador gringo el documental desarrollista *El precio del algodón*, regresaba a filmar una interesante crónica recordada sobre Guatemala (*El silencio de Neto*).

Justo Chang hizo *Cajita de joyas* y *Del dictador al maestro* (con José Campang) y escribió guiones, incluido uno sobre la emigración china en Guatemala. Valdés prolongó su trabajo del CUEC produciendo para KBS un documental sobre la fundación de Seúl (*Nam Dae Mun*), otro, en clave de humor, sobre el transporte público en La Habana y un emotivo experimento etnográfico sobre el afán de vivir de una familia de músicos cakchiqueles (*Querubines*).

Edgar Barillas, Rolando Duarte (*Yurumen Ya*), Sergio Valdés y Otto Gaytán fundaron la productora Cochemonte. Elías Jiménez, Walter Cruz, Ana Inés Carpio y Rafael Rosales consolidaban Casa Comal como proyecto de producción y exhibición, mientras se preparaban para emprender un programa de formación que perdura hasta la fecha. Hubo grupos indígenas que se apropiaron del video para reconstruir su identidad, ONG's que producían materiales educativos, jóvenes que adoptaban el videoclip (Mario Rosales), etcétera.

El 8 de febrero del 2000, en El Sitio, Antigua, un grupo heterogéneo de cineastas y gestores culturales se reunió para organizar la Segunda Muestra Centroamericana de Cine y Video. De inmediato surgieron contradicciones entre quienes abogaban por un cine artístico y quienes lo veían como instrumento de comunicación y validación de agendas. No obstante, existió capacidad técnica, creativa y política para superarlas y crear consenso de cara al objetivo común.

“El arte no tiene por qué esconder sus gritos en la gloria de las galerías, tampoco el cine en las salas de los circuitos comerciales. Basta un espacio no convencional, un salón universitario, una casa de cultura o un muro urbano para expulsar hacia el infinito nuestros sueños”.

Este era el aliento de cineastas y de festivales como Ícaro, que en septiembre alcanzaba la segunda edición, con financiamiento de ADESCA. Blanca Nieto y Rodrigo Rey Rosa produjeron en La Cúpula “Hecho en Guatemala”, una muestra con materiales filmicos y video gráficos de Rafael Lanuza, Justo Chang, Mary Ellen Davis, Guillermo Escalón, Luis Argueta, Sergio Valdés, AUTO-FOCUS y Taller de Cine. Al mismo tiempo, Luis Urrutia y otros cineastas se preparaban para hacer sus óperas primas de documental o ficción, de corto y medimetroaje

Existieron otras experiencias de exhibición independiente, entre las que destaca “Vivir la Historia”, estrategia de Uli Stelzner para exhibir *Los civilizadores* en salas, iglesias, sindicatos, municipalidades y atrios de iglesia de todo el país. Los programas de El Sitio; el Cineclub Fata Morgana de La Cúpula o las carteleras del Centro de Desarrollo Humano e institutos binacionales de cultura daban cuenta de una producción y una demanda creciente de películas que le permitieran a la población reinventar su vida en la pantalla. El público se preguntaba “¿Quiénes son estos nuevos sujetos que me convocan y cuentan mi historia? ¿Desde dónde me hablan? ¿Desde dónde acudo a su llamado?” Poco a poco, los cineastas entendieron que toda representación cinematográfica implica un lugar cultural -una “posición de enunciación”- y que todo proyecto cinematográfico es un proyecto político.



Imagen 2 : Sergio Valdés, Guiller Escalón y Edgar Barillas - Rosaje de Querubines. 1989 - Fuente: Alfonso Arrivillaga

10. COROLARIO

A 15 años del Taller de Cine, el sector audiovisual se diversificaba y reclamaba un territorio propio. Se hablaba de “Nueva Imagen Guatemalteca” más que de “Cine Nacional” y se adoptaba una postura crítica sobre la guerra y la posguerra (Pedroni, 2003).

Atrás venían Julio Hernández, Rodolfo Espinoza, Eduardo Spiegel, Anais Taracena, Andrés Zepeda, Luis Carlos Pineda, Domingo Lemus, Sergio Ramírez, Camila Urrutia y muchos más. Roberto Díaz Gomar, desde un set y frente a cámara, Jon Dunn, desde un aula dedicada a la imaginación audiovisual y Elías Jimenez, desde *La casa de enfrente*, observaban con entusiasmo este crecimiento del asombro cinematográfico.

Entendimos que no hacía falta sucumbir a soluciones estéticas de tarjeta postal ni al abultamiento narcisista de la noción de autor. No obstante, entrado el siglo XXI, estas posturas recobraron vigencia bajo influjo de ciertos modelos de cooperación y del equívoco individualista de usar el cine para solucionar problemas de autoestima, no para ver el mundo a través de los ojos del otro, asumiendo una postura ética inequívoca de celebración de la vida (aunque se filme una tragedia), respeto ante el dolor ajeno y placer compartido ante la alegría.

Referencias:

Valdés Pedroni, S. (2019, agosto). Intervención: Mesa sobre disidencia. Simposio de Arte, Centro Cultural de España. Publicado en Barrancópolis, septiembre de 2019.

Valdés Pedroni, S. (1996, diciembre 20). Miradas que llegan de lejos. El Periódico.

Valdés Pedroni, S. (1998, enero 16). Avances y retrocesos: La puesta en pantalla de la demagogia informativa. El Periódico.

Valdés Pedroni, S. (1998, abril 3). Solidaridad imaginaria: Los nuevos documentales políticos sobre Guatemala. El Periódico.

Valdés Pedroni, S. (1998, abril 24). Azacuán, La Cuerda, el Acordeón: Las nuevas alas impresas de la inteligencia y la sensibilidad de posguerra. El Periódico.

Valdés Pedroni, S. (1998, junio 12). Enredarte: Hilvanando redes culturales en Centroamérica. El Periódico.

Valdés Pedroni, S. (1999, noviembre 6). Interés creciente por el cine. El Periódico.

Valdés Pedroni, S. (1998, septiembre 4). Tokyo innocence. El Periódico.

Valdés Pedroni, S. (1999, agosto 27). Memoria didáctica del cine en Guatemala. El Periódico.

Valdés Pedroni, S. (2003). Discursos contra el olvido. F&G Editores.