



**María del Carmen
Caña Jiménez**

*Virginia Tech
España/Estados Unidos*

Intertextualidades fílmicas: *Cinema Libertad* o la tesis cinematográfica de Arturo Menéndez

Filmic intertextualities: *Cinema
Libertad* or the cinematographic
thesis of Arturo Menéndez

RESUMEN

Las páginas a continuación giran en torno al salvadoreño Arturo Menéndez y buscan esclarecer el lenguaje cinematográfico del autor a partir del análisis de la intertextualidad contenida en *Cinema Libertad* (2009). En ellas arguyo que, en *Cinema Libertad*, Menéndez propone la tesis de lo que será su producción como cineasta y sugiere diferentes vías para la renovación estética y ética del cine salvadoreño. En *Cinema Libertad*, Menéndez aboga por la capacidad creadora del cine y la libertad artística del autor al tiempo que invita a reflexionar –aunque de forma más íntima, crítica y meditativa que producciones audiovisuales más convencionales de la región– sobre las violencias que aún aquejan El Salvador.

Palabras clave: *Cinema Libertad*, Arturo Menéndez, cine salvadoreño, *Malacrianza*, cine centroamericano

ABSTRACT

The following pages revolve around Salvadoran Arturo Menéndez and seek to clarify the author's cinematographic language based on the analysis of the intertextuality contained in *Cinema Libertad* (2009). In them I argue that, in *Cinema Libertad*, Menéndez proposes the thesis of what his production as a filmmaker will be, suggesting different ways for the aesthetic and ethical renewal of Salvadoran cinema. In *Cinema Libertad* Menéndez advocates for the creative capacity of cinema and the artistic freedom of the author while inviting us to reflect –albeit in a more intimate, critical and meditative way than more conventional audiovisual productions in the region– on the violence that still afflicts El Salvador.

Keywords: *Cinema Libertad*, Arturo Menéndez, Salvadoran cinema, *Malacrianza*, Central American cinema

En *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (2005), María Lourdes Cortés afirma que la producción cinematográfica de la región centroamericana “es quizá una de las más desconocidas e invisibles de la cinematografía mundial”, debido, en parte, a los conflictos bélicos, golpes de Estado, dictaduras, desastres naturales y desplazamientos sociales en los que se ha visto inmersa la mayoría de las naciones del Istmo (2005, 17). Comenta también el lugar central que han ocupado “las imágenes ‘siempre perfectas del cine dominante’” en las pantallas de la región (2005, 17) al afirmar que el 99% de las salas de cine centroamericano proyecta solo películas procedentes de Hollywood, por lo que esto, unido a la escasez de recintos teatrales independientes, ha hecho que el público se haya acostumbrado únicamente a este tipo de películas (2018). Liz Harvey-Kattou y Amanda Alfaro añaden que “[w]hile ‘Latin American cinema’ as a category gained recognition and carved out a space in the globalized category of ‘world cinema’ since the 1960s, in Central America the wars and post-war years did not nourish cultural creation, especially in an industry as costly and knowledge-specific as cinema” (2018, 138), mientras que Andreas Cabezas Vargas y Julia González de Canales Carcereny comentan que, hasta muy recientemente, no se ha podido hablar de cines nacionales en la región debido a la falta de escuelas cinematográficas, mecanismos de subvenciones estatales o festivales de cine (2018, 164). Estas últimas señalan, sin embargo, que los recientes avances en la tecnología fílmica –o lo que se ha denominado el giro digital– han reducido los costos de la producción cinematográfica y han democratizado el acceso (2018, 164). Añaden a esto, la obtención de apoyo financiero transnacional conseguido a partir de la participación de Centroamérica en festivales de cine internacionales (2018, 164). Cortés comenta, en esta misma línea, que el cambio de siglo ha sido testigo de un incremento en la producción audiovisual centroamericana no visto antes (2018, 143). Mientras que en la década de los 90 la región produjo y proyectó un único largometraje, *El silencio de Neto* (1994), del guatemalteco Luis Argueta, en el período que va desde 2000 a 2017, se han producido y estrenado más de doscientas producciones cinematográficas de ficción (2018, 143).

Si bien la producción cinematográfica centroamericana ha encontrado numerosos obstáculos “reales y simbólicos”, no debe obviarse que “los centroamericanos h[an] intentado [siempre] producir imágenes de identidad, espejos propios” (Cortés, 2006). Cortés se queja, sin embargo, de la falta de conocimiento que hay sobre la tradición cinematográfica del Istmo y afirma que en Centroamérica existe el cine “desde antes de los años diez y que ya en 1912 se realizó una primera ficción fílmica”, pero que estos intentos, con frecuencia, han quedado “sumidos en el olvido”, tanto por el público, como por los mismos realizadores

de audiovisuales (2006).¹ Critica, también, que las investigaciones sobre el cine latinoamericano no suelen incluir la producción cinematográfica centroamericana y que nadie recuerde, por ejemplo, que en la década de los setenta y ochenta del siglo pasado, el cine de la región ganara premios internacionales o que “un filme sobre el conflicto nicaragüense estuv[iera] nominado al Premio Oscar a la mejor película extranjera” (2005, 18).² Para Cortés, “un país sin cine propio es un país invisible” (2006) ya que el cine es “el espejo sociocultural en que una comunidad y cada uno de sus integrantes se proyectan y se autorreconocen, construyendo parte esencial de su identidad individual e histórica” (Getino, 1996, 13-4).

Las páginas a continuación giran en torno al salvadoreño Arturo Menéndez y buscan esclarecer el lenguaje cinematográfico del autor a partir del análisis de la intertextualidad contenida en *Cinema Libertad* (2009). Por medio de la intertextualidad en *Cinema Libertad*, yo arguyo que Menéndez propone la tesis de lo que será su producción como cineasta y que sugiere diferentes vías para la renovación estética y ética del cine salvadoreño. Visibles en obras de autores clásicos de la talla de Platón, Aristóteles y Horacio (Martínez Alfaro, 269), las teorías en torno al proceso relacional que un texto mantiene con otro anterior pasan a conocerse con el nombre de “intertextualidad” cuando en la década de los 60 del siglo pasado Julia Kristeva acuñara este término para referirse a la relación que un texto mantiene con uno previo. Para Kristeva, “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (1980, 166). Si bien Kristeva fue la que acuñó el término de “intertextualidad”, su trabajo se nutre de los postulados teóricos previamente elaborados por críticos tales como Mikhail Bakhtin (dialogismo), quien sitúa el texto “within history and society, which are seen as texts read by the writer, and into which he inserts himself by reviewing them” (Kristeva 1980, 65), y Roland Barthes (criptografía). Igualmente, teóricos tales como Gérard Genette y Michael Riffaterre han contribuido de forma decisiva al campo de estudio en torno a la intertextualidad. A Riffaterre se le debe, por ejemplo, la atención prestada a la función del lector en el proceso de interpretación intertextual. En su opinión, y como bien recoge Kristeva, la lectura literaria es posible solo si el lector es capaz de reconocer que el texto no es solo una secuencia de palabras organizadas sintácticamente, sino que es, más bien, una secuencia de presuposiciones (1980, 627). Genette, por su parte, propone el concepto de transtextualidad al considerar que el de intertextualidad resulta inadecuado. Partiendo de la globalidad del término por él propuesto, elabora una taxonomía compuesta de cinco

1 Este desconocimiento no es exclusivo de la producción cinematográfica de la región ya que también la cultura narrativa escrita con la que Centroamérica cuenta desde mitad del siglo XIX ha “permanecido en las sombras”, tal vez porque “los discursos dominantes sobre la literatura centroamericana” han solido “privilegiar otros géneros y formas (como es el caso de la poesía y el testimonio) determinando así las instancias literarias y educativas” (Mackenbach 2007).

2 El filme nicaragüense al que hace referencia Cortés es *Estos sí pasarán* (1984) de Rossana Lacay, película galardonada en el Montreal World Film Festival.



subcategorías: la “intertextualidad” –“relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido” (11); la paratextualidad o “relación ... menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título... prefacios, epílogos, ... epígrafes, ilustraciones...” (11); la “hipertextualidad” o “relación que une un texto B (... hipertexto) a un texto anterior (... hipotexto)” (14), la “metatextualidad” o “comentario ... que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo ... e incluso ... sin nombrarlo” (13) y la “architextualidad” o “relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual ... de pura pertenencia taxonómica” (13). Sin haber pretendido ser exhaustiva en mi breve recorrido teórico sobre el concepto de intertextualidad –soy consciente de que dejo sin mencionar a autores tales como Jonathan Culler, Jacques Derrida o Linda Hutcheon–, no quiero pasar por alto la contribución de Michel Foucault en su discurso sobre la lengua pronunciado en 1972 en el que muestra su desacuerdo con respecto al aislamiento del texto con respecto a la historia y la ideología tal y como lo concebía Roland Barthes. La cultura, para Foucault, es entendida como discursos que intersectan entre sí y se erige como una forma de intertextualidad que enfatiza la producción de la ideología (Martínez Alfaro, 1996, 282). Para Foucault, en la intertextualidad juegan un papel muy importante no solo las formaciones discursivas sino, también, las no discursivas, tales como las instituciones y disciplinas (Martínez Alfaro, 282). Al analizar el corto salvadoreño a partir de la intertextualidad no es mi intención ceñirme, en las líneas a continuación, a una definición específica propuesta por los teóricos aquí mencionados. Me sirvo, más bien, de una aproximación comprensiva al concepto de intertextualidad y solo cuando lo crea conveniente aludiré a ciertas especificidades.

Las páginas que siguen se dividen, pues, en tres secciones. La primera está dedicada a Arturo Menéndez (1978), a su lugar central dentro de la cinematografía salvadoreña y a la aclamación crítica de su trabajo, tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales. A esta le sigue la parte dedicada –en línea con el trabajo de Foucault– a la intertextualidad contenida en lo que él denomina formaciones no discursivas. El enfoque, en esta sección, está dedicado a las relaciones de significado que el espacio geográfico, las instituciones y los espacios vividos transfieren al cortometraje y al mensaje que este busca transmitir sobre la cinematografía salvadoreña. Las significaciones que se desprenden de estas relaciones permitirán situar la acción en un determinado contexto histórico –el del período de posguerra–, siendo este mismo el contexto histórico al que Menéndez busca aproximarse con originalidad creativa en su producción. La última sección, que a su vez está dividida en varias partes, está dedicada a explorar la presencia intertextual o transtextual –si se prefiere usar el término más global propuesto por Genette– de elementos formales, estéticos, críticos, etc., de reconocidas obras cinematográficas dentro de la producción de Menéndez. La aproximación intertextual a *Cinema Libertad* me va a permitir, así, mostrar la

manera en que Menéndez aboga por la capacidad creadora del cine y la libertad artística del autor al tiempo que nos invita a reflexionar –aunque de una forma íntima, crítica y meditativa– sobre las violencias que aún aquejan El Salvador.

Menéndez, el cine salvadoreño y su aclamación crítica

Director y guionista de tres cortometrajes –*Parávolar* (2008), *Cinema Libertad, Nada* (2016)– y dos largometrajes –*Malacrianza* (2014) y *La palabra de Pablo* (2018)–, Menéndez empieza a obtener reconocimiento internacional a partir del estreno de *Cinema Libertad*, al quedar este corto como finalista en el Berlin Today Award (Aguilar, 2018) y circular posteriormente por decenas de festivales internacionales. *Malacrianza*, por su parte, es la primera película salvadoreña que ha participado en más de treinta festivales y fue estrenada en el prestigioso AFI Latin American Film Festival en Washington DC y seleccionada en festivales tales como el Festival de Cine de La Habana, el de Chicago, el de Panamá, el de Innsbruck, el de Costa Rica y el de Vancouver. *Malacrianza* ha sido también galardonada, entre otros, con el Pixels Award en 2015 –premio cuya dotación económica le sirvió a Menéndez para financiar su segundo largometraje–. *La palabra de Pablo* ha sido también distinguida con seis premios internacionales y de ella llegó a decirse, incluso, que podría ser el primer largometraje salvadoreño en aspirar a convertirse en la nominación a la mejor película extranjera de los Premios Oscar (Aguilar, 2018) –aspiración que quedó solo en ello ya que, como el mismo Menéndez comenta, cometieron un gran error al permitir que HBO, que había comprado sus derechos de emisión, la estrenara antes de que pudiera ser nominada (Trauring, 2018). Junto con HBO también Sony compró los derechos del filme lo que reafirma el lugar destacado que ocupa el director dentro de la producción cinematográfica de la región. Según Carlos Aguilar, “El Salvador’s infrequent film industry is the last frontier among Central America’s emergent national cinemas. For decades, Salvadoran fiction works has [sic] been nearly absent from international festivals with the exception of a few shorts or projects shot in the country by foreign nationals”. Menéndez se erige como una excepción en el país al haber logrado con mucho éxito hacerse un espacio, tanto dentro como fuera de El Salvador, con lo cual llegó, incluso, a ser considerado, según la revista *Forbes*, como “una de las 25 personalidades más influyentes en la región” (Márquez, 2018) y como “modelo de productor que El Salvador necesita para dar continuidad a su historia cinematográfica” (Menjívar, 2015).³ Llama la

3 No estoy diciendo con esto que la producción cinematográfica salvadoreña haya sido inexistente hasta el momento. Como bien recoge Cortés, El Salvador ya “realizaba films a colores durante los años cincuenta” y “había producido un primer largometraje en 1927: *Águilas civilizadas* de V. Crisonino, E. Bianchi y A. Massi” (2005, 22). Entre los numerosos filmes salvadoreños compilados por Cortés destacan *Camino de esperanza* (1959) (2005, 124); *El carretón de los sueños* (1973) (2005, 127); *El rostro* (1961) (2005, 538); *Los peces fuera del agua* (1970) (2005, 117); *El pirata negro* (1955) (2005, 188); *Cinco vidas y un destino* (1956) (2005, 189); *Topiltzín* (1975) y *El gran debut* (1976) (2005, 538).



atención, sin embargo, que a más de diez años del estreno del cortometraje que le daría reconocimiento internacional, su producción cinematográfica no haya todavía captado la atención de la crítica académica, con la excepción de un único trabajo que publiqué en 2018 sobre *Malacrianza*.

***Cinema Libertad*, o la luz entre los escombros**

Cinema Libertad es un corto de veinticinco minutos producido por Freelance Studios, Meridiano 89 y Unos cuantos perros, que narra el amor que dos niños de escasos recursos, Nacho (Edgar Aquino) y Ela (Tatiana Grande), sienten por el cine y la ilusión que ambos comparten por devolverle la vida al Cine Libertad –cine real abandonado y habitado por indigentes en los años que siguen a la firma de los Acuerdos de Paz–. Valiéndose de pequeños recortes de papel, de un rayo de luz y de grandes dosis de imaginación, los pequeños inventan historias a partir de las sombras de sus recortes en un ambiente que, aún desolado por la guerra, desprende y engendra una indudable belleza. En su trabajo doctoral sobre el cine centroamericano, Jasper Vanhaelemeesch arguye que “[t]he images that the two children are projecting onto the screen amidst the urban and social decay of an abandoned cinema in San Salvador metaphorically indicate the need for a renewal of a narrative and modes of communication to rise from the rubble left behind by the conflicts” (2021, 16). Defiende también que, por medio de este corto, Menéndez expresa su deseo de manifestar el potencial de creatividad y diversidad inherente en las identidades culturales de la región, un potencial que ha quedado, con frecuencia, relegado a un segundo plano a favor de representaciones homogeneizadas y afligidas de la realidad (16) en línea, añadido yo, con el cine de la pobreza que tanto caracterizó la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano y que sigue produciéndose en la región. Totalmente de acuerdo con esto, yo sostengo que, en *Cinema Libertad*, Menéndez propone, por medio de la intertextualidad, la tesis de lo que será su producción como cineasta en tanto sugiere diferentes vías para la renovación estética y ética del cine salvadoreño. A través de la imaginación y la determinación de Nacho y Ela, y de la presencia de elementos intertextuales tanto discursivos (presencia de carteles de películas) como no discursivos (espacios vividos, instituciones y lugares geográficos), Menéndez aboga por la capacidad creadora del cine al tiempo que invita a reflexionar –de una forma más íntima, crítica y meditativa que las producciones audiovisuales más convencionales de la región– sobre las violencias que continúan asolando no solo a El Salvador sino, también, a Centroamérica.

Menéndez no es, sin embargo, el único ni el primero en defender la necesidad creadora de los artistas centroamericanos, y añade así su voz a la de otros que vinieron antes que él. Ya en 1988 el nicaragüense Frank Pineda (1956-) sugería algo similar en su primer cortometraje de ficción, *El hombre de una sola nota*. Como

bien señala Cortés, este cortometraje se erige como “la metáfora de la necesidad creadora del ser humano y, en particular, de los artistas centroamericanos” (2005, 393). Por medio de una estética sencilla y en blanco y negro, la cámara sigue los pasos de un hombre anónimo que, deambulando por las desoladas y destruidas calles de la ciudad, hace frente al miedo y a la represión para reunirse con una orquesta sinfónica en la que tiene a cargo la ejecución de una única nota musical. Esta nota, si bien sencilla, es una muestra de la fuerza creativa que aún prevalece entre los escombros y es también un claro ejemplo del poder que el trabajo artístico tiene en la construcción de un proyecto comunitario. Algo similar tiene lugar en *Cinema Libertad*, aunque con una estética mucho más alegre, juguetona y colorida. La historia transcurre en el histórico teatro del Cine Libertad, ubicado en la Plaza del Capitán General Gerardo Barrios en el centro histórico de la capital salvadoreña.⁴ La elección de un teatro real como espacio en el que se desarrolla la capacidad creativa de los niños y el título *Parávolas*, en la modesta pantalla que el adulto Nacho contempla interesadamente mientras regenta un humilde puesto de películas al final del corto, invitan a pensar la función autorreflexiva de la obra.

Cinema Libertad se abre con Nacho dormido en el suelo del teatro y con un grupo de indigentes descamisados intercambiándose insultos y refriegas. La orfandad e inocencia del niño contrastan al tiempo que se alinean con la desprotección y la violencia de los allí presentes. Todos parecen habitar el abandonado recinto y el alboroto causado por los insultos de los adultos pone fin al plácido sueño del pequeño cuyo despertar va acompañado de un movimiento de la cámara que inmediatamente adopta su punto de vista. Es a través de su mirada que el espectador accede al esperpéntico retablo de personajes que pueblan el abandonado edificio: un grupo de jóvenes indigentes y aparentemente delictivos; una señora vestida de rigoroso luto que –en un improvisado altar– reza en voz alta mientras que una fotografía del Papa Juan Pablo II parece saludar al espectador; un solitario y apático anciano que cierra sus ojos al mundo mientras se reclina en una de las butacas del teatro y una prostituta que se acicala para la tarea bajo la protección de los santos idolatrados en el altar. Este esperpéntico retablo de personajes y las acciones de cada uno de ellos funcionan a modo de intertextos no discursivos que le sirven a Menéndez para establecer el contexto histórico-social en el que tendrá lugar el original acto creativo de los niños –el de un San Salvador de posguerra.

Si bien la Plaza Gerardo Barrios es la ubicación real del Cine Libertad, el corto se esfuerza por otorgar un cierto protagonismo a esta plaza en diferentes momentos, lo cual sugiere que la historia o las relaciones textuales en ella contenidas –los

4 El centro histórico de San Salvador es raramente transitado y visitado debido al alto grado de violencia que ahí tiene lugar. Menéndez, por medio de su cortometraje, reimagina otro mundo posible para el centro histórico de la capital, reimaginación que es fuertemente agradecida por los espectadores tal y como ponen de manifiesto los comentarios de estos en algunas de sus entrevistas publicadas en Youtube.



disturbios provocados con ocasión del funeral del arzobispo Óscar Romero y la celebración del final de la Guerra Civil salvadoreña en 1992— son importantes para lo que el corto quiere contar.⁵ Como si de un palimpsesto histórico se tratara, o hipertexto si se prefiere usar de forma un tanto libre el término propuesto por Genette, la presencia de la plaza contiene dentro de sí significaciones históricas que dotan a la acción de un anclaje en el espacio y el tiempo —el de los años de la posguerra salvadoreña y la consecuente e “inconclusa” transición democrática— e invita a pensar la historia del país en línea con las peripecias infantiles.⁶

La tierna y detenida mirada de Nacho hacia la pobreza, la soledad y la violencia que envuelven las vidas de aquellos que habitan el abandonado teatro pone al descubierto al tiempo que individualiza el desamparo de una población que, víctima de la guerra, ha quedado huérfana de la protección estatal. La orfandad de Nacho se hace extensible, así, a todos los que habitan el deteriorado y abandonado recinto y, si entendemos el teatro y sus habitantes como microcosmos de la nación, su orfandad se hace extensible, también, a la del pueblo salvadoreño víctima de nuevas formas de violencia desencadenadas tras la firma de los Acuerdos de Paz como consecuencia de “la debilidad de las instituciones [y... de] la falta de canales y espacios sólidos de diálogo y entendimiento” (Rubio-Fabián 2012, 39). Cabe también señalar, entre los intertextos de los que Menéndez se sirve para situar la acción en un específico momento de la historia, la presencia de la fotografía del Papa polaco y el luto riguroso de la señora que le reza encarecidamente. Juan Pablo II visitó El Salvador en dos ocasiones: en 1983, en pleno conflicto bélico y en 1996, cuatro años después de la firma de los Acuerdos de Paz. Durante su primera visita, el Pontífice urgió al pueblo a poner fin a la violencia y a caminar juntos hacia la reconciliación y mencionó entre las numerosas víctimas a monseñor Óscar Romero (“Hace 37 años”, 2020). En su segunda visita, “recordó los efectos de la guerra en la población e hizo memoria de su llamado al diálogo sincero”, con lo cual mostró cómo trece años

5 El nombre de la plaza está dedicado al presidente José Gerardo Barrios Espinoza (1859-1863) que en 1910 fue reconocido como héroe nacional por sus esfuerzos por defender los derechos de los campesinos y proteger a la región centroamericana de invasiones extranjeras. Élmer L. Menjivar critica la elección tomada por Menéndez de hacernos creer “que estamos viendo a San Salvador de hace una década”, en vez de situar la acción en el presente de 2009, momento en el que se graba la cinta. Menjivar lo encuentra problemático porque todas las referencias físicas hacen pensar en el 2009, ya que una década antes, “el Cine Libertad estaba recién clausurado y sin tanto deterioro, el portal de Occidente era blanco [y...] el Palacio de la Policía no estaba restaurado” (2009). Lo que para Menjivar es una falla, “el intento de hacer cine de época cuando no se cuenta con los recursos para hacerlo”, para mí no es más que la libertad creadora que Menéndez se esfuerza por defender como elemento esencial del cine pues, ¿no es acaso la libertad en *Cinema Libertad* algo más que el nombre real del teatro en el que se desarrolla la historia?

6 Roberto Rubio-Fabián habla de transición inconclusa en el contexto salvadoreño porque “la persistencia de un sistema político polarizado y polarizante; los pocos avances en el desarrollo de los partidos políticos [...] la debilidad de las instituciones [...]; la permanente confrontación entre el gobierno con el empresariado [...] y la falta de canales y espacios sólidos de diálogo y entendimiento”, entre otros factores, han hecho que “a pesar de las energías concertadoras que liberaron los Acuerdos de Paz” la transición democrática en El Salvador no haya concluido todavía (2012, 39).

después de su primera visita y cuatro años después de la firma de los Acuerdos de Paz, la sociedad salvadoreña no había sanado todavía.⁷

En conexión con la falta de sanación de la sociedad salvadoreña, una especial atención merece el riguroso luto de la señora dedicada a la oración en el improvisado altar del recinto teatral. Pareciera que el rezo en este pequeño rincón, al margen de las instituciones estatales, es el único mecanismo de duelo del que dispone el individuo para asimilar los traumas y las pérdidas del pasado. La presencia del trauma se erige aquí como una de las formas intertextuales no discursivas que, en línea con lo expuesto por Foucault, forman parte del concepto de la cultura: en este caso de la cultura salvadoreña de posguerra. Para Ricardo Roque Baldovinos, “la oportunidad más crítica que se ha desaprovechado en estos años [de transición] es la asunción plena del pasado y, sobre todo, [de] la superación de un trauma nacional”, asunción que es fundamental para “la reproducción del proyecto hegemónico [neoliberal]” que trajo consigo la firma de los Acuerdos de Paz (2004, 1090). Para que se pueda llevar a cabo la superación del pasado, es imprescindible “asumir de forma directa [y no obviar o dar por superado] este trauma [...] de tal manera que sea posible procesar una labor de duelo pospuesta durante mucho tiempo” (2004, 1090). No es arbitrario, pues, que, en conexión con la presencia intertextual del trauma encarnado en la mujer enlutada, el espacio que ha sido resemantizado como lugar de oración esté delimitado por unas amplias y colgantes telas blancas. Si bien estas parecen proveer de privacidad el área del altar, también lo circunscriben a modo de fantasmas, y el fantasma, como ya teorizara Jacques Derrida, es aquello que “is neither present nor absent, neither dead nor alive” (Davis, 2005, 373). Asistir al fantasma es un requerimiento ético (2005, 373) y, haciéndose eco de Nicolas Abraham y Maria Torok, Colin Davis señala que el fantasma metonimiza “the undisclosed traumas” (2005, 374) por lo que la presencia de estos elementos a modo de intertextos no discursivos pone al descubierto el trauma que prevalece en la sociedad salvadoreña.⁸

En escasos dos minutos, y con una sensibilidad exquisita que en ningún momento cae en la degradada miseria del cine crítico y realista de la pobreza –como es el cine documental o la ficción realista– Menéndez logra, con éxito, poner en un primer plano el contexto de violencia y memoria traumática que impera en El Salvador sin reducir, sin embargo, su obra a eso. Tampoco Nacho se deja engullir por el ambiente de desolación que reina en el interior del teatro, sino que, más

7 La imagen del Papa Juan Pablo II ocupa también un lugar central en su episodio piloto de *Historias que dan miedo* (2012) –episodio que gira en torno a la aparición fantasmagórica de una niña que murió ahogada treinta años antes–. Nótese aquí también el juego del cineasta con las temporalidades y los asuntos no resueltos del pasado.

8 También la niña-fantasma de *Historias que dan miedo* y la protagonista de *Parávolas* iban ataviadas con largos y sueltos vestidos blancos, por lo que las telas blancas en conexión con la presencia liminal es un lugar común en la obra del salvadoreño.



bien, muestra su agencia para decidir qué realidad quiere tener ante sus ojos. Tras la aparición del título en la pantalla, el espectador ve a Nacho introduciendo una nueva rueda en un pequeño visor de diapositivas y acercando el dispositivo a sus ojos. Este simple gesto permite ser leído como la libertad del niño –y la de Menéndez– de elegir lo que su ojo/cámara debe plasmar. Si bien la presencia inicial de las secuelas sociales del conflicto bélico provee de contexto al corto, Menéndez no cae en la imperante corriente de las representaciones documentalistas de la realidad sino que aboga, más bien, por la libertad creadora y dedica los veintitrés minutos restantes –acabada la escena de los precréditos en la que se inserta esta primera escena– a reflexionar sobre la capacidad alegórica y la fuerza creativa del cine y la función de este en el proceso de reconciliación social.

Al igual que Nacho, también Menéndez creció siendo un apasionado devoto del cine. Si bien las vías para hacer cine en El Salvador nunca han sido fáciles, “eso no debe detener la creatividad” de uno, comenta Menéndez en una de sus entrevistas (“Nunca es fácil”, 2018). Para Menéndez uno tiene “que ser muy emprendedor para sacar adelante un proyecto” (“Nunca es fácil”, 2018). La falta de recursos no ha frenado la capacidad creativa de Menéndez ni tampoco la de Nacho y Ela quienes, valiéndose del trabajo en equipo, logran con éxito sacar adelante su proyecto artístico. En su función autorreflexiva, el corto hace un fuerte hincapié –como más tarde lo hará *Malacrianza* con las piñatas del entrañable don Cleo– en el detallado proceso de elaboración creativa. El filme presta atención y se detiene ante el descubrimiento del potencial creador del foco por parte de Nacho y ante el trabajo en equipo llevado a cabo por Nacho y Ela en lo relativo al diseño y recorte de las figuras a partir de papeles reciclados (personajes); la creación de la historia (guion); la incorporación de la música a partir de un abandonado radiocasete (banda sonora); la práctica escénica (ensayos) y, finalmente, la puesta en escena (estreno) en el histórico Cine Libertad. Esta puesta en escena ante una reconciliada audiencia compuesta por los mismos esperpénticos personajes que vimos al comienzo del corto contrapone la hermandad, la armonía y la paz –simbolizada en el sencillo compartir de las palomitas y en el colectivo disfrute de la historia– con el reñido ambiente que se respiraba al comienzo y muestra, así, el poder conciliador del arte entendido como proyecto comunitario.

Aparte del énfasis en el proceso de elaboración de la película, *Cinema Libertad* invita, también, a la autorreflexión cinematográfica a partir del curioso deambular de Nacho por las entrañas del teatro y de la presencia intertextual, tanto dentro como fuera del recinto, de carteles de películas de gran reconocimiento internacional. Movido por su curiosidad, Nacho se adentra en los espacios del teatro no abiertos al público. Es aquí donde observamos carteles de películas tales como *Marcelino, pan y vino* (1955) de Ladislao Vajda, *Pulp Fiction* (1994) de Quentin

Tarantino y *Touch of Evil* (1958) de Orson Welles. Más allá de mostrar algunas de las películas que posiblemente ocuparan la cartelera del cine durante el período en que este estuvo en uso, los carteles aquí presentes establecen una relación sintáctica con Nacho y lo que él representa, esto es, el germen cinematográfico o tesis metarreferencial del cine de Menéndez. Por medio de la intertextualidad, los carteles confieren al cortometraje un más amplio abanico de significaciones.

Intertextualidades fílmicas en *Cinema Libertad* o *Cinema Libertad* como hipertexto

***Marcelino, pan y vino* o la infancia como alegoría**

Marcelino, pan y vino es una película española que gira en torno a Marcelino, un niño huérfano abandonado en la puerta de un monasterio y criado por monjes. La presencia intertextual del filme español invita a reflexionar sobre el papel del niño protagonista en el cine de ficción –un papel que como ya comentó Carolina Rocha “is used as a vehicle, often allegorical, to question history [...] behavioral patterns, social ethos, and political ideologies of previous generations” (2014, xi-xii). Al igual que Marcelino tenía prohibido entrar en el ático del monasterio, pero guiado por su curiosidad desafía la prohibición y sube al lugar prohibido en el que se encontrará con el poder transformador de Jesucristo, también Nacho se adentra en un espacio no designado para los niños y es ahí donde descubre el potencial creador que emana de un foco de luz procedente de una ventana. El intenso brillo del sol lo ciega momentáneamente y lo obliga a protegerse los ojos con las manos. Es este involuntario movimiento de las manos lo que le hace percatarse de las sombras que estas crean gracias a la luz. El resplandor sobre la cara de Nacho recuerda al espectador al resplandor de Dios sobre la cara de Marcelino que unos segundos antes había visto plasmado en el cartel de la película. El foco de luz, al igual que Dios en la película española, son fuerzas creadoras y, en línea con lo postulado por Rocha sobre el potencial alegórico del niño, la película invita a pensar lo contenido en ella no desde el punto de vista de la realidad, sino desde el de la figuración, ya que, en definitiva, la transmisión de un mensaje por medio de un lenguaje figurado es la esencia básica del arte. Por medio de la escritura de la infancia en *Cinema Libertad*, Menéndez apela al espectador a interpretar su obra a partir de lo alegórico en vez del realismo, con lo cual sugiere que otras formas de hacer cine alejadas de la objetiva plasmación de la realidad son también posibles.⁹

***Touch of Evil*, o la integridad artística del autor**

Orson Welles, el director de *Touch of Evil*, es una figura clave en el cine clásico americano y un predecesor del cine moderno –cine interesado en “mostrar una realidad objetiva del ser humano” y en la “validación del director como autor

9 No debe obviarse aquí el gran éxito conseguido por la también salvadoreña *Voces inocentes* (2004), película que muestra la Guerra Civil salvadoreña a través de la mirada de un niño.



único del film” (Gutiérrez Correa) –. De *Touch of Evil* Menéndez transfiere a su corto –que a su vez es una alegoría de su visión del mundo como cineasta– el valor que para él tiene su papel como autor de su obra. Como bien señala Brooke Rollins, “[i]nterest in authorship has surrounded *Touch of Evil* since Orson Welles was hired, almost by chance, as its writer and director” (2006). No es arbitrario, sin embargo, que el cartel de la película sea el de la versión de 1998 y no el original de 1958. En la versión de 1958, Welles tuvo muy poca autonomía y “[d]issatisfied with Welles’s edited footage, Universal President Ed Muhl [...] ordered the film be completely recut” (Rollins, 2006). Esto, entre otros motivos, hizo que Welles se distanciara del proyecto y que Universal siguiera adelante sin él. Welles fue invitado, sin embargo, a asistir a la proyección de la película y fue este el momento en el que compuso el famoso informe de cincuenta y ocho páginas en el que le pedía a Muhl cambios específicos a la película, una película que ya tenía poco que ver con su visión original. Sus sugerencias fueron prácticamente ignoradas, razón por la cual se convirtió *Touch of Evil* en un fracaso crítico y comercial y en la última película de Welles para Hollywood. El informe elaborado por Welles durante la proyección de *Touch of Evil* se transformó, sin embargo, en la semilla de la versión de 1998 –versión que muestra “the desire to seek out and celebrate Welles’s presence as an authorial force within the filmic text” (Rollins 2006)–. Esta presencia autorial se hace evidente también en el cartel al concederle a Welles un lugar central y relegar al margen a Charlton Heston y Janet Leigh, un margen que en la versión de 1958 había sido ocupado por el mismo director. En la parte superior de este cartel se lee también: “Fully Restored to Orson Welles Original Vision!”, con lo cual se pone de manifiesto la importancia que la visión del autor tiene en el denominado cine de autor. Welles es, sin lugar a duda, un genio que luchó por su integridad artística y una “gran victoria para el cine de autor” (Riveroll 2014, 68). El hecho de que Menéndez opte por incluir la versión de 1998 en vez de la de 1958 en el cortometraje que, como yo arguyo, constituye su tesis como cineasta, podría interpretarse como su defensa por la integridad artística del cineasta y su deseo por desarrollar y defender su estilo propio –un estilo que Menéndez dejará entrever años más tarde en sus dos largometrajes–. Esto se observa, por ejemplo, en *Malacrianza*, largometraje alineado con la temática social que caracteriza el cine documental comprometido pero que, al igual que ya proponía en *Cinema Libertad*, no se interesa solo por plasmar las miserias sino también el optimismo y la solidaridad que subyacen bajo los escombros de la guerra. Esta solidaridad adquiere forma en el filme, por ejemplo, al final cuando, desoído por todas las instituciones estatales, la mara es la única que ofrece amparo al desprotegido don Cleo. Por medio de un lenguaje afectivo que hace al espectador partícipe de la diégesis (véase Caña Jiménez, 2018), Menéndez convierte a ese “touch of evil”, que es la mara en la conciencia salvadoreña e internacional, en posible aliada en el proceso de reconciliación social.

***Pulp Fiction*, o la renovación del cine**

Otro genio poco frecuente en el mundo del cine es Quentin Tarantino y no es coincidencia que la cartelera de *Pulp Fiction* aparezca situada al lado de la de *Touch of Evil* en el cortometraje. El mismo Guillermo Cabrera Infante estableció una conexión entre ambos directores cuando, refiriéndose a *Reservoir Dogs* (1992), del primero comentó que “[n]unca desde *El ciudadano Kane*, salvando las distancias dramáticas, el debut de un director ha[b]ía sido acogido por la crítica con mayor reclamo” (Osorio). Esta conexión entre Tarantino y Welles adquiere –según Oswaldo Osorio– “mayor fuerza si se aplica a *Pulp Fiction*” que, al igual que *El ciudadano Kane*, “rompió anquilosados esquemas [y...] propuso una renovación del cine”. Al igual que Welles, también Tarantino constituye un importante fenómeno del cine de Hollywood y del cine de autor (Osorio). Con el récord de taquilla para el cine independiente y siete nominaciones a los Oscar, incluyendo el del mejor guion, Tarantino logró demostrar el valor de la libertad creativa del cineasta y consiguió, con éxito, fusionar diversas tradiciones cinematográficas “no sin antes deconstruirlas” (Sanguino, 2019).

En línea con Orson Welles y Tarantino, también Menéndez busca, por medio de *Cinema Libertad*, mostrar su deseo de producir un cine de autor, esto es, “una obra original, distinta de la producción estereotípica de la industria” (Cortés 2005, 116) que le permita afirmar su sello estilístico personal. Este producto distinto que Menéndez quiere crear se deja entrever, también, en *Cinema Libertad*, cuando Nacho, por medio de sus recortes, muestra cómo el perro se come a la niña. Con un gesto de desagrado, Ela le dice que un perro no se puede comer a una niña, que no es justo, a lo que Nacho le contesta con un simple: “en *mi* película sí” (el énfasis es mío). Lo que aparenta ser un inocente comentario no es más que la clave para interpretar las intenciones del autor que aquí se está gestando. Nacho, al igual que Menéndez, sabe lo que quiere hacer con “su” cine y, si bien acepta los consejos de ejecución/producción dados por Ela, no está dispuesto a comprometer su guion. Clara muestra de ello se observa unos minutos más tarde. Después de reconocerle a Ela que tiene hambre y de aceptar la oferta de un poco de comida procedente de la casa de la niña –hambre que hace pensar, alegóricamente, en la escasez de recursos del cine salvadoreño– Nacho vuelve a poner los recortes de papel delante del foco de luz. Se observa en este momento que ha tenido en cuenta el consejo de Ela de usar palitos con los que manipular las formas de papel para evitar que se vean las manos, pero que ha ignorado por completo lo de que el perro no se podía comer a la niña. El arrítmico e inesperado aplauso de los ahí presentes muestra cómo la visión de Nacho –alejada de lo que es o no justo o aceptado– puede llegar a ser reconocida por la audiencia tal vez, precisamente, por alejarse de lo que es esperado, pues lo importante, según Menéndez, “es no dejarse llevar por lo que diga la gente [...] siempre habrá alguien que critique y



no esté de acuerdo [...] lo importante es no parar y dejarse llevar por la intuición y por lo que uno siente” (“Arturo Menéndez: ¡Un emprendedor...!”), 2015). Aquí podríamos reflexionar una vez más sobre el final de *Malacrianza* –totalmente inesperado para el espectador– o incluso sobre *La palabra de Pablo*, obra en la que Menéndez lleva a cabo una fusión original de la adaptación tropicalizada de la tragedia shakesperiana de Othello con un drama salvadoreño de posguerra.

Cinema Paradiso*, *The Graduate* y *Moonwalker*, u otras influencias intertextuales que nutren *Cinema Libertad

Unos minutos más tarde, y tras haber encontrado un aparato de sonido al que le faltan las baterías que Ela se ofrece a traer de su casa, los niños deciden organizar una función y cobrar “un bola” por entrada. Reciclan para ello antiguas carteleras de funciones que tuvieron lugar en el cine. Entre ellas el espectador puede reconocer *Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore, *The Graduate* (1967), dirigida por Mike Nichols y protagonizada por Dustin Hoffman, y *Moonwalker* (1988), dirigida por Jerry Kramer y Colin Shilvers y protagonizada por Michael Jackson.

Mientras recortan, Nacho comparte con Ela una versión un poco más elaborada del guion: que el niño se comió al perro y cuando vomitó al perro, el perro se comió al niño. Ela le responde con un simple “mmm” y una mueca de extrañamiento, dándole a entender que esta historia la convence menos aún. Esta breve escena pone al descubierto importantes claves de interpretación. Por un lado, la conversión de una pasión infantil en una producción artística a partir de la decisión de organizar una función y cobrar a “bola” la entrada. Esta conversión es paralela a la del propio Menéndez quien, desde muy pequeño, tuvo un gran interés por el cine y el arte, gracias, en parte, al contacto que mantuvo con artistas y actores que eran amigos de su padre, el pintor César Menéndez (Ramírez, 2019). Menéndez siempre se interesó por películas para adultos y ya a los doce años tenía claro que quería dedicarse al cine, “[g]rababa con una cámara VHS los eventos de mi escuela de forma empírica, aunque siempre buscaba la manera de aprender algo nuevo sobre las cámaras de video” –comenta– “[m]is compañeros de colegio me molestaban, me decían Arturo Spielberg” –añade (Menéndez citado en Ramírez, 2019)–. Por otro lado, deja entrever su esfuerzo y determinación por no desistir de la idea original de su guion. Si bien muestra haber dedicado tiempo a desarrollar la historia, sigue convencido de que el perro debe comerse a la niña. A diferencia de Ela, para quien es impensable o injusto que un perro se coma a una niña –al fin y al cabo, el perro nunca aparece como un animal enemigo en los cuentos infantiles–, Nacho muestra una originalidad creativa que se aparta de los formatos infantiles.

Finalmente, el acto de reciclaje de antiguas carteleras de cine procedente del extranjero permite ser interpretado de varias formas. Podría entenderse, por un lado, como la necesidad de que El Salvador muestre en sus salas de cine películas

salvadoreñas en vez de internacionales y que se haga eco aquí de lo criticado por Cortés sobre el hecho de que los cines centroamericanos se han acostumbrado a las imágenes perfectas procedentes del vecino del Norte, lo que hace que sea difícil consumir productos nacionales. Por otro, y es hacia esta hacia la que más me inclino, la presencia de las antiguas carteleras podría erigirse como una muestra, más, de algunas de las influencias extranjeras –o intertextos– que han nutrido *Cinema Libertad* y, por extensión, al autor salvadoreño.

Pareciera que la referencia intertextual a *The Graduate* –película con mayor recaudación de taquilla a nivel mundial en 1967 (Whitehead, 2011, 1) y galardonada con numerosos premios, entre los que destaca el premio al mejor director en los Academy Awards–, sirviera, únicamente, como ejemplo de éxito hollywoodense proyectado en el Cine Libertad. No obstante, su presencia también transfirió al cortometraje significaciones más profundas, pues no debe olvidarse que la película fue duramente desacreditada por grandes nombres de la crítica cinéfila –como también la obra de Menéndez será a partir de *Cinema Libertad* criticada por algunos cinéfilos nacionales–. Entre los críticos de la película estadounidense cabe destacar a Pauline Kael, Andrew Sarris, John Simon y Jacob Brackman (Whitehead, 2011, 1). Este último publicó una inolvidable reseña de treinta y tres páginas en el *New Yorker* en la que criticaba *The Graduate* por no ser lo suficientemente política o, por lo menos, no lo abiertamente política que él habría deseado (Wilkinson, 2017). Pareciera como si Menéndez estuviera anticipándose al tipo de crítica que el corto y su posterior obra pudiera suscitar en una región cuya producción cinematográfica ha estado, por lo general, ligada al compromiso político y a la plasmación realista de la realidad. No estoy diciendo con ello que *Cinema Libertad* no tenga un compromiso ético –pues como ya mostré anteriormente el desamparo social y la violencia que aún persiste en El Salvador sirven de contexto y dotan de significación intertextual al proceso creativo a manos de los niños– sino que, tal vez, no lo esté de acuerdo a las pautas estéticas y éticas dominantes que buscan plasmar la dura realidad a través de mecanismos más realistas como lo es el documental o ficciones realistas como *Sobreviviendo Guazapa* (2008) de Roberto Dávila –“obra que da un buen paso del documental a la película de ficción sobre la guerra” (Sermeño citado en “Guazapa sobrevive”, 2015)–.¹⁰ Es posible, también, que por medio de la inclusión de *The Graduate*, una película de incomparable éxito internacional pero fuertemente criticada por críticos de renombre, Menéndez se esté abriendo a la crítica como lo hacen los grandes directores. En una de sus entrevistas, con ocasión del estreno de *Cinema*

¹⁰ No estoy diciendo con esto que la producción salvadoreña esté reducida al documental. Obras del período de posguerra tales como *Nacidos para triunfar* (1994) de Javier Durán –largometraje sobre el grupo musical salvadoreño de Jhosse Lora–, *Homeland* (1999) de Doug Scout, *Silencio del amanecer* (1999) de Claudia Amaya y *Medio tiempo* (2001) de Francisco Menéndez –obras de ficción que giran en torno a la migración salvadoreña a Estados Unidos– son buenos ejemplos de ello (Grégori, 2005).



Libertad, Menéndez llegó a pedir que se le criticase como “a una película más” pero que “dej[aran] de hablar del esfuerzo” (Baires, 2010), no aceptando la actitud paternalista y condescendiente con la que la crítica se aproxima a cineastas de industrias cinematográficas emergentes y mostrando así su deseo de ser alguien importante en el mundo del cine salvadoreño.

Los ecos de *Cinema Paradiso* se sienten también en *Cinema Libertad* y van más allá de las resonancias paratextuales. *Cinema Paradiso* narra la historia de Salvatore (Toto), niño de ocho años que tras la Segunda Guerra Mundial descubre su pasión por el cine y pasa su tiempo libre en el Cine Paradiso. De la mano de Alfredo, el pequeño Toto aprenderá poco a poco a manejar el gran proyector cinematográfico. Un desafortunado accidente prenderá fuego al teatro, dejará ciego a Alfredo y convertirá a Toto en el nuevo operador de lo que años más tarde pasará a ser el “Nuovo Cinema Paradiso”. El contexto de posguerra, la ingenua pasión infantil por el cine, la visión del cine como escapismo, el importante rol de la comunidad y el renacimiento de un recinto teatral en ruinas son intertextos de los que se nutre el cortometraje salvadoreño. A esto se une que la narrativa en *Cinema Paradiso* se desarrolla a partir del flashback de Toto, quien, tras haber salido de Sicilia –siguiendo el consejo de su mentor– para emprender su carrera como cineasta, regresa con ocasión de la muerte de este. Este retorno a los orígenes, podríamos decir, es lo que Menéndez plasma por medio de *Cinema Libertad* –el retorno al origen o la tesis de su identidad como cineasta–. Al igual que Toto, también Menéndez salió de su tierra (hacia Estados Unidos y Europa) para labrarse una carrera como cineasta. *Cinema Libertad* podría concebirse, así, como el regreso metafórico a la semilla de su formación como cineasta. Por medio de la presencia intertextual de *Cinema Paradiso* –película ambientada en la década de los cuarenta y cincuenta en pleno apogeo del neorrealismo italiano– Menéndez demuestra, como lo hace con las otras películas referidas intertextualmente, su amplia formación en las diferentes corrientes y tendencias cinematográficas internacionales. No estoy diciendo con esto que *Cinema Paradiso* sea un ejemplo de neorrealismo italiano, *Cinema Paradiso* es, más bien, un “art-cinematic melodrama” pero ambientado en el período de auge del neorrealismo (Galt 2013, 53). *Cinema Paradiso* se erige en un espacio liminal entre el “art cinema” y el cine popular y es esta liminalidad la que con frecuencia –señala Rosalind Galt– da lugar a un fácil rechazo por parte de la crítica elitista (2013, 53). Galt llama a este tipo de producción “popular art film”, ya que esta se nutre de géneros populares, pero circula nacional e internacionalmente a modo de producciones de prestigio (2013, 53). Destaca en este tipo de producción la presencia de lo que ella denomina “the pretty” –“a persistent rhetoric in film culture, in which decorative images are rejected [by elitist academics] as false, shallow or apolitical, and truth and value are instead located in the austere and anti-aesthetic” (2013, 55)–. En

Cinema Libertad abunda, como en *Cinema Paradiso*, “the pretty” en la forma de una retórica pintoresca y una estética visualmente rica pero esta belleza no socava la crítica política. En *Cinema Libertad*, Menéndez ya deja clara su intención de no sucumbir, como cineasta, ante la austera miseria y pobreza de la estereotipada imagen del subdesarrollo de la que son víctimas las imágenes generalmente estereotipadas del Sur Global. Por medio de la presencia intertextual de *Cinema Paradiso*, Menéndez lleva a cabo la defensa de una belleza estética del cine sin que esta belleza exista en detrimento de su compromiso ético o su prestigiosa circulación dentro y fuera de la nación.

Moonwalker, por último, es un filme musical antológico de carácter experimental que recoge –a modo de hipertexto– fragmentos (o hipotextos) de las diferentes etapas de la carrera del gran ícono del pop, Michael Jackson, y se enfoca, sobre todo, en la recepción de estos por parte de sus fans que, con frecuencia, anteponen la idolatría que sienten por el artista al pausado y detenido análisis de lo que su obra busca comunicar. La naturaleza intertextual de la película musical está también, y como espero haber mostrado por medio de este ensayo, presente en *Cinema Libertad* a partir de la referencia directa o indirecta a películas que, ya sea por su temática, su estética o su ideología, han influido en la formación de Menéndez como cineasta. Del mismo modo en que *Moonwalker* es un hipertexto musical que contiene dentro de sí hipotextos musicales, *Cinema Libertad* es una reflexión cinematográfica a partir de intertextos cinematográficos. La desatención al contenido de cada uno de los fragmentos que conforman la antología musical a favor del culto a la personalidad del artista contrasta, sin embargo, con la detenida atención prestada por Menéndez a cada una de las fuentes que de alguna u otra manera han influido en él. Cabe señalar aquí que la intertextualidad no siempre aparece de forma explícita, sino que también puede estar presente de forma indirecta por medio de la “alusión”, que es una forma menos literal de la intertextualidad, según la entiende Genette. Menjívar comenta, al respecto, que el “El coro de habitantes de Cine Libertad ... recuerda a los pordioseros de *Viridiana*, de Buñuel, y a los monstruos de Fellini en *Amarcord*” (2009) –obras que ponen de manifiesto un cierto surrealismo costumbrista y no debe olvidarse, aquí, que el surrealismo, como otras vanguardias, fue una influencia precursora del cine de autor (Cortés, 2005, 32)–.

El protagonismo de la presencia intertextual del cine se hace evidente, también, en la última escena en la que un Nacho adulto a cargo de un puesto de DVD se reencuentra con una crecida Ela. La escena se abre con un nuevo amanecer. La apertura del toldo que hace visible el variado género de las películas que el muchacho tiene a la venta, y que no me voy a detener a analizar por motivos de espacio, recuerda al espectador a ese abrir de ojos de Nacho en el Cine Libertad, una



década antes, y el esperpéntico retablo de personas indigentes es aquí sustituido por una amplia oferta de películas. El breve diálogo que Nacho intercambia con la desconocida reproduce literalmente lo ocurrido años atrás cuando Nacho le dice a la niña que cobrarán “un bola” (dólar) por entrada en su función. El dólar ahora es el precio que el muchacho cobra por las películas. Si bien en un principio esta última escena pareciera mostrar un cierto pesimismo al dar la impresión de que Nacho no ha conseguido cumplir su sueño de convertirse en cineasta, la breve aparición metarreferencial en la pantalla que el muchacho tiene ante sus ojos al anterior corto de Menéndez, *Parávolas*, muestra que entre los muchos títulos fílmicos de los que siempre se ha rodeado Nacho –textos fílmicos internacionales– ahora hay también uno nacional, lo cual demuestra así un futuro prometedor para el cine salvadoreño. Llegado este punto no puedo evitar preguntarme, como también lo hizo Óscar Cañas en la entrevista al autor con ocasión de la reproyección del corto en Youtube en 2020, si Menéndez tiene pensado “desarrollar la historia de *Cinema Libertad* aún más”, tal vez como “un largometraje” (Menéndez, “Hablando”). Solo nos queda confiar en la sonrisa cómplice que el director lanza en esa entrevista y esperar con paciencia a que tenga lugar esa “gran sorpresa” que nos tiene guardada (Menéndez, “Hablando”). Quizás sea entonces cuando lo que aquí concibo como “tesis” de su cinematografía acabe, por fin, siendo publicada en forma de “libro”.

Referencias bibliográficas

Aguilar, Carlos. *Remezcla*. “Trailer: This Shakespeare-Inspired Thriller Could Be El Salvador’s First-Ever Oscar Entry”. Recuperado el 5 de septiembre de 2021, <https://remezcla.com/film/trailer-palabra-pablo-arturo-menendez/#:~:text=Trailer%3A%20La%20Palabra%20de%20Pablo,Be%20First%20Salvadoran%20Oscar%20Entry>. 23 de agosto de 2018.

_____. “Arturo Menéndez ¡Un emprendedor de película!” *Blentrend*. Recuperado el 15 de octubre de 2021, <https://blentrend.wordpress.com/2015/10/19/arturo-menendez-un-emprendedor-de-pelicula/>. 19 de octubre de 2015.

Baires, Nicolás. *El Faro*. “Crítiquenme como a una película más y dejen de hablar del esfuerzo”. Recuperado el 15 de septiembre de 2021, https://elfaro.net/es/201005/el_agora/1653/%C2%A1Crit%C3%ADquenme-como-a-una-pel%C3%ADcula-m%C3%A1s-y-dejen-de-hablar-del-esfuerzo!.htm. 9 de mayo de 2010.

Cabezas Vargas, Andrea y Julia González de Canales Carcereny. “Central American Cinematographic Aesthetics and Their Role in International Film Festivals”. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15, no. 2, pp. 163-186. 2018.

- Caña Jiménez, María del Carmen. “Symptoms of a Civil War: Affect, Disease and Urban Violence in Arturo Menéndez’s *Malacrianza/ The Crow’s Nest* (2014)”. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15 (2), pp. 217-32. 2018.
- Cortés, María de Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. México: Taurus. 2005.
- _____. “Centroamérica en celuloide. Mirada a un cine oculto”. *Revista Istmo*, no. 13. 2006.
- _____. “Filmmaking in Central America: An Overview”. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15, no. 2, 2018, pp. 143-161. 2018.
- Davis, Colin. “Ét at Présent. Hauntology, Spectres and Phantoms”. *Film Studies*, vol. LIX, no. 3, pp. 373-379. 2005.
- Galt, Rosalind. “The Prettiness of Italian Cinema”. *Popular Italian Cinema*. Editado por Louis Bayman y Sergio Rigoletto. Palgrave Macmillan, pp. 52-68. 2013.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus. 1989.
- Getino, Octavio. *La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Paidós. 1996.
- Grégori, Ruth. *El Faro*. “Los documentos del cine salvadoreño: la tradición desconocida”. Recuperado el 25 de septiembre de 2021. https://web.archive.org/web/20100323064226/http://archivo.elfaro.net/secciones/El_Agora/20050207/ElAgora5_20050207.asp. 2 de julio de 2005.
- “Guazapa sobrevive a la crítica”. *Ibermedia Digital*. Recuperado el 23 de noviembre de 2021. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/guazapa-sobrevive-a-la-critica/>. 24 de agosto de 2015.
- Gutiérrez Correa, Martha Leticia. “El cine de autor. Del cine moderno al cine posmoderno”. *Razón y palabra*, no. 87. 2014.
- “Hace 37 años que el papa Juan Pablo II visita el país por primera vez”. *El Mundo*. Recuperado el 21 de noviembre de 2021. <https://diario.elmundo.sv/hace-37-anos-que-el-papa-juan-pablo-ii-visito-el-pais-por-primera-vez/>. 6 de marzo de 2020.
- Harvey-Kattou, Liz and Amanda Alfaro Córdoba. “Introduction. Central American Cinema in the Twenty-First Century”. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15, no. 2, pp. 137-141. 2018.



- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue, and Novel". *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Editado por Leon S. Roudiez. Traducido por Thomas Gora et al. New York: Columbia UP, pp. 64-91. 1980.
- La palabra de Pablo*. Dirigida por Arturo Menéndez, Firepower Entertainment, Meridiano 89, Sivela Pictures. 2018.
- Mackenbach, Werner. "Entre política, historia y ficción. Tendencias en la narrativa centroamericana a finales del siglo XX". *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*. 2007.
- Malacrianza/ The Crow's Nest*. Dirigida por Arturo Menéndez, Ítaca Films, Meridiano 89, Sivela Pictures. 2014.
- Márquez, Jacqueline. *Tu Espacio*. "Arturo Menéndez: 'La película (La palabra de Pablo) es muy clásica en su estilo visual'". Recuperado el 5 de septiembre de 2021. <https://tuespacioujmd.com/2018/07/02/arturo-menendez-la-pelicula-la-palabra-de-pablo-es-muy-clasica-en-su-estilo-visual/>. 2 de julio de 2018.
- Martínez Alfaro, María Jesús. "Intertextuality: Origins and Development of the Concept". *Atlantis*, vol. XVIII, no-1-2, pp. 268-285. 1996.
- Menéndez, Arturo. *Cinema Libertad* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YaPFRQHn-XA>. 2020.
- _____. "Hablando sobre *Cinema Libertad*" [Video]. Youtube. https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=431357391521189. 2020.
- _____. *Historias que dan miedo* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=uUF3oKBUJ9A>. 2020.
- _____. *Parávolar* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=-M9F1obqoBg>. 2020.
- Menjívar, Élmer L. *El Faro*. "Malacrianza, en la frontera entre el cine pobre y el pobre cine". Recuperado el 5 de septiembre de 2021. <https://losblogs.elfaro.net/unhombredebien/2015/10/malacrianza-en-la-frontera-entre-el-cine-pobre-y-el-pobre-cine.html>. 25 de octubre de 2015.
- _____. *El Faro*. "Un corto paso llamado 'Cinema Libertad'". Recuperado el 21 de noviembre de 2021. <http://www.elfaro.net/es/201003/radio/190/>. 27 de octubre de 2009.
- "'Nunca es fácil hacer cine', Arturo Menéndez". *Qué pasa*. Recuperado el 21 de noviembre de 2021. <https://quepasasv.com/arturo-menendez-cine-el-salvador/>. (4 de octubre de 2018).

- Osorio, Oswaldo. *Cinéfagos.net*. “Pulp Fiction, de Quentin Tarantino. Un filme poco frecuente”. Recuperado el 23 de noviembre de 2021, <https://www.cinefagos.net/index.php/criticas/97-pulp-fiction-de-quentin-tarantino.html>.
- Ramírez, Alfonso. *Forbes Centroamérica*. “Un salvadoreño en la pantalla de HBO”. Recuperado el 22 de noviembre de 2021, <https://www.magzter.com/stories/Business/Forbes-Centroamrica/Un-Salvadoreo-En-La-Pantalla-De-Hbo>. Diciembre 2018-enero 2019.
- Riveroll, Juan Patricio. “Orson Welles: entre el autor y la industria”. *Casa del Tiempo*, vol. 4, pp. 67-71. 2014.
- Rocha, Carolina. *Screening Minors in Latin American Cinema*. New York: Lexington Books. 2014.
- Rollins, Brooke. “‘Some Kind of a Man’: Orson Welles as Touch of Evil’s Masculine Auteur”. *The Velvet Light Trap*, vol. 57, pp. 32-41. 2006.
- Roque Baldovinos, Ricardo. “Duelo y memoria. Sobre la narrativa de posguerra en El Salvador”. *ECA Estudios Centroamericanos*, vol. 59, no. 672, pp. 1089-95. 2004.
- Rubio-Fabián, Roberto. “El Salvador: la transición inconclusa”. *Entorno*, no. 50, pp. 35-45. 2012.
- Sanguino, Juan. *Vanity Fair*. “La revolución del cine de los 90: cómo después de *Pulp Fiction* nada volvió a ser igual”. Recuperado el 16 de noviembre de 2021. <https://www.revistavanityfair.es/cultura/entretenimiento/articulos/pulp-fiction-tarantino-cine-palma-oro-cennes-aniversario/38221>. 18 de mayo de 2019.
- Trauring, Michelle. *SagharborExpress.Com*. “A Conversation with Arturo Menéndez”. Recuperado el 5 de septiembre de 2021. <https://sagharborexpress.com/conversation-arturo-menendez/>. 7 de noviembre de 2018.
- Vanhaelemeesch, Jasper. *Common Ground: Film Cultures and Film Festivals in Central America*. Tesis doctoral. Universiteit Antwerpen. 2021.
- Whitehead J. W. *Appraising The Graduate: The Mike Nichols Classic and Its Impact in Hollywood*. Jefferson: McFarland and Company. 2011.
- Wilkinson, Allisa. *Vox*. “At 50, The Graduate Holds Up. Its Central Character Doesn’t Fare Quite as Well”. Recuperado el 20 de noviembre de 2021. <https://www.vox.com/culture/2017/12/21/16801324/graduate-50-years-dustin-hoffman-anne-bancroft-katherine-ross-sexual-assault>. 21 de diciembre de 2017.



