

Verónica Cortínez\*

## Cervantes y *Gentile Alouette* de Sergio Castilla

DOI 10.1515/iber-2016-0007

**Resumen:** *Gentile Alouette* se revela como una reflexión profunda y matizada sobre el problema de la representación de la realidad latinoamericana en tiempos de derrota política y exilio. A la luz del *Quijote* –y en particular de la pareja don Quijote/Sancho Panza, la figura de Marcela y las técnicas narrativas de la parodia y de la puesta en abismo– la película se analiza como metarrelato cinematográfico y lección de narratología. Esta autocrítica de uno de los grandes cineastas chilenos logra combinar el encuentro de culturas diferentes con un comentario acerca de la creación independiente y libre encarnada por una mujer. De esa manera, *Gentile Alouette* se convierte en un manifiesto estético que continúa y supera el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” en una obra que reúne compromiso y vanguardia.

**Abstract:** *Gentile Alouette* is a profound and nuanced reflection on the problem of representing Latin American reality in times of political defeat and exile. Considered through the lens of *Don Quixote* – particularly the Quixote/Sancho duo, the figure of Marcela, and the narrative techniques of parody and *mise en abîme* – the film is analyzed as a cinematographic meta-story and narratological lesson. This self-critical effort by one of the great Chilean filmmakers manages to combine the encounter between different cultures with a statement on independent and free creation, which is embodied by a woman. Thus, *Gentile Alouette* is revealed as an aesthetic manifesto that both extends and expands upon the “Manifesto of the Popular Unity Filmmakers” in a work that brings together political commitment and vanguard.

¿Qué relación puede haber entre la gran obra de Miguel de Cervantes y una película poco conocida de un cineasta chileno?<sup>1</sup> *Gentile Alouette* (1986), el tercer

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este trabajo se presentó en el congreso “Pacíficas convivencias: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva”, University of California, Los Angeles, California,

---

\*Corresponding author: Verónica Cortínez, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, CA 90095, USA, E-Mail: cortinez@humnet.ucla.edu

largometraje de Sergio Castilla, se rodó en Francia en 1985, en plena dictadura militar de Augusto Pinochet. El análisis de esta película se enriquece si consideramos el arte narrativo del *Quijote*, pues se trata de una historia donde se entrecruzan diversos planos de ficción y realidad. Más allá de la anécdota que cuenta los amores imposibles de un actor latinoamericano y una estrella internacional en el París contemporáneo, el tema central de *Gentile Alouette* se puede formular en una serie de preguntas que conciernen al tema de la representación, una problemática que, como veremos, tendrá resonancias cervantinas en la solución de Castilla. ¿Cómo puede un exiliado chileno realizar una película en Francia sin traicionar sus propios intereses estéticos? ¿Cómo puede reconciliar la realidad del dinero que se necesita para hacer una película con la voluntad de hacer cine de acuerdo a su imaginación? ¿Cómo puede superar el documento político y crear una obra de amplia recepción? ¿Cómo puede evaluar un cineasta chileno los diversos modelos narrativos que le ofrecen las tradiciones cinematográficas y literarias para poder efectuar un arte original?

A primera vista, *Gentile Alouette* parece ser sobre las aventuras de un coronel y su ayudante, una suerte de don Quijote y Sancho Panza, que están a cargo del servicio secreto de un país latinoamericano en París. Los entuertos que Arturo García y su subalterno Ortiz tratan de enderezar se apartan del puro idealismo de don Quijote ya que su misión consiste en capturar extremistas políticos a toda costa, en una serie de episodios en los que el humor se mezcla con la tortura más brutal, ese “sentimiento misto di riso o di pianto” (“sentimiento mixto de risa o de llanto”<sup>2</sup>) del que habla Pirandello en “L’umorismo” (1960: 145).<sup>3</sup> Pero más allá de cierta semejanza con los protagonistas y con el espíritu humorístico de Cervantes, la película también se adhiere a la figura del autor del *Quijote*, en el sentido que se trata ante todo de una reflexión profunda e irónica, si bien oblicua, en torno al problema de la representación.

El potencial quijotesco de la película se va a desarrollar a través de un complejo sistema narrativo que prolonga esa tradición de contar, iniciada de modo más claro en la novela de Cervantes, esas magias parciales de las que habla

---

el 27 de abril de 2002. Agradezco a Manfred Engelbert sus valiosos comentarios y sugerencias.

2 Todas las traducciones de citas en este artículo son de la autora.

3 El *Quijote* es uno de los textos sobre los que Pirandello funda su teoría del humorismo: “Noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro. Attraverso il comico stesso, abbiamo anche qui il sentimento del contrario” (1960: 129; “Tenemos una representación cómica, pero emana de ella un sentimiento que nos impide reír o nos turba la risa de la comicidad representada; nos la vuelve amarga. A través de lo cómico mismo, tenemos también aquí el sentimiento de su contrario”).

Borges (1952). Me interesa mostrar cómo funciona una autoconciencia artística en la construcción de la película y de qué modo la construcción de un metarrelato cinematográfico crea, a su vez, un producto cultural novedoso, el universo visual de *Gentille Alouette*, una película sobre cómo se hace una película. Pero al contrario de lo que ocurre en el *Quijote*, donde Cervantes de modo explícito revela la caja de trucos del novelista, el metarrelato de Castilla deja al espectador con la sensación incómoda de no poder distinguir plenamente entre la “realidad” y la “ficción”, es decir, entre los varios niveles diegéticos del mundo representado.

Como ya observé en mi libro sobre la trayectoria estética de Castilla, existe una estrecha relación entre las circunstancias vitales de este cineasta y la obra que realiza (Cortínez 2001). En particular, su biografía creativa es importante, pues estamos ante un autor que, al igual que Cervantes, no olvida las obras que ya ha realizado, sino que las integra, de una manera u otra, en el nuevo proyecto. Castilla vuelve a Francia, donde se había formado como cineasta, después de alcanzar una serie de éxitos relativos tanto en el Chile de Allende como en la Cuba de los años setenta. También había participado en algunos festivales internacionales y había recibido críticas favorables por su documental *Mijita* (1970), una breve obra en la que se representa a las mujeres de una población marginal de Santiago. Su segundo largometraje, *Prisioneros desaparecidos*, una película sobre los horrores de la tortura, realizada en Cuba en 1979, había ganado premios en San Sebastián, Estocolmo, La Habana y Tashkent, y había sido elogiada por Julio Cortázar:

Sergio Castilla ha tratado de condensar para la memoria una realidad infrahumana que estos últimos años latinoamericanos han ido filtrando y revelando a través de la prensa, de los libros, de las investigaciones de organismos internacionales como el tribunal Bertrand Russell (1979: 1).<sup>4</sup>

Pero Castilla no tenía la fama de otros cineastas chilenos en el exilio, como Raúl Ruiz, Patricio Guzmán y Miguel Littin. Su obra, un poco como *La Galatea* de Cervantes, que el cura y el barbero comentan en su inventario de la biblioteca de don Quijote, tenía algo de buena invención, proponía algo, pero todavía no concluía nada (Cervantes 1975 [1605]: I, capítulo VI, 75).

Como cineasta, Castilla es fiel a su imaginario y muchos de los elementos presentes en sus primeros proyectos van a quedar integrados en *Gentille Alouette*, entre ellos la historia política latinoamericana, el encuentro de culturas diferentes

---

<sup>4</sup> En una carta que le escribe a Castilla después de ver *Prisioneros desaparecidos* en París, Cortázar le dice: “Tu película empieza donde termina mi cuento, detrás de una puerta” (7 de julio de 1979). Cortázar alude a su cuento “Segunda vez”, incluido en *Alguien que anda por ahí y otros relatos* (1977).

y, de modo menos obvio, la defensa de la libertad de la mujer. Incluso la mezcla de ficción y realidad ya era el tema central de su primer largometraje, *La historia* (1974), donde los niños-héroes inventan un relato basado en sus propias experiencias y terminan por confundir lo verdadero y lo imaginado, por lo que son atrapados y castigados duramente.

*Gentille Alouette* emprende vuelo, por así decirlo, cuando un productor francés, Claude Ferry, le propone a Castilla que escriba el guión de una película que transcurra en París. Con este guión Castilla gana el concurso de la Avance sur Recettes, dependiente del Centre National du Cinéma, que financia gran parte de la producción de los guiones seleccionados. Jack Lang, Ministro de Cultura del nuevo gobierno socialista de Mitterrand, había abierto el concurso a todos los cineastas del mundo, pues, partiendo de un ideal de universalidad, estaba convencido de que si un extranjero filmaba en Francia enriquecería la cultura nacional. Pero si bien estas circunstancias eran propicias, no quedaba claro todavía qué tipo de película podía beneficiar la cultura francesa a la vez que satisfacer el sueño de Castilla, al parecer imposible, de realizar su gran obra.

En la película, Castilla se las ingenia para hacer de París un lugar a la vez cotidiano y dramático en el cual se encuentran, reunidas en torno a diversos proyectos de actividad cinematográfica, varias parejas míticas de la cultura europea y latinoamericana: la estrella y el actor fracasado, la actriz con ambiciones de cineasta y el productor don Juan, la terrorista de izquierda y su perseguidor fascista, María Antonieta y su amante Hans Axel von Fersen, la mujer misteriosa y el inspector de policía inepto, el militar sudamericano y su ayudante, el pícaro y la criada, etc. La película se adentra por varias “regiones de la imaginación” (Martínez Bonati 1977) y despliega una estética en la que el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, que Castilla había escrito con Littin en Santiago en 1970, en un momento en que el cine se veía como un arma al servicio del pueblo, parece ceder ante las condiciones del exilio y las expectativas de un mercado cinematográfico europeo.<sup>5</sup> *Gentille Alouette* surge, entonces, como una suerte de *Nuit américaine* (1973) de Truffaut, la que también trata de cómo se hace una película, con elementos de otras obras que se desarrollan en París: la mujer acosada y el inspector inepto de *À bout de souffle* (1959) de Godard; la pareja del

---

5 El “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular” fue publicado por primera vez –sin firmas, para marcar el espíritu colectivo– bajo el título de “Los cineastas y el gobierno popular: Manifiesto político” en *Cine Cubano* en 1971. *Gentille Alouette*, por el contrario, puede verse como un manifiesto implícito de los cineastas latinoamericanos en el exilio, quienes luchan por insertarse en tradiciones cinematográficas reconocidas en medio de un desinterés general hacia problemáticas ajenas al mundo europeo. La segura autoridad con la que se proclama el “Manifiesto” en 1970 se transforma ahora en profunda humildad.

amo y el criado de *El recurso del método* (1978) de Littin; y el ambiente onírico, los militares uniformados y la joven latinoamericana perseguida de *Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) de Buñuel. El tenor de burla cruel y amarga, en la que lo trágico y lo cómico conviven, está muy presente también en la banda sonora, en la que se escuchan, al principio, un fragmento de música andina y, a lo largo de la película, la *Sinfonía N° 1* de Mahler y la canción francesa del título, la gentil alondra que termina desplumada, tanto en la versión tradicional como en una nueva factura pop de ritmo moderno.

La crítica ha subrayado “la originalidad” y el “espíritu esencialmente latinoamericano” de *Gentille Alouette*, pero no ha profundizado mucho frente a esta película ciertamente difícil.<sup>6</sup> Una de las pocas reflexiones serias es la de Carlos Fuentes, quien se refiere al trasfondo histórico de la película y a la clásica fórmula que combina el sentido crítico y la comicidad, aludiendo de inmediato a Cervantes:

En la alucinante mascarada de Sergio Castilla, *Gentille Alouette*, Don Quijote y Sancho vuelven a salir a los caminos del mundo. Pero esta vez no han leído viejos libros de caballerías: lo que han leído es la historia de la América Latina. Esta es la épica esperpéntica que tratan de re-vivir. El militar y su escudero, el patricio y su roto, caminan por senderos ensangrentados: esta vez La Mancha es literal y visual. El coronel no tiene quien le escriba. En cambio, tiene quien lo mire: la cámara implacablemente crítica y cómica de Sergio Castilla (Fuentes 1985: s/p).

Es comprensible que en primera instancia el espectador se fije sobre todo en la pareja del coronel y su ayudante porque son deslumbrantes. Los dos recuerdan a Laurel y Hardy, a los hermanos Marx, a Dean Martin y Jerry Lewis y a la pareja del inspector Clouseau y su sirviente Kato. La trama de la que ellos son protagonistas es compleja, pues el ser y el parecer se mezclan de modo lúdicamente imprevisto.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> *Gentille Alouette*, traducida como *La estrella del coronel*, se mostró con gran éxito en el Festival de Cine de Viña del Mar en 1990, donde fue destacada como la película más original por los críticos Héctor Soto (1990) y René Naranjo (1990) del diario *El Mercurio*, aunque nunca se mostró en el circuito comercial chileno. Después de su participación en el Festival Latino de Nueva York en 1990, Stephen Holden (1990) la elogió en *The New York Times*, subrayando su espíritu esencialmente latinoamericano. La película solo se estrenó para el público general en Buenos Aires en 1986, bajo el título *Atrapados por un loco amor*.

<sup>7</sup> Respecto de sus películas anteriores, *Gentille Alouette* constituye un cambio de estética en la carrera de Castilla ya que por primera vez adopta el género de la comedia. En un sentido autobiográfico, esta película es un homenaje a la relación de Castilla con su hermano Patricio. Como ha confesado, “de niños éramos como un dúo de chistosos” (cit. en Cortínez 2001: 65). Con la excepción de tres cortometrajes realizados durante su exilio en Suecia (*Quisiera tener un hijo; Pinochet fascista, asesino, traidor, agente del imperialismo; Roja como Camila*), Patricio es el

Arturo García y Ortiz parecen andar a la caza de enemigos políticos, pero el coronel está obsesionado con Ángela Duverger, su antigua amante, que parece estar vinculada con el terrorismo, por lo que monta el operativo “Gentile Alouette” para capturarla. Ortiz, por su parte, parece cumplir fielmente con las órdenes de su superior, espiando a Ángela, transmitiendo mensajes escritos por una entidad llamada “la dirección”, estando al servicio del coronel en todo momento, de día y de noche y en plena lluvia, incluso prefiriendo el cumplir con su deber a los placeres del amor.<sup>8</sup>

Sin embargo, paulatinamente, nos damos cuenta de que el siervo es demasiado astuto para ser un mero subalterno. Sus peripecias demuestran ingenio, creatividad e independencia. Valiéndose de sus talentos, Ortiz trata de asesinar a Ángela en el metro; cuando “la dirección” les ordena cambiar de domicilio, se roba un jarrón de porcelana del siglo XVIII para venderlo a un anticuario; y disfrazado de japonesa asalta a Ángela en un restaurante lamentando la insignificancia del robo una vez que vuelve al departamento. Para espiarla, Ortiz también se disfraza de golfista, de ciego y de aspirante a actor, desplegando su versatilidad histriónica ante Ángela, con quien incluso baila sobre una mesa. Más aún, y en contra de nuestras expectativas, descubrimos que es Ortiz quien concibe las órdenes de “la dirección”, cuando lo vemos redactar en una máquina de escribir las órdenes que acatará el coronel, que no sabe quién las escribe (64:08). Ortiz, entonces, resulta ser más amo que siervo, en el espíritu revolucionario de *Jacques le fataliste*, heredero transpirenaico del legado cervantino de libertad novelesca.

No cabe duda de que el juicio de Fuentes constituye una primera clave para entender mejor la película de Castilla. Pero también queda claro que el modelo cervantino se altera cuando comprobamos que el servidor Ortiz tiene un poder que Sancho nunca tuvo de la misma manera.<sup>9</sup> Además, Fuentes simplifica la compleja constelación de figuras al fijar su atención solo en la pareja masculina, sin tomar en cuenta la centralidad de la figura femenina, Ángela Duverger, quien

---

director de fotografía de todas las películas de Castilla hasta *Gentile Alouette*, la última en la que han colaborado.

**8** A lo largo de la película, vemos a Ortiz acostado con Elba, la criada, pero el acto sexual se ve siempre interrumpido por las órdenes del coronel que le impiden la posibilidad de una verdadera entrega amorosa: “Usted puede fornicar todo lo que quiera, pero cumpla con su deber” (17:33). De aquí en adelante, las referencias a lugares filmicos se harán indicando los minutos y los segundos. La duración de la película es de 108’56”, como se puede ver en el esquema del montaje.

**9** En el capítulo X de la segunda parte del *Quijote*, vemos el poder que tiene Sancho, en su papel de encantador de Dulcinea, sobre su amo. Para un análisis detallado de este capítulo, ver el estudio de Erich Auerbach, “Die verzauberte Dulcinea,” en *Mimesis* (1964: 319–42).

se revela como la verdadera protagonista de la película, e incluso, si lo pensamos bien, como su realizadora.<sup>10</sup>

En el *Quijote*, desde la primera página, el lector sabe que el héroe de la novela es loco. En *Gentille Alouette*, el espectador contempla también otra historia de locura, la del coronel Arturo García, quien resulta ser no un coronel, sino un pobre actor fracasado, con quien Ángela había actuado hacía tiempo en una película titulada *La llave del infierno*. Al contrario de los libros de caballería, donde impera la fantasía, la película en la que actuaron Arturo y Ángela quiere documentar el peor aspecto de la realidad histórica de Latinoamérica, la tortura. En ella, Ángela era la víctima y Arturo el militar victimario, y durante el rodaje habían tenido un breve romance sin mayor trascendencia para ella. Pero mientras que Ángela ha triunfado y se ha convertido en una verdadera estrella internacional, Arturo no ha conseguido ningún otro papel cinematográfico, y sigue actuando, en su imaginación y en las calles de París, el papel del torturador que representó en *La llave del infierno*. El amor por Ángela se ha manchado de odio y envidia, y Arturo sueña con volver a someterla, como lo hizo en la ficción de esa película, y se visualiza transformado en una “bestia de guerra”:

Anoche en un sueño vi la conquista de Europa por Napoleón; vi la conquista de Asia por Genghis Khan; vi la segunda guerra mundial, la primera guerra mundial; vi la tercera guerra mundial. Lo veía todo, eh, todo, todo, todo: las máquinas, los caballos, las muertes, los asesinatos, los diplomáticos, todo, y todos los prisioneros de todos los campos de concentración de la historia, uno por uno, eh, flaquitos así. Lo veía todo, todas las guerras (58:56–59:39).

El único modo de seguir teniendo una vinculación con el cine, arte popular de nuestro tiempo, y con la mujer que un día fue suya, es imponiéndole a la realidad el mundo ficticio del cine en el que sigue atrapado.

Frente a esa energía destructiva, Ángela representa una voluntad de creación independiente. Mientras Arturo y Ortiz la persiguen, intentan asesinarla, y finalmente la raptan y la violan, Ángela trata tenazmente de conseguir fondos para llevar a la pantalla un guión propio acerca de las mujeres que viven en las selvas de Latinoamérica. Su productor francés, Roger Bertrand, un antiguo amante

---

**10** Es interesante notar que el director de fotografía de las primeras películas de Buñuel –*Un chien andalou* (1929) y *L'âge d'or* (1930)– se llama Albert Duverger. Sin embargo, según me dice Castilla, “Lo de Buñuel puede ser, pero subliminal. Recuerdo que cuando estaba en París había un periodista de *Le Monde*, Maurice Duverger, muy francés y muy serio en sus escritos, que pensé que era el padre de Ángela. Con un padre francés así, ella podía ser actriz, tenía que ser rebelde, era elegante y siempre tendría un *fall back plan*. Los locos no tenían nada” (e-mail, 2 de junio de 2002).

sofisticado y seductor, le explica, mientras toman champagne, que una película como ésa sería demasiado cara y que, además, Latinoamérica no le interesa para nada al público –“L’Amérique latine les gens s’en foutent” (20:57)– y le recomienda que se olvide de esa historia de amazonas. Pero, con tal de no perder a su estrella, el exitoso productor francés le ofrece el papel protagónico de otra película, la “superproduction”, con un director al parecer de Hollywood, que él está planeando; además, está dispuesto a pagarle el honorario máximo. Antes incluso de saber cuál será ese papel de “superstar”, Ángela acepta la oferta solo porque el dinero le permitirá filmar su propia película. La gentil alondra, como vemos, se revela de una energía insospechada, y al final, en vez de resultar desplumada, como en la canción tradicional, es ella quien triunfa sobre las aves de rapiña.

La película emplea un variado conjunto de procedimientos para dejar en claro la dimensión metatextual del relato. La oposición entre destrucción y creación se expresa visualmente en los movimientos libres de la mujer, quien corre para escaparse en las escenas que vemos de *La llave del infierno*, quien canta y baila, y quien toma el volante del auto al final de la película, impidiendo el constante afán de los hombres por inmovilizarla. Al dúo de Arturo y Ortiz, en cambio, lo vemos ocupado en preparar la “parrilla”, es decir, el catre que sirve para torturar y violar a la mujer, o bien actuando el juego de “la gran matanza” entre indios y blancos (46:45–47:30), expresión visible del destructivo poder masculino. El coronel también destruye una pintura, marcándola con la Z del Zorro. Más aún, lo vemos leyendo en voz alta, no un libro de caballerías, sino lo que parece ser un manual de guerra:

Es preciso que el sentido de la gloria sea más grande que el de la cobardía. Todo gran jefe de guerra debe estar listo para transformarse en mártir. Mártir. El trabajo de un médico es curar enfermos, el de un banquero ganar dinero, el de un barrendero limpiar las calles, el de un panadero hacer el pan. El trabajo nuestro es matar, matar al enemigo (43:47–44:29).

A la incapacidad de hacer el amor de Arturo y Ortiz se opone la libertad emotiva de Ángela, quien entabla amistad con un africano negro, barrendero del aeropuerto de Orly. Este personaje, Sounkalou Traoré, también tiene ambiciones de crear, de escribir su propio guión, pero lleva años paralizado frente a la página en blanco; África tampoco parece interesar en Francia, y es ella quien lo apoya para que siga adelante. La amistad entre Ángela y Sounkalou puede verse como un proceso de creación compartida. Se trata de un proceso paulatino que empieza al principio de la película, en el aeropuerto, cuando él, en una coyuntura que rememora los azares del manuscrito de Cide Hamete Benengeli, encuentra el guión de las amazonas que a ella se le ha perdido. Como gesto de agradecimiento, Ángela le regala el guión a Sounkalou para que lo lea, una lectura que le hace reír

y llorar. Esta afinidad creativa culmina cuando Ángela lo invita al parque de Versailles para presenciar la filmación de la película del productor francés que ella está protagonizando. Al ver la filmación, descubrimos que se trata de un *remake* más del folletinesco episodio de la vida de María Antonieta, su romance con el sueco Hans Axel von Fersen.<sup>11</sup> Pero la película de Castilla trastorna el carácter formulaico del episodio al permitir que Sounkalou asuma por un instante el papel de von Fersen y, en un gesto no previsto en ese guión lleno de cosas banales, bese a la reina en los jardines de la monarquía (73:48). Para subrayar que existe un racismo que no permite tal trasgresión ni siquiera cuando se pretende hacer cine, Ortiz le da un golpe alevoso en los testículos a Sounkalou, lo hace rodar por las escalinatas en una toma que recuerda las escalinatas de Odessa en *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein, y luego lo aturde brutalmente para poder raptar a Ángela el día señalado, que Ortiz llama el “día D” (62:51).

La creatividad de Ángela, incluso en el papel anquilosado de “la Austriaca”, se narra de modo visible en una serie de secuencias que enfocan una bufanda azul y blanca, colores de una revolución sin sangre.<sup>12</sup> La bufanda pertenece a un inspector de policía que interroga a la actriz después de que han tratado de matarla en el metro. El inspector Durel juega con la bufanda, enrollándola y desenrollándola como si fuera una cinta de celuloide (36:38), y la deja olvidada en una silla. Cuando vuelve para recuperarla, Ángela la esconde y, en la secuencia siguiente, la vemos a ella deshaciendo el tejido de la bufanda y usando la lana para hacer un bordado (40:27). Más adelante, en un magnífico plano-secuencia, Ángela aparece delante de un espejo que dobla su imagen mientras memoriza en voz alta el papel de María Antonieta a la vez que borda con la lana de la bufanda (61:27). Hacia el final de la película, Sounkalou decide volver a África y, como

---

**11** La melodramática biografía de María Antonieta es un tema reiterado en el cine. En 1938 se estrena *Marie Antoinette* de Van Dyke, con Norma Shearer y Tyrone Power en los papeles principales. En 1955, Jean Delannoy dirige una nueva versión de *Marie Antoinette*, con Michèle Morgan y Richard Todd. En *Gentille Alouette*, Ángela repite el mismo parlamento en francés de “Marie Antoinette” en cuatro ocasiones distintas, acaso como tentativa de revitalizar un episodio gastado, si bien clave, de la historia de Francia. El papel de von Fersen lo realiza un actor alemán, quien irónicamente, y en su propio idioma, se desentiende de cualquier responsabilidad bélica: “Ich habe mit diesem Krieg nichts zu tun” (68:10; “Yo no tengo nada que ver con esta guerra”).

**12** Los colores azul y blanco se asocian con la creación libre. A lo largo de la película existe un juego sutil alrededor de esta combinación de colores. Cuando Ortiz es maltratado por el coronel porque traspasa los límites tratando de asesinar a Ángela en el metro, está vestido con un buzo azul con raya blanca. El juego de “la gran matanza” ocurre alrededor de un florero azul con raya blanca. Ángela, en el “déjeuner sur l’herbe” con su productor francés, viste una combinación de chaqueta azul y vestido blanco. Incluso el mameluco azul de Sounkalou, en contraste con el mameluco verde del coronel, entra en este juego.

despedida, le regala a Ángela el manuscrito de su guión, que por fin ha podido escribir: la simetría es exacta, pues el gesto de Sounkalou repite el de Ángela cuando se conocieron en el aeropuerto. Más aún, también de modo simétrico, a él antes lo hemos visto entre la risa y el llanto mientras escribía su guión. Al despedirse, Ángela le ofrece, por su parte, el nuevo bordado que representa, en tonos azules y blancos con una manchita roja, una golondrina sobrevolando el mar. Se trata de un signo tricolor de la creación compartida, acaso un mensaje revolucionario de libertad, igualdad y fraternidad.<sup>13</sup>

Bien mirada, la bufanda cuenta también una historia que concierne de modo directo a la reflexión de *Gentille Alouette* en torno al cine. “Un film ce n’est jamais complètement sûr” (37:51; “Una película nunca es una cosa segura”), le dice Ángela al inspector de policía. En efecto, esta película que vemos nos muestra cómo se van haciendo otras películas, pero, sobre todo, lo que vemos es la propia realización de *Gentille Alouette*. Como en el *Quijote*, los distintos modelos genéricos desfilan ante nosotros, pero uno a uno se van descartando, como la bufanda que se desteje, para componer un nuevo diseño, una nueva obra, donde las viejas fórmulas se critican a la vez que se redirigen. Si miramos bien, al final de la película descubrimos que no puede ser sino Ángela la conciencia que rige la historia que acabamos de ver, la película llamada *Gentille Alouette*.

Se trata de un proceso de intrincada deducción porque no contamos con un narrador o una cámara autorial. Al principio, parece ser el coronel quien domina la historia, un poder que considera suyo hasta el final, como le recuerda a Ortiz: “Usted es el brazo ejecutor, yo soy el que piensa. No se confunda” (83:45). Después, el director parece ser Ortiz, cuando redacta las órdenes de “la dirección”, siguiendo las cómplices indicaciones de su amante Elba, la pícara criada, quien le presta las casas de sus varios patrones cuando estos están fuera.<sup>14</sup> Pero

---

13 Recordemos que en la bandera de Francia, el azul y el rojo representan los colores de París (el azul del Sena y el rojo de la sangre derramada por los parisinos en su lucha milenaria por la libertad) y el blanco es el color de la realeza por su pureza divina; la definición exacta la estableció la ley del 15 de febrero de 1794 (*27 pluviôse an II* del calendario republicano). La disposición de los tres colores significaba que el poder monárquico estaría estrechamente vigilado por el pueblo. Los tres colores son también, por supuesto, los que reaparecen en la bandera de la República de Chile. El origen de esos colores provendría de unos versos de *La Araucana* de Ercilla: “por los pechos al sesgo atravesadas / bandas azules, blancas y encarnadas” (1986 [1589]: Canto XXI, octava 40, 301). El significado de esos colores coincide al menos parcialmente con el de los de la bandera de Francia: el blanco representa la nieve de la cordillera de los Andes y el azul el puro cielo chileno, mientras que el rojo simboliza la sangre vertida por los héroes en el campo de batalla.

14 En esta historia de delirios de grandeza militar, el nombre de Elba, como la isla del Mediterráneo donde estuvo preso Napoleón, es significativo, pues aludiría al período que antecede a la derrota definitiva del poderoso emperador y, en este caso, de su engendro latinoamericano.

en las últimas escenas todo esto cambia, cuando el coronel mata a su ayudante, precisamente por celos a la relación amorosa de Ortiz, quien además, en un sorprendente giro novelesco, resulta ser su hermano. Huyendo de Arturo en un auto de lujo, Ángela y Roger Bertrand llegan a una playa de Normandía, y en ese espacio de resonancias históricas y cinematográficas, el coronel también le dispara al productor francés, a quien le dice: “Usted no se haga ilusiones, eh. Usted no es más que un productor de héroes de cartón. Al primer movimiento, lo mato” (100:24). Si bien Bertrand se salva, el tipo de cine que representa –la exitosa superproducción internacional respaldada por cuantiosos recursos económicos– no constituye un modelo viable para esta película.<sup>15</sup> Ángela, poco después, en lo que sería un acto de defensa propia, parece matar con una pistola al violento coronel –a no ser que, en esa escena de lucha en el auto, sea el coronel mismo quien se mate accidentalmente. La pareja de Arturo y Ortiz no puede actuar el uno sin el otro, como en *Jacques le fataliste*, o como los héroes de Cervantes, según el propio Diderot: “Jacques et son maître ne sont bons qu’ensemble et ne valent rien séparés, non plus que Don Quichotte sans Sancho” (1981 [1796]: 81; “Jacobó y su amo solo sirven juntos y no valen nada separados, ni más ni menos que don Quijote y Sancho”). Una vez que ambos mueren, y que el productor francés queda deshabilitado, Ángela surge como la única sobreviviente que pudo haber escrito esta historia, una película de creación original que supera dos géneros cinematográficos a partir de sus propios presupuestos.

Por una parte, *Gentille Alouette* deja atrás la película del horror político, representada por *La llave del infierno*, de la cual nunca sabe salir el enloquecido coronel. La nostalgia de Arturo por ese mundo que desaparece se visualiza en el baile de despedida al que Ángela se resigna justo después de ser violada. La canción, con letra y música de Charles Trenet, dice: “Que reste-t-il de nos amours? / Que reste-t-il de ces beaux jours? / Une photo, vieille photo, / de ma jeunesse” (89:33–89:47; “¿Qué queda de nuestros amores? ¿Qué queda de esos días hermosos? Una foto, vieja foto, de mi juventud”).<sup>16</sup> La película de Arturo García, marcada por el horror de la sumisión, del castigo, de la persecución y del amor imposible o sádico –cuya versión patética es la boda de final feliz en la fantasía moribunda del actor– termina definitivamente cuando en la última escena Ángela

<sup>15</sup> Sobre la relación entre Castilla y el cine de Hollywood en el marco de la globalización, ver el capítulo dedicado a su película *Te amo (Made in Chile)* (2001) en mi libro *Cine a la chilena* (2001), sobre todo las páginas 158–62.

<sup>16</sup> Es de notar que la misma canción acompaña los créditos iniciales de *Baisers volés* (1968) de Truffaut, cuyo título proviene de uno de sus versos. Al igual que la película de Truffaut, *Gentille Alouette* es un híbrido que mezcla elementos del género policial con la comedia de amor nostálgico.

le cierra los ojos al coronel muerto (106:08), lo que permite que la película de Ángela, la que estamos viendo, termine con una imagen de amplios horizontes: una inmensa campiña verde, una visión en la que la cámara misma contempla sus infinitas posibilidades.

El otro género que se ironiza es la película feminista sobre las fantásticas mujeres latinoamericanas cuyo guión había escrito Ángela, pero que nunca se realiza. Por un lado, ese posible panfleto feminista habría caído en la trampa del estereotipo y en la fórmula del realismo mágico, parodiado al comienzo de la película en el episodio del “agua india” y en las escenas del vudú.<sup>17</sup> Por otro lado, Ángela descubre que no hay que viajar hasta Sudamérica para corroborar historias de violencia hacia las mujeres. En lugar de ese guión predecible y gastado, se ha creado una película mucho más original que desenmascara la brutalidad de un mundo plasmado por la voluntad de dominación, por una actitud masculina frente a la cual se reivindica la libertad individual y la creación independiente que encarna Ángela. En esta opción se advierte también el espíritu de Cervantes: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos” (1975 [1605] I, capítulo XIV, 131), exclama la pastora Marcela en un episodio central del *Quijote*, cuyos ecos resuenan en la liberación definitiva de Ángela, quien escoge no amar a Arturo a la vez que logra contar su historia desde un ángulo propio.<sup>18</sup>

Pero, como es obvio, el creador de la película no es el personaje sino el autor. Detrás de esa defensa de la libertad y de la creación artística a través de la mujer

---

17 Son muchos los matices del exotismo en *Gentile Alouette*. En el sueño que abre la película, mientras oímos un simulacro de música andina, Ortiz cura la calvicie del coronel con “agua india, una combinación especial de agua inca, azteca, apache y mapuche” (2:44). Cuando Ortiz fabrica una suerte de arma hecha con la cabeza de un pájaro y muchas plumas, el coronel le dice con desprecio: “Aborígen, indio, sudamericano. Retírese” (29:52). Pero Ortiz ubica ese objeto en otra cultura que juzga inferior, la de Sounkalou: “Vudú. Hay que combatir al enemigo con sus propias armas. Lo hice para destruir los poderes del brujo” (29:46). Las ironías son múltiples, pues Sounkalou no es brujo (aunque practique los ritos propios de su cultura) y el coronel sí es “sudamericano”. Los franceses, por su parte, se enfocan en ciertos estereotipos para definir a los latinoamericanos, como cuando el inspector Durel se refiere a Alain Valderrama, el novio de Ángela que nunca vemos, como un revolucionario sospechoso: “fiancé dans la cordillère des Andes” (38:59; “novio en la cordillera de los Andes”).

18 Para Carroll B. Johnson, el episodio de Marcela y Grisóstomo entraña un problema narrativo que concierne el género de los personajes. Por lo que cuentan los personajes masculinos, el lector cree que el suicidio amoroso de Grisóstomo es culpa de Marcela, pero esa acusación de raigambre patriarcal se disipa por completo cuando ella logra contar su propia versión de los hechos (1990a: 83–84; 102–103). En “La sexualidad en el *Quijote*,” Johnson se adentra en el episodio de Marcela y lo define como “el miniseminario convocado por Cervantes sobre la teoría y práctica de la narración, el punto de vista narrativo y la relación entre historia y discurso: una lección de narratología” (1990b: 128).

encontramos al director de *Gentille Alouette* y, de cierta manera, al de *Mijita*, defensa de la pobladora chilena que en el documental se transforma en fuerza creadora por antonomasia.<sup>19</sup> Si bien Castilla evita cuidadosamente cualquier indicio de narrador o de cámara autorial, consciente de esta herramienta narrativa, no deja de marcar con claridad su autoría. Nos entrega la llave, se revela como creador, y como creador que se supera en su propia obra, en *La llave del infierno*. La película del actor-coronel es, en efecto, la repetición exacta de escenas y de diálogos de *Prisioneros desaparecidos*, la película sobre la tortura que Castilla había realizado en Cuba seis años antes y desde cuyo rodaje no había vuelto a filmar nada. Al comienzo de *Gentille Alouette*, en el segundo *flashback* de Arturo García en el que aparece como torturador de la víctima representada por Ángela, la escena y el diálogo provienen directamente de *Prisioneros desaparecidos*:

- Ángela/víctima: ¿Y su familia sabe que se gana la vida torturando?  
 Arturo/torturador: Desgraciadamente tenemos que utilizar estos medios.  
 Ángela/víctima: Lo único que sé es que sus medios son iguales que sus fines.  
 Arturo/torturador: Muy original (26:48–27:06).

La nueva película sobre la tortura recrea la película anterior incluso en los detalles: la camioneta Volkswagen blanca que utilizan las fuerzas de la represión para capturar a sus víctimas en *Prisioneros desaparecidos* reaparece en los *flashbacks* correspondientes de *Gentille Alouette*. Hacia el final, cuando Ángela está siendo acosada sexualmente por Ortiz que se dispone a torturarla, aparece Arturo García disfrazado de condecorado coronel y repite textualmente su parlamento de *La llave del infierno*, el cual reproduce a su vez palabras exactas de *Prisioneros desaparecidos*:

- Arturo: Te advierto que aquí cada detenido es libre de elegir el tratamiento que desea. Si colaboras, nada te va a pasar.  
 Ángela: Arturo, este diálogo es de una película. Es tu diálogo de la película que hicimos juntos, *La llave del infierno*. *La llave del infierno*, ¿te acuerdas?  
 Arturo: Si crees que estás ganando tiempo, estás muy equivocada porque aquí el tiempo es mío. Si quieres quedarte tres días, tres días te vas a quedar (78:19–78:52).

La escena de la tortura es de un realismo brutal para el espectador, pues contempla los métodos y los instrumentos que en *Prisioneros desaparecidos* documentaban los excesos de la dictadura. Pero ahora, más allá del sufrimiento real de

<sup>19</sup> Para un análisis del modo en que la figura de la pobladora surge como el icono de la mujer chilena, ver Cortínez (2003).

Ángela, amarrada y vendada, descubrimos que se trata de un juego macabro de Ortiz: él finge aplicarle electricidad al catre mientras ella finge despavorida el dolor de la tortura. En *Prisioneros desaparecidos*, el militar chileno le dice a una de sus víctimas: “Aquí el que pregunta soy yo” (6:54). En *Gentile Alouette*, Ortiz termina repitiendo la misma idea, con casi las mismas palabras:

Ortiz: Ah, ¿te duele muchísimo?

Ángela: Deja de torturarme, por favor, deja de torturarme.

Ortiz: Y tú, deja de actuar, que ya sabemos que eres una gran actriz. No le hice daño. Yo preparé el magneto yo mismo para que no diera electricidad.

Ángela: ¿Y por qué hace todo esto?

Ortiz: Vas a ver que el que hace las preguntas aquí soy yo. Ahora te voy a torturar de verdad (82:26–82:51).

A diferencia de Ortiz, quien se nutre de las confusiones entre ficción y realidad, Ángela ha obligado a Arturo a enfrentar la realidad de su locura. El castigo que recibe Ángela por hacerle ver la fragilidad de su mundo ilusorio es una violación brutal, a la que Arturo García, en un momento de cruel lucidez, titula “*La llave del infierno*, Part Two” (81:57).

El doble abismo narrativo –dentro de la película hay una película que corresponde a otra que está fuera de ambas– demuestra que Castilla supera su propia película sobre la tortura, y las de otros cineastas chilenos en el exilio, a partir de una obra que rompe sus propios moldes anteriores. La película imaginada *La llave del infierno* es una versión especular de *Prisioneros desaparecidos*, un juego de espejos en el que la repetición desactiva la fórmula de la denuncia política a la vez que nos permite acercarnos con distancia al horror de lo representado. Esta aparente paradoja constituye un proceso de superación liberadora, pues el cineasta permanece fiel a historias y lugares de los que no se quiere olvidar a la vez que crea una obra en la que explora y ensancha los horizontes del arte de contar con imágenes. “La politique ne m’intéresse pas” (38:37; “La política no me interesa”) son las palabras con las que Ángela se distingue del grupo de exiliados latinoamericanos en París cuando el inspector Durel la somete a un interrogatorio. Esas mismas palabras, escritas por Sergio Castilla en el guión de *Gentile Alouette*, encierran un doble significado: el reconocimiento doloroso de las insuficiencias de *Prisioneros desaparecidos* para crear una estética del exilio, pero también la conciencia irónica de que la política interesa a cualquier público cuando forma parte de un cine complejo y oblicuo en el que triunfa la ilusión cinematográfica. Así como los libros de caballería perduran renovados en el mundo del *Quijote*, las parodias del documento político que dan forma a *Gentile Alouette* nos hacen abrir los ojos ante las ilimitadas posibilidades del cine latinoamericano.

## Esquema del montaje

(entre corchetes se indican principio y fin de cada segmento y entre paréntesis se indica su duración en minutos y segundos)

[0:00–1:04] Créditos (1'4")

### I. La alondra quiere emprender vuelo (19'59")

[1:04–8:20] Pesadilla del “coronel” Arturo García, quien interrumpe el acto sexual de su “ayudante” Ortiz con la criada Elba. (7'16")

[8:20–12:09] La estrella de cine Ángela Duverger llega a París; en el aeropuerto conoce a Sounkalou Traoré. (3'49")

[12:09–13:42] Ortiz descubre a Ángela en un mercado. (1'33")

[13:42–16:19] Ortiz informa al coronel, quien está obsesionado con imágenes de la “terrorista” de *La llave del infierno*. (2'37")

[16:19–16:57] Ángela escribe en su departamento. (0'38")

[16:57–17:39] Arturo interrumpe otra vez el acto sexual de Ortiz con Elba. (0'42")

[17:39–18:12] Sounkalou, en el aeropuerto, leyendo el guión de Ángela sobre las Amazonas. (0'33")

[18:12–21:03] Ángela en el despacho del productor francés Roger Bertrand, quien critica el guión de Ángela. (2'51")

### II. La alondra amenazada (19'49")

[21:03–22:40] Ortiz espiando a Ángela, bautizada por el coronel como “gentille alouette”. (1'37")

[22:40–24:10] Bertrand y Ángela jugando al golf. Peligros de la locura para los artistas. (1'30")

[24:10–26:20] Ángela y Sounkalou comiendo en un restaurante. Ortiz los atraca. (2'10")

[26:20–30:07] Arturo sueña con la “terrorista”; Ortiz construye un arma de vudú. (3'47")

[30:07–33:15] Ángela es víctima de un ataque en el metro. (3'8")

[33:15–34:42] Sounkalou protege a Ángela con un embrujo y escribe su propio guión. (1'27")

[34:42–36:11] Arturo maltrata a Ortiz por haber intentado matar a Ángela. (1'29")

- [36:11–40:27] El inspector Durel interroga a Ángela en su departamento. (4'16")
- [40:27–40:52] Ángela deshace una bufanda que el inspector Durel deja en su departamento. (0'25")

### III. La alondra presionada (18'4")

- [40:52–42:32] “Nuevas órdenes” traídas por Ortiz. Arturo se imagina ser el Zorro. (1'40")
- [42:32–43:09] Ortiz roba un jarrón antiguo y lo vende en una tienda de antigüedades. (0'37")
- [43:09–43:25] Sounkalou, en el aeropuerto, escribiendo su guión, entre risa y llanto. (0'16")
- [43:25–43:47] Ángela recibe una carta anónima: “Gentile alouette, je t’aime”. (0'22")
- [43:47–49:49] Arturo lee un manual de guerra mientras Ortiz construye el catre para la tortura. Juego de “la gran matanza”. (6'2")
- [49:49–53:38] Haciéndose pasar por actor en busca de trabajo, Ortiz trata de espiar a Ángela. Cuando ella le saca fotos, Ortiz la amenaza y huye. (3'49")
- [53:38–54:49] El inspector Durel quiere ver el ataque como los excesos de un fanático del cine. (1'11")
- [54:49–56:27] Elba acusa a Ortiz de infiel. Ortiz la maltrata y luego la acaricia. (1'38")
- [56:27–57:01] Al lado de Elba dormida, Ortiz besa una foto de Ángela. (0'34")
- [57:01–58:56] En un “déjeuner sur l’herbe”, Bertrand le ofrece a Ángela el papel protagónico en su próxima película. (1'55")

### IV. La alondra violada (36'11")

- [58:56–61:27] Visiones de guerra relatadas por Arturo. Ortiz le ofrece una “píldora contra la tristeza” y su amo lo humilla. (2'31")
- [61:27–61:57] Ángela memoriza en voz alta su papel de María Antonieta mientras borda. (0'30")
- [61:57–66:37] Elba se enfrenta a Ortiz, quien escribe a máquina nuevas órdenes para el coronel. (4'40")
- [66:37–75:58] En el parque de Versailles se rueda la película protagonizada por Ángela, quien actúa con Sounkalou en un descanso. Ortiz y Arturo la raptan. (9'21")

- [75:58–91:56] Tortura y violación de Ángela. Arturo se desmaya. Ortiz deja a Ángela en libertad. (15'58")
- [91:56–92:36] Sounkalou espera a Ángela delante de su departamento. (0'40")
- [92:36–93:54] Elba llega a la casa de la tortura. Descubre que Arturo y Ortiz no son agentes secretos, sino hermanos. (1'18")
- [93:54–94:42] Sounkalou se despide de Ángela antes de volver a África. (0'48")
- [94:42–95:07] El inspector Durel llega, demasiado tarde, a la casa de la tortura. (0'25")

#### V. La alondra no se deja desplumar (11'20")

- [95:07–96:56] Arturo despierta en el pequeño departamento de Elba y se siente traicionado por Ortiz. (1'49")
- [96:56–98:44] Ángela y Bertrand son perseguidos por Arturo en un taxi. (1'48")
- [98:44–99:14] El inspector Durel encuentra a Elba y Ortiz asesinados. (0'30")
- [99:14–100:50] Arturo hiere a Bertrand en una playa de Normandía y secuestra otra vez a Ángela. (1'36")
- [100:50–102:37] Ángela logra desconcertar a Arturo y el auto se desbarranca. Disparo. Ángela corre. (1'47")
- [102:37–106:05] Arturo, herido de muerte, la llama. Tiene una visión de final feliz con boda. (3'28")
- [106:05–106:27] Arturo yace muerto en un campo de maíz. Ángela le cierra los ojos. (0'22")
- [106:27–108:56] Créditos finales (2'29")

## Ficha técnica

Francia, 1986, 35mm, Color, 109 min.

Dirección	Sergio Castilla
Guión	Sergio Castilla
Fotografía	Patricio Castilla
Montaje	Christine Pansu
Sonido	Denis Tribalat, Serge Deraison
Mezcla de Sonido	Henri-Claude Mariani

Cámara	Ned Burgess
Asistente de Cámara	Alain Vierre
Producción	Richard Billeaud
Producción Ejecutiva	Sergio Castilla
Empresa Productora	3 Oceans Productions
Reparto	Héctor Alterio (Arturo García), Geraldine Chaplin (Ángela Duverger), John Leguizamo (Ortiz), Alain Ollivier (Inspector Durel), Matilde Pecoraro (Elba), René Tostain (Roger Bertrand), Mamadou Traoré (Sounkalou Traoré)
Estreno	Buenos Aires, 1986 (Cine San Martín)

## Bibliografía

- Auerbach, Erich (1964): “Die verzauberte Dulcinea”, en: *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke, pp. 319–42.
- Borges, Jorge Luis (1952): “Magias parciales del Quijote”, en: *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Sur, pp. 55–58.
- [Castilla, Sergio/Littin, Miguel] (1971): “Los cineastas y el gobierno popular: Manifiesto político”, *Cine Cubano* 66–67, pp. 25–27.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1975 [1605/1615]): *Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Barcelona: Editorial Juventud.
- Cortázar, Julio (1979): “Contra el olvido”, *Diario de Mallorca* (13 de julio), p. 1 [en línea: [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=21.068&Id\\_des\\_c=10,21/02/2016](http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/Cortazar/fiche.php?Code=21.068&Id_des_c=10,21/02/2016)].
- Cortázar, Julio (1977): “Segunda vez”, en: *Alguien que anda por ahí y otros relatos*, Madrid: Ediciones Alfaguara, pp. 45–57.
- Cortínez, Verónica (2001): *Cine a la chilena: Las peripecias de Sergio Castilla*, Santiago de Chile: RIL Editores.
- Cortínez, Verónica (2003): “Retratos de mujeres, con Violeta: Mijita de Sergio Castilla”, en: Paatz, Annette/Pohl, Burkhard (eds.): *Texto social: Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*, Berlin: Edition Tranvía, pp. 123–37.
- Dallet, Sylvie (1988): *La Révolution Française et le cinéma*, Paris: Lherminier, Editions des Quatre-Vents.
- Diderot, Denis (1796): *Jacques le fataliste*, eds. Jacques Proust y Jack Undank, *Oeuvres complètes de Diderot*, Tomo XXIII, Paris: Hermann.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de (1986 [1589]): *La Araucana*, México D.F.: Editorial Porrúa.
- Fuentes, Carlos (1985): “*Gentile Alouette*”, *Film Guide*, Harvard Film Archive, Cambridge, Massachusetts, s/p.
- Holden, Stephen (1990): “Surrealism Meets Politics in Festival Latino Film”, *The New York Times* (August 17), p. C10.
- Icart, Roger (1988): *La Révolution Française à l'écran*, Toulouse: Milan.
- Johnson, Carroll B. (1990a): *Don Quixote: The Quest for Modern Fiction*, Boston: Twayne Publishers.

- Johnson, Carroll B. (1990b): “La sexualidad en el *Quijote*”, *Edad de Oro* 10, pp. 125–36.
- Lefèvre, Raymond (1988): *Cinéma et Révolution*, Paris: Edilig.
- Martínez Bonati, Félix (1977): “Cervantes y las regiones de la imaginación”, *Dispositio* II.1, pp. 28–53.
- Naranjo, René (1990): “*Gentile Alouette*: Una película llena de humor y originalidad”, *El Mercurio* (15 de octubre), p. C10.
- Pirandello, Luigi (1960 [1908]): “L’umorismo”, en: *Saggi, poesie, scritti varii*, ed. Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, pp. 17–160.
- Soto, Héctor (1990): “El año de Kurosawa”, *El Mercurio* (30 de diciembre), p. E3.