



Color perro que huye de Andrés Duque, y la forma/lugar del cine inmigrante

Recibido: 28-05-2026
Aceptado: 30-06-2026

Sonia Sofía Quintero Villalobo¹
Universidad Nacional Autónoma de México, México
sonia.quintero@gmail.com

Resumen: El ensayo analiza la película *Color perro que huye* (2011) del cineasta venezolano Andrés Duque, centrándose en el capítulo COLOR (20:48-40:33) para examinar cómo el director articula su experiencia migratoria mediante la recuperación de su archivo personal de imágenes digitales. Duque utiliza una estructura fragmentada y no lineal que combina materiales audiovisuales de su vida en Barcelona y Caracas con fragmentos sonoros de películas latinoamericanas como *Caracas dos o tres cosas* (Ulive, 1969) y *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968). El análisis revela cómo la intervención del sonido extra diegético permite al director establecer una distancia crítica con la realidad venezolana, potenciando una narrativa donde la nostalgia reflexiva se convierte en vehículo para interrogar los procesos históricos y políticos del país. La película propone una "huida" que no evade el pasado, sino que expone sus resonancias en el presente migratorio.

Palabras clave: Cine documental; cine transnacional; archivo digital; política venezolana; nostalgia reflexiva.

1. Maracaibo, 1979. Maestra en Historia del Arte. Candidata a doctora en el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su principal interés son los estudios sobre cine desde los estudios culturales-visuales para abordar las diferentes configuraciones de espacios (imaginarios geográficos), desde una perspectiva del giro afectivo y el materialismo histórico en el contexto de la crisis ecológica y los extractivismos (cine documental). Las condiciones de producción, exhibición y circulación del cine venezolano contemporáneo. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7727-2627>

***Color perro que huye* from Andrés Duque, and the form/place of immigrant cinema**

Abstract: This essay analyzes the film *Color perro que huye* (2011) by Venezuelan filmmaker Andrés Duque, focusing on the chapter COLOR (20:48-40:33) to examine how the director articulates his migratory experience by recovering his personal archive of digital images. Duque uses a fragmented and non-linear structure that combines audiovisual materials from his life in Barcelona and Caracas with sound fragments from Latin American films such as *Caracas dos o tres cosas* (Ulive, 1969) and *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968). The analysis reveals how the intervention of extradiegetic sound allows the director to establish a critical distance from Venezuelan reality, enhancing a narrative where reflective nostalgia becomes a vehicle for questioning the country's historical and political processes. The film proposes a "flight" that does not evade the past but rather exposes its resonances in the migratory present.

Keywords: Documentary film; transnational cinema; digital archive; Venezuelan politics; reflective nostalgia.

*No tengo ni celuloides ni cintas de video.
Sólo tengo números almacenados en discos duros
y cajas de memoria llamadas Quicktime.
De ellas, he extraído imágenes que ahora junto,
ordeno y presento con sinceridad.
Aunque, verdades, no son.²*

Andrés Duque es uno de los cineastas más importantes de la diáspora venezolana.³ Es una figura renovadora en el campo del documentalismo pero, principalmente, del amateurismo, debido a su trabajo con los medios digitales. Eso comprende el uso de la imagen borrosa de las cámaras no profesionales como contraposición a la idea del cine como ventana abierta a la captación de lo real y también por una concepción electrónica de la memoria basada en la práctica de coleccionar *clips* de video en discos duros, que luego reúne reflexivamente en sus películas. En el trabajo de Duque, hay un conjunto de obras que fueron llamadas por el director como "Nostalgias por causas perdidas: reflexiones sobre Venezuela", cuando las presentó en la decimoquinta edición del Festival de cine documental DocLisboa, en el año 2017. La selección estaba integrada por los largometrajes: *Color perro que huye* (2011), *Ensayo final para utopía* (2012) y *Primeros síntomas* (2015).

2. *Color perro que huye*, 00:20 a 00:33.

3. Gracias a una breve conversación con Valentina Alvarado Matos, me recomendó acercarme (también) al trabajo de Ivan Candeco, Elena Duque y Adriana Vila. "Todes venezolanos viviendo en España y trabajando dentro de un ámbito experimental". Comunicación personal vía gmail, 13 de febrero de 2023.

En palabras de Andrés:

Son tres películas que renuncian a trabajar bajo los preceptos de la industria y, sí son de difícil lectura, es justamente porque se plantean como un desafío hacia *cierta forma* de producción. Por eso, la película va a tener la forma que yo necesito darle y que es *afectiva-subjetiva*; va a tener una lógica que corresponde a cada película y, de hecho, las tres remiten a Venezuela pero, al mismo tiempo, las tres son hechas con intenciones muy diferentes. La primera es, digamos, un reencuentro con la memoria, es un reencuentro con el pasado, con Venezuela; la segunda tiene que ver con la muerte de mi padre. Es una película del duelo y creo que eso también tiene una lectura que inevitablemente habla sobre las raíces, sobre la muerte de aquello, de todo lo que heredas, la figura paternal y su muerte, es un poco lo que allí se vive como un duelo. Y la tercera, *Primeros síntomas*, no es otra cosa que una última revisión. Creo que me sirvió para decir, “voy a cerrar con esta etapa de revisión de archivos”, que para mí suponía también darle una segunda vida a esas imágenes porque las grabamos de forma incesante sobre todo en estos tiempos... esas imágenes van quedándose archivadas ahí y no pasa nada con ellas, se convierten en un banco de memoria y yo decía, “bueno puede ser el banco potencial de una película”, y eso es un poco lo que propongo con las tres en general.⁴

Desde una perspectiva personal, el autor revela cómo su infancia en Venezuela, marcada por la falta de referentes de cine experimental, lo llevó a explorar su voz en Barcelona, España. Esta distancia geográfica y cultural transforma su visión, permitiéndole abordar la realidad venezolana desde una nueva óptica. Así, su obra se convierte en un puente entre su pasado y su presente. “Creo que, en el momento en el que yo me convierto en un inmigrante, en el momento que salgo del país, obviamente empiezo a ver la realidad muy diferente y esto ha influido mucho, ya no solamente en mi visión de Venezuela, sino también en cómo –de alguna forma- me convierto en un cineasta que habla desde ese *lugar*”.⁵

Me interesa precisamente analizar la complejidad *afectiva-subjetiva* de la experiencia de inmigración de Duque cuando recupera imágenes de su archivo, “una colección de obsesiones personales, retratos de amigos y memorias de su vida en el país surgidos en un tiempo suspendido”,⁶ y que

4. Andrés Duque, entrevista personal, vía Zoom, 13 de abril del 2023.

5. Duque, entrevista personal.

6. Programa “Horizontes. Pulsiones audiovisuales alrededor de *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968)”, Curadores invitados Cecilia Barrionuevo (Argentina) y Jorge Yglesias (Cuba) (Cinemateca de Bogotá, 2025), 23.

potencia a partir de las capas de significaciones sugeridas por el sonido. En el capítulo COLOR (20:48 – 40:33), el director articula su pasado y presente con la realidad venezolana, creando una nueva forma de discurso sonoro desde otras películas –que son además referentes significativos de vanguardia cinematográfica latinoamericana. En este sentido, Duque interroga el papel y las funciones de sus imágenes en contraposición con las imágenes (audio)visuales *pasadas* –de otros realizadores- para pulverizar los límites de lo simbólico y, en el ejercicio, configurar para sí mismo una relación con el tiempo donde las *nostalgias por las causas perdidas* hacen emerger todos esos procesos (políticos) de potencia que están detrás de lo que acontece y que permanecen como derrotas, silencios y borraduras.

Color perro que huye es una película que, como cuenta al inicio, empezó con un accidente. Andrés pasa tres meses en cama y, por ese motivo, decide digitalizar todo su material. Pero, desde ese momento, no pensaba convertirlo en una película lineal. Al principio, comenzó con su participación en eventos de arte donde se sentaba junto al ordenador e iba mostrando fragmentos de las imágenes que luego integró en la película. Según Andrés, las ponía en diálogo con algún texto, poema o alguna reflexión suya, y era una especie de *performance* totalmente improvisada. Después de varias ocasiones, que en cada *performance* cambiaba imágenes y recursos, un día decidió –como para cerrar ese ciclo- hacer una selección. Las ordenó de una *forma* que sería como un *collage* donde esas reflexiones e imágenes estarían. Así, su archivo digital personal de videos realizados a lo largo de ocho años –desde su llegada a Barcelona hasta su viaje de regreso a Caracas- se convierte en un *collage* que es también un diario íntimo, donde la inquietud de reflexionar está en el montaje, lo que hace de su diario filmado una película ensayística.⁷

En *Color perro que huye* (2011) Andrés Duque utiliza una estructura fragmentada y no lineal, en la cual los intertítulos funcionan como capítulos que marcan diferentes bloques narrativos, pero sin seguir una cronología estricta. Esta apuesta del realizador refleja, por un lado, la dispersión y heterogeneidad espacial y temporal; por otro, propone un espacio de fuga y utopía que dialoga con las nociones de caos cotidiano y distopía. Los intertítulos son los siguientes: “APPETITE FOR DESTRUCTION” (12:00), “HUYE” (16:40), “COLOR” (20:48), “NEVERLANDS” (40:34), “PETERPANES” (48:13), “CAICEDO” (50:36), “WILL MORE” (52:10), “CAMPANILLAS” (55:49) y “PERRO” (59:55).

7. Andrés Duque, entrevista personal, vía Zoom, 13 de abril del 2023.

La relación que establece Andrés Duque, tanto con la imagen como con el sonido, hace evidente cómo busca en su película que el espectador se centre en experiencias sensoriales y afectivas en lugar de limitarse a un espacio geográfico-político concreto. Para él, el cine no es un lenguaje literal ni una representación objetiva de la realidad, sino una construcción que permite explorar sentidos más profundos relacionados con los afectos, las emociones y las sensaciones. Primero, busca encontrar hallazgos extraordinarios que lo saquen de la zona cómoda, y a partir de ahí, su cine intenta transmitir esas experiencias de manera que el público pueda sentir y no solo entender racionalmente. Duque apuesta por una estética libre, cruda y *punk*, que evite la estética pulida y comercial, que invite a los espectadores a conectar con sus sentimientos, más allá de lo racional o de un contexto espacial-político específico.⁸

En este sentido, el documental cumple una función fundamental como medio para explorar y expresar tanto temas sociales como personales. A través del cine documental, Duque realiza retratos que vienen de una mirada muy política, en la que utiliza las imágenes y las historias como mapas que reflejan realidades heterogéneas. Por ejemplo, en el capítulo WILLMORE (52:10), reutiliza su cortometraje *No es la imagen, es el objeto* (2008),⁹ donde Duque ajusta cuentas con el mundo colonial, racista y clasista que vio en su infancia para evidenciar cómo un álbum infantil de cromos sobre “Razas y costumbres” (creado durante el franquismo) puede servir como herramienta de denuncia y reflexión social cuando, al mismo tiempo, irrumpe la imagen haciendo uso del audio de un mitin político. Además, y en relación al extracto de la película *Arrebato* (1979), del director Iván Zuleta, es posible reconocer cómo su documental *Iván Z* (2004)¹⁰ marcó el inicio de su trayectoria cinematográfica, sirviendo como introducción a su forma de abordar el retrato y la construcción de sentidos a través del cine. En otras palabras, la experiencia personal y la

8. Joan Antúnez, “Andrés Duque: Transcripción de una conversación sobre cine y sus desvíos hacia la identidad transnacional”, *TSN Monográfico*, n° 5 (enero-junio 2018): 3.

9. “Un cineasta inmigrante en Europa devora los rostros de un álbum de cromos franquista titulado *Razas y costumbres* en un acto de canibalismo ritual, revirtiendo la mirada colonial y denunciando la violencia simbólica del archivo imperial”, Sinopsis del cortometraje, (STEREO, 12 minutos, DVCAM) <https://www.andresduque.com/noeslaimaesp.html>

10. “Iván Z registra el encuentro con el cineasta de culto Iván Zulueta que, locuaz, lúcido y con cierta desazón, rompe ante la cámara de Andrés Duque el hermético silencio que había mantenido durante años. Lejos de ser una hagiografía exhaustiva, el documental se centra en el universo creativo de un director clave en la vanguardia española que habla sin tapujos de los fetiches y obsesiones que alimentan su imaginario”. (STEREO, 53 minutos, DVCAM) <https://www.andresduque.com/ivanzesp.html>

identidad transnacional se entrelazan con temas sociales, permitiéndole explorar desde una perspectiva íntima las diferentes capas de la cultura, la sexualidad y la historia, aportando un carácter político y ensayístico a sus trabajos.¹¹

Como ya se ha mencionado, *Color perro que huye* cuenta con una estructura fragmentada y no lineal de nueve capítulos en tres actos. El viaje, como elemento narrativo más significativo, permite evocar desde los afectos su experiencia de conexión e intercambios culturales vividos hasta entonces, y cuyas historias e identidades están marcadas por el movimiento de su cuerpo, es decir, cómo oscila entre el país en el que reside y la ciudad de origen. El orden y la selección fragmentada de los capítulos determinan la estructura de la película. En el primer acto, vemos secuencias de su vida en Barcelona desde su llegada a la ciudad. El segundo acto, es el viaje que realiza Andrés Duque a Venezuela. En el tercer acto, retorna a España.

El intertítulo sirve para sugerir una resonancia, en cuanto al motivo o su significado más amplio, que pretende problematizar a través de ideas complejas y sin “diálogos” explícitos. Uno de los motivos más determinantes en *Color perro que huye* es la nostalgia y, en el capítulo COLOR, lo presenta de diferentes maneras con cada secuencia que lo integra y desde lo que sugiere en su particularidad. Más aún, va enfatizando que el COLOR puede servir como metáfora para encapsular conceptos más amplios. La relevancia narrativa empieza por el propio título de la película, es decir, que uno de los intertítulos sea COLOR nos tiene que importar ya que, por definición, implica la repetición de diferentes estrategias estéticas específicas de imágenes o sonidos con los cuales Andrés Duque enfatiza en el registro nostálgico presente en sus materiales de archivo grabados durante su viaje de visita a Caracas pero también a lo largo de la película.

Ahora bien, el intertítulo del bloque narrativo en donde concentraré el análisis es COLOR (20:48 – 40:33) porque, a través de las secuencias que lo integran, ilustra la complejidad afectiva-subjetiva de su experiencia a partir de las decisiones de realización (audio)visual ejecutadas por Andrés Duque en el

11. Con el capítulo CAICEDO (50:36), Andrés Duque se sirve del audio de una película del director colombiano Andrés Caicedo para arbitrariamente infiltrar las imágenes grabadas por él en un bar y en la cotidianidad de Barcelona. Del mismo capítulo, cabe destacar el extracto de una grabación de la pantalla del televisor donde se transmite una película sobre la infancia de Simón Bolívar. En el caso del capítulo PETERPANES (48:13), usa un extracto de la película *Angelita y Miguel Angel* (1971) de Carlos Mayolo y Andrés Caicedo. Pero, lo interesante es el diálogo que sugiere entre ambos capítulos.

montaje y, en específico, en relación con las grabaciones que hizo durante su estancia en Caracas, Venezuela. En este punto, me refiero al trabajo de intervención de esas imágenes con la concepción de un diseño sonoro complejo que nos habla, precisamente, de una dimensión discursiva que potencia con una narrativa de memoria, que es a la vez personal y colectiva, en cuanto al contexto histórico-político venezolano.

A nivel narrativo, las secuencias que constituyen COLOR tienen una importancia particular por cómo Andrés Duque nos marca su estado emocional en este momento de la película, sobre todo en la secuencia con la que empieza, cuando establece un diálogo entre la canción que escuchamos diegéticamente en una plaza de Caracas y la reflexión que nos comparte en los subtítulos. Cabe destacar que, en dos secuencias en particular del capítulo COLOR, escuchamos fragmentos sonoros de la película *Caracas dos o tres cosas* (1969), de Ugo Ulive y *Memorias del Subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, permitiéndole a Andrés Duque establecer una distancia entre la experiencia vivida y cómo se difumina la forma de narración sonora para explorar diferentes maneras de representación autobiográfica en el contexto del cine transnacional y del venezolano.

De hecho, tal y como sugiere el propio título del filme –*Color perro que huye* es la traducción al castellano de una expresión catalana con la que se designa un color indefinido- el yo textual de Duque se dispersa y se difumina a lo largo del metraje, no solo entre la disparidad de imágenes y las anécdotas recogidas en sus viajes, sino también entre las películas ajenas que incluye en su proyecto. Desde el punto de vista enunciativo, el director es muy cuidadoso con la materialización física y verbal de su persona, dosificando sus entradas en breves subtítulos –concebidos como una transcripción de la tradicional *voice over*– y en las contadas ocasiones en que se le intuye delante de la cámara, dos estrategias que redundan en un efecto de desidentificación acorde al proceso de desterritorialización del que hablábamos anteriormente.¹²

El montaje de la película se distingue por la articulación de microhistorias fragmentadas que buscan constantemente romper con la continuidad espacial y temporal de acuerdo a cada capítulo que la integra. En este sentido, el capítulo COLOR busca un ritmo que acompaña cada secuencia (o escena) en consonancia a lo que narrativamente pretende desarrollar de manera

12. Miguel Fernández Labayen y Elena Oroz, “Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque” en *El documental en el entorno digital*, ed. Miquel Francés (Editorial UOC, 2013), 107.

autónoma, es decir, cada secuencia se resuelve por medio del uso de planos y movimientos de cámara para revelar detalles específicos con el objetivo de vincularnos –bien sea con una vivencia, una reflexión, experiencia o una anécdota del director. Por eso, nos referimos al montaje intelectual propuesto por Eisenstein donde, tal y como lo practicó, prescinde del orden narrativo ya que crea una continuidad deslindada de la narración clásica. Entonces, las secuencias y escenas que constituyen el capítulo COLOR pretenden desarrollar un pensamiento, un concepto que generalmente es político pero no necesariamente vinculado a una acción imbricada en la narración presente en la totalidad de la película porque la yuxtaposición de situaciones buscan producir una resonancia afectiva-intelectual particular y que responde a cada secuencia y escenas presentes en el capítulo.

El ritmo pausado que expresa la primera escena del capítulo COLOR lo marca el plano general estático de una plaza en el centro de Caracas. A través del plano general vemos en profundidad de campo la fachada del Centro Fiesta “La Piñatería”, luego el movimiento de los transeúntes no sólo frente a la tienda (que está en el centro del encuadre) sino también de los otros comercios. A su vez, cerca de la plaza, hay dos vendedores ambulantes de helados conversando mientras distinguimos dos personas sentadas en una banca. Tanto la sombra de los árboles como sus troncos, arropan la imagen y de alguna manera la encuadran. Sin embargo, la música contraría un poco la calma de la imagen.



Fotograma de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque

El sonido ambiental es la música que proviene de un comercio del lugar y se trata de la canción *Amarillo limón*, de la Billo's Caracas Boys. El diálogo que establece entre el merengue que estamos escuchando y la aparente calma de la imagen en la plaza, es infiltrado por la subjetividad de “su voz” a través de los subtítulos y nos *dice* lo siguiente: “Hace diez años estuve sentado en esta misma plaza del centro de Caracas. En aquel momento tuve la sensación de que todo iba a cambiar. Pero me equivoqué. La piñatería sigue en su sitio. El mismo bullicio y la misma gente. Sólo noté un cambio. El color amarillo ahora es rojo. Y el rojo es amarillo. Principio básico del desorden”. Mientras tanto, la música es muy evocativa cuando prestamos atención a la letra de la canción:

Amarillo limón, qué color, color
 Amarillo limón, qué dolor, dolor
 Amarillo limón
 La esperanza tiene un verde que parece el más bonito color
 Pero luego se convierte, se convierte, en amarillo limón
 ¿De qué vale mi cariño si yo vivo con lo plano de la aurora?
 Pero el color amarillo, yo lo he visto, en el filo de tu alcoba
 Amarillo limón, qué color, color
 Amarillo limón, qué dolor, dolor
 Amarillo limón
 El color nace amarillo, yo lo he visto, es amarillo limón
 Por luchar por tu cariño, tu cariño, voy a perder la razón
 Qué dolor llevo en la sangre, que me arde de lo mucho que te quiero
 Pero me ha dicho tu padre, ay, tu padre, si es verdad que te anhele
 Amarillo limón, qué color, color
 Amarillo limón, qué dolor, dolor
 Amarillo limón

La mirada nostálgica de Andrés Duque frente a lo que está viendo como presente, le permite acercarse al pasado desde la reflexión crítica en relación a la permanencia de las cosas pese a su apariencia de cambio o transformación. “En *The Future of Nostalgia* (2001), Svetlana Boym distingue una 'nostalgia restauradora' de una 'nostalgia reflexiva': en el primer caso el sentimiento se identifica con aquello que no está, con la añoranza en sí misma, pero que en ella reconoce una verdad. En el segundo caso, si bien hay un dolor por lo perdido, de existir una búsqueda esta contiene también una ironía, propia de lo paródico”.¹³

13 Nota al pie de página del capítulo “Memorias vacacionales” en *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*: 25-39. Irene Depetris Chauvin, (Latin American Research Commons, 2019), 29.

La idea de *cambio* y el “Principio básico del desorden” al que se refiere irónicamente Andrés Duque, debe ser leído en el contexto político-económico que ha vivido el país como parte del proyecto de la Revolución bolivariana, impulsada por Hugo Chávez Frías y su respectiva sucesión. Más importante aún, cuando Ana Teresa Torres reflexiona sobre las narrativas heroicas de la independencia para señalar cómo el pasado no es solo un recuerdo sino una presencia persistente que moldea nuestro futuro, recuenta precisamente la serie de conflictos, revoluciones y el surgimiento de héroes que no están confinados a los libros de historia sino que permanecen activos en la sociedad contemporánea, influyendo en el presente y en el discurso público.

HAY PASADOS QUE NO TERMINAN DE IRSE; el pasado venezolano es uno de ellos. La gloria de la Independencia, siempre dominante en nuestro imaginario, extiende su sombra de presente perpetuo. Como quiera que avancemos, el pasado nos espera. El futuro siempre será, paradójicamente, pretérito. Un tiempo heroico, plagado de guerras, revueltas y asonadas; atravesado por revoluciones liberales o conservadoras; “azules” o “amarillas”; restauradoras o reformistas; genuinas o legalistas; libertadoras o reivindicadoras; de “abril”, de “marzo”, o de “octubre”; tiempo presentado en una escenografía de estruendo bélico y triunfantes cornetines, de enemigos que huyen o conspiran, de banderas libertarias y proclamas disolventes, de dictaduras sangrientas y sufridas resistencias. Sus hermosas escenas guerreras deberían reposar en los lienzos de la historia, de modo tal que pudiéramos de vez en cuando reconocerlas y reconocernos en ellas, pero desde la lejanía del presente, como quien recuerda con afectos los antepasados, sin por ellos verse en la obligación de rendirles culto. Si los héroes permanecieran allí, en los cuadros de Arturo Michelena o de Tito Salas, serían inofensivos.¹⁴

Con todo lo anterior, al terminar la escena en la plaza, el capítulo COLOR cambia totalmente su pasividad para dar paso a la siguiente secuencia, en donde el ritmo de cortes a los contraplanos de los protagonistas del evento, permuta en varios momentos. Se trata de la celebración religiosa de San Juan en el pueblo de Naiguatá. El ritmo dinámico se va desarrollando, en principio, por la duración de las tomas dentro de la secuencia de manera consecuente, la yuxtaposición de las mismas por cortes, y por cómo la acción dentro del plano está acompañado por un sonido diegético vibrante.

14. Ana Teresa Torres, “Los héroes andan sueltos”, preámbulo de *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana* (Caracas: Editorial Alfa, 2009): 11-17.

En plano medio resalta el torso de un grupo de hombres a quienes intencionalmente Andrés Duque cortó la cabeza para dirigir la mirada en la imagen de *Bruce Lee* en la camisa del hombre que está en todo el centro del encuadre, junto a otros que tienen franelas (playeras) rojas con un mensaje que se lee en su pecho: “Viva San Juan”. Se trata de varios miembros de un grupo de tambores, de los cuales podemos reconocer los palos de madera (que funcionan como baquetas) en sus manos. Mientras están a la espera, los escuchamos conversando entre ellos hasta que progresivamente podemos ver cómo se van ubicando y preparando frente a la mina.



Fotograma de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque

Destaca en *close up* el rostro sudado y emocionado de un joven que constantemente se mueve en el encuadre de acuerdo al movimiento del cuerpo al tocar los tambores. El encuadre es dinámico porque lo que está fuera de campo entra en la imagen, es decir, los otros músicos que están junto a él. El toque de los tambores define el movimiento de sus cuerpos y, por consiguiente, la naturaleza de la imagen. Por ejemplo, el enfoque automático del lente se altera frecuentemente debido a los cuerpos fragmentados que entran intempestivamente en los bordes o dentro del encuadre a modo de barrido —cuando aparece el fragmento de un cabello o parte de la cabeza de otra persona, o lo que se intuye como un brazo ya que no se logra distinguir del todo.



Fotograma de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque

En plano secuencia hace *zoom out* con un breve *tilt up* mientras abre el encuadre hasta un Gran plano general en donde ya podemos apreciar el tumulto de todos los feligreses celebrando a San Juan frente a la Iglesia. Andrés concentra la imagen en un grupo de gente bailando al ritmo de los tambores (dentro de un encuadre cerrado) en plano entero y con la cámara ligeramente en picado. Es importante destacar que en este momento del evento se hace más evidente que la cámara está en mano, sobre todo cuando la cámara se mueve entre la gente y baja el ángulo a su nivel.

La devoción a San Juan llegó a Venezuela con la colonización de los españoles que, a su vez, trajeron personas de África para esclavizarlas, los cuales repartieron por todo el país pero principalmente en las costas venezolanas ya que el interés era que trabajaran en las plantaciones de café, cacao, añil y caña de azúcar. Tanto la iglesia católica como los “amos” de los esclavos, fueron quienes los bautizaron y convirtieron a la religión. Con el tiempo, la evangelización quedó a cargo de los esclavos que ya habían sido criados en el catolicismo. Las fiestas de San Juan se caracterizan por “el permanente repique del tambor y los cantos repetitivos, herencia africana, y el porte de la imagen del bautista –ya niño, ya adulto–, herencia blanca, que baila al son de la mina en manos de su portador”.¹⁵ Su importancia histórica radica en cómo los esclavos tenían ese día para “descansar”, además se les permitía bailar y tocar sus instrumentos durante toda la celebración. Entonces, cuando escuchamos una y otra vez “hueso, hueso, hueso” al son de los tambores, Andrés está bailando con la gente cuando sube y baja la cámara intentando acomodarse estrepitosamente entre ellos mientras graba. Durante ese momento, hay un personaje que empieza a dar vueltas alrededor de una mujer espontáneamente. Así como entra una presencia, sale. *Viene del pasado* un joven Juan Guaidó (29:29), bailando tambores.

Un cinéfilo venezolano me escribió un día para decirme que estaba viendo la película y reconoció que esa persona era Juan Guaidó cuando no era nadie. Yo no me lo puedo creer. Me pasé dos días en *shock*, y no podía hacer otra cosa que ver esas imágenes, comparar, hablarlo con gente y decir: no puede ser tanta casualidad. Con lo cual, pues, si eso aunque es una casualidad por supuesto no lo hice con toda la intención, e incluso ahí está como una mirada al futuro, una especulación que ocurre prácticamente como un acto de magia y está ahí. Estas imágenes ya eran visionarias del desastre pero, sin caer en discursos tristes o derrotistas, creo que siempre intento mantener un tono y es de prosa. También, por ser tan subjetivo, pues intento una cierta ironía.¹⁶

15. Herminia Gutiérrez, “Al ritmo del tambor se celebra a San Juan cada 24 de junio”, *Institutional Assets and Monuments of Venezuela*, 28 de junio de 2023, <https://iamvenezuela.org/2023/06/al-ritmo-del-tambor-se-celebra-a-san-juan-cada-24-de-junio/>

16. Andrés Duque, entrevista personal, vía Zoom, 13 de abril del 2023.

Cuando se piensa en el periplo de un personaje como Juan Guaidó en el contexto político venezolano, para empezar, es importante mencionar la trama de las elecciones parlamentarias del año 2015, donde –por primera vez- la oposición se hizo de la mayoría en la Asamblea con el 65,27% del apoyo popular. El Partido socialista unido de Venezuela (Psuv) obtuvo el respaldo del 32,93% de los votantes. El sistema de sobrerrepresentación favoreció a los opositores quienes obtuvieron 109 escaños, por 55 del partido de gobierno. Los tres escaños restantes correspondían al voto indígena del estado Amazonas. Por consiguiente, el pacto político de la oposición consistía en que cada año la presidencia de la Asamblea Nacional (AN) pasaba a uno de los partidos de la oposición que lideraba los curules. Él era de Voluntad Popular y a su partido le tocaba la presidencia en el 4to año de mandato. Es decir, por el orden de alternabilidad –a partir del número de curules que cada partido tenía en la Asamblea Nacional- a Voluntad Popular le correspondía el turno y el resto es *historia*. Aunque Juan Guaidó no salió como entró, fue alguien que básicamente surgió de la *nada*.



Fotograma de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque

“Hay un proverbio Yoruba que dice: '*Eshu* mató un pájaro ayer con una piedra que lanzó hoy'. Es decir, una piedra lanzada desde el *presente* hacia el pasado, está dirigida al futuro para tratar de incidir en las capas de historias que se han formado en el ojo, en la actualidad del oído, y en los porvenires del cuerpo”.¹⁷ Tanto en el plano secuencia con la visión de un barrio de Caracas

17. En el artículo “Apuntes hacia una tercera programación”, Víctor Guimarães menciona que Solanas y Getino escribieron un texto menos conocido titulado “Apuntes para un juicio crítico descolonizado”, en donde se hacen preguntas provocadoras sobre la manera en que se puede analizar y criticar una película latinoamericana en comparación a una europea o estadounidense.

visto desde el metrocable como en la escena del bar *El Matador*, Andrés Duque trabaja la materialidad de las imágenes no sólo para ilustrar o exponer ideas sino para re-vehicular lo que (audio)visualmente condensan a través del sonido de películas realizadas por otros directores, es decir, Ugo Ulive y Tomás Gutiérrez Alea, respectivamente.

El director potencia la cualidad expresiva del sonido extra diegético durante el plano secuencia de un barrio marginado de Caracas visto desde el metrocable. En este punto del capítulo COLOR, nos referimos a cómo Andrés Duque trae a *Color perro que huye* un fragmento sonoro de la película *Caracas, dos o tres cosas* (1969), del director Ugo Ulive. El diálogo que establece el director entre la visualidad de la ciudad desde la mirada del cine venezolano (en términos históricos) y las vanguardias (específicamente), las articula con las capas de temporalidades que evoca, por un lado, a través de la imagen y, por otro, con el trabajo sonoro de la película realizada por Ugo Ulive.

Caracas, como espacio complejo cargado de significados, ha sido el escenario donde se enmarcan las consecuencias del éxodo campesino a la ciudad y la consecuente conformación de barrios en los cerros. La primera película venezolana en acusar dicho impacto fue *La Escalinata* (1950), de César Enríquez; y la mirada que nos presenta del cerro como testigo de la propagación de la ciudad, está marcada simbólicamente por la relación entre arriba y abajo. Las diferencias de clase se representan ubicando abajo la miseria, mientras arriba (adonde la cámara nunca llega) se encuentra la vida “decente”. Es decir, entre quienes están abajo en el orden de las clases sociales y que se les hace imposible subir.

Dichos autores plantean interrogantes sobre si existen categorías, valores y presupuestos universales para la crítica cinematográfica y cómo se pueden construir esas bases desde las condiciones de dependencia y colonialidad propias de los países latinoamericanos. Guimarães sugiere que esas mismas inquietudes –sobre cómo pensar la crítica y, por extensión, la programación– son relevantes para desarrollar una mirada descolonizadora en las prácticas culturales de la región. Desde ese punto de vista, considero importante cuestionar el lugar político de la visualidad frente a lo que se considera cine transnacional. Ese concepto o idea pasa por alto cómo pone de manifiesto ciertos discursos y relatos que giran en torno (y en entornos) a lo que se ve de un cine que se produce dentro de la lógica transnacional. En particular, llama la atención cómo los aspectos de la historia política venezolana se omiten casi por completo en varios trabajos críticos sobre *Color perro que huye*, porque no se conocen o no se entienden desde esa mirada. Lo cual no es *algo* necesariamente malo pero sí es demostrativo de los límites y alcances que implica una lectura que se asume “transnacional”. *Cinema Tropical*, 14 de septiembre de 2025, <https://www.cinematropical.com/cinematropical/apuntes-hacia-una-tercera-programacin> Cf. Austin Fisher and Iain Robert Smith, “Transnational Cinemas: A Critical Roundtable”, *Frames Cinema Journal*, <https://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/>

En contraste, el documental de Ugo Ulive registra la vida de las calles y los barrios de la ciudad con imágenes de las personas en *close-ups*, planos medios o generales. Además, lo visual no ilustra lo sonoro ni viceversa pero constantemente se produce un juego paródico e irónico en el que coinciden por efecto de dicha oposición. Para Ulive, la *belleza* estaba en la exploración de las contradicciones de la realidad y no en un didactismo que contrarrestaría esa contradicción. El *principio básico del desorden* expuesto por Andrés dialoga con el trabajo sonoro de *Caracas, dos o tres cosas* ya que permite pensar en la idea de un desconcierto de la palabra, de una deconstrucción de un discurso coherente o de una cacofonía que se construye a partir de las emisiones radiales que se van erigiendo en la película y que incluyen radionovelas, noticias, textos irónicos y canciones.¹⁸

El melodrama de la precariedad propuesta por Ugo Ulive, empieza con la imagen de un techo de zinc desgastado registrado por la cámara de Andrés Duque. Pese a que permanece en el mismo encuadre durante todo el plano secuencia, cuenta con dinamismo ya que la vista del barrio se va transformando a medida que el metrocable hace su recorrido. También, la cualidad expresiva mediante la distancia focal del *zoom in* llevado al límite, ofrece una imagen bellamente distorsionada, pixelada o casi borrosa, haciendo del paisaje del cerro una pintura abstracta. La manipulación de la distancia focal desde una mirada aérea del barrio, más que modificar la relación de perspectiva a lo largo del plano secuencia, está problematizando sobre cómo opera nuestra perspectiva en cuanto a las diferencias de clase. Por eso, la vida y la cotidianidad del cerro está pulsando constantemente sobre las emisiones sonoras —que algunas hablan de huelgas que han sido reprimidas por el gobierno, la denuncia sobre la falta de agua en un barrio y como pasa rápidamente a una radionovela— mientras la gente está ajena a todo eso, lo cual parece estar produciendo una percepción que no es perceptible.

Para mi es, sobre todo, rescatar esa afectividad. No es para todo el mundo. En España no entenderán nunca qué es *Radio Rumbo*. Se pueden hacer una idea pero no lo sentirán como lo puede sentir un venezolano. Sin embargo, con las películas que he hecho en Rusia me



Fotograma de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque



Fotograma de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque

18. Vale mencionar cómo, a su vez, la película de Ugo Ulive coincide históricamente con la controversial *Imagen de Caracas* (1968); un proyecto multimedia vanguardista encabezado por Jacobo Borges y que consistió en una instalación multimedia a ocho pantallas que proyectaban filmaciones que servían para contar la historia de la ciudad desde su fundación (1567) hasta el derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (23 de enero de 1958). Durante mucho tiempo se ignoró el paradero de la totalidad del material filmado debido al modo abrupto en que fue clausurado por el Estado.



Fotograma de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque

pasa igual, hay cosas que están allí que los rusos la ven y alucinan. Me dicen, “no puedo creer que capturaste esto”, y claro, no espero tampoco que el mundo entero entienda a ese nivel de detalle las cosas pero no ser tan didáctico ni explicarlo todo aunque dificulta la lectura también es muy bonito porque sabes que te estás dirigiendo en secreto a las personas.¹⁹

El capítulo COLOR continúa con dos secuencias que poseen una puesta en escena compleja. Nos referimos a la secuencia que sucede en el bar y en la casa familiar de Andrés Duque. Concentrándonos en la puesta en escena que nos muestra Andrés en el bar *El Matador*, se entiende en dos sentidos: en primer lugar, por cómo funciona en relación con lo que plantea en la totalidad del capítulo sobre la historia política venezolana, es decir, desde la subjetividad (audio)visual que sugieren los objetos decorativos, la idea de escenografía, y la iluminación del espacio en dicho bar; y, en segundo lugar, por cómo se *actualiza su lectura* vinculándolo con el proyecto político de la Revolución bolivariana desde la escucha de la película *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea.

En este aspecto, es importante señalar cómo dialoga esta secuencia con la escena en la plaza en términos de los pasados aludidos y la postura críticamente nostálgica asumida por el director. Por tanto, cabe destacar cómo el último fragmento sonoro que escuchamos de *Caracas, dos o tres cosas* se empalma con la secuencia en el bar cuando, lo primero que vemos, es el gesto performático de una *mujer sin nombre* jugando con el cigarrillo en cada bocanada que hace (“Las mujeres que conocemos, las mujeres que se encuentran al doblar cualquier esquina. Las mujeres que sufren en silencio sus penas, su abandono, sus dolores. ¡Mujeres sin nombre!”).²⁰

El montaje juega con la alternabilidad entre la cámara en mano que recorre el bar y la imagen estática de la mujer sentada frente a una mesa o simplemente registrando las personas que están en el lugar en profundidad de campo. Un televisor tiene un reproductor de VHS y DVD encima, que a su vez tiene un globo terráqueo pequeño. Dicho televisor está rodeado de relojes



Fotograma de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque

19. Andrés Duque, entrevista personal, vía Zoom, 13 de abril del 2023.

20. Un aspecto importante de Sergio como personaje, es el tipo de relación que establece con las mujeres. Hay una clara objetivación de ellas por la heterosexualidad compulsiva de la que padece. Además, tanto Laura como Elena, son personajes femeninos “que problematizan las representaciones simplistas de la burguesía y de la clase obrera que prevalecían en el cine cubano. (...) Luego, caso aparte, está Noemí. Para Sergio, Noemí representa, más que una clase social o un ideal de belleza, las esperanzas y aspiraciones de la temprana revolución”. Paul Schroeder Rodríguez, *Una historia comparada del cine latinoamericano* (Editorial Iberoamericana, 2020), 277-278.

antiguos, una radio vieja colgada en la pared y detrás está el busto de la cabeza de un becerro disecado. El recorrido visual de los elementos decorativos termina con la pantalla de televisión en el que se está proyectando una película, y del que reconocemos el título: *Memorias del subdesarrollo*. La iluminación precaria altera la temperatura del color que registra automáticamente la cámara, mientras se adapta se oscurece todo el fondo y entre tanto vemos la película que se está proyectando en el televisor.

Se trata precisamente de la secuencia inicial cuando –en medio del tumulto- una mujer afrocubana mira fijamente a la cámara. Es el momento en el que previamente hay disparos y después de la confusión, las personas se agrupan alrededor de la víctima. En este punto, *la víctima* del bar *El Matador* somos tanto los espectadores como el director, siendo interpelados por la mirada de la mujer y cómo nos enfrentará con nuestras propias contradicciones. Al igual que la secuencia anterior, se trata del ejercicio de capas de archivo al que recurre Andrés. Es decir, cómo interviene el imaginario social del país a través de su archivo personal de imágenes con el sonido de una película ajena.

La luz disponible del entorno es una iluminación precaria. Esto crea contrastes pronunciados de acuerdo al espacio que recorre del bar y que le confiere una atmósfera decadente. Cuando el fondo de la pantalla se oscurece, este efecto le sirve de transición para mostrarnos una serie de imágenes fotográficas, pinturas e ilustraciones que están en las paredes del bar. La primera serie de fotografías son alusivas a *El Caracazo*. Es posible observar diferentes situaciones que sucedieron durante el estallido social: la policía y militares reprimiendo a la gente, personas cargando un herido para llevarlo en una moto e imágenes del saqueo. Entonces, escuchamos como voz en off la reflexión del personaje principal de la película, Sergio, quien nos dice: “Todo sigue igual. Aquí todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía. Una ciudad de cartón”.

El Caracazo fue una ola de protestas populares que comenzó en las afueras de Caracas el 27 de febrero de 1989, contra el gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989-1993), a raíz de un aumento del 30% en el precio de la gasolina y el transporte público. Las protestas se tornaron violentas en la capital y otras ciudades importantes, y se extendieron hasta el 8 de marzo del mismo año. La represión gubernamental en Caracas, a través de la Policía Metropolitana y el Ejército, fue brutal. Las cifras oficiales indican 276 muertos pero las exhumaciones de fosas comunes realizadas desde 2009 han revelado

nuevas víctimas.²¹ Por otra parte, la potencia de los elementos decorativos del bar, específicamente las imágenes que decoran sus paredes, en buena medida se debe a las convenciones visuales de la sociedad venezolana sobre el evento, por lo cual refuerza el carácter crítico articulado por Andrés Duque.

Continúa, “¿Y la paloma que iba a mandar Picasso? Muy cómodo eso de ser comunista y millonario en París” coincidiendo elocuentemente con la fotografía de Marcos Pérez Jiménez junto a otros dos militares, es decir, Germán Suárez Flamerich y Luis Felipe Llovera Páez. La serie de diferentes fotografías e ilustraciones del dictador militar Marcos Pérez Jiménez nos recuerda que no sólo se vuelven receptáculos de la vivencia del director en el bar sino también cómo forman parte de la forma narrativa (audio)visual del capítulo. Marcos Pérez Jiménez fue la figura principal en la instauración de una perspectiva de modernidad a través del *Nuevo Ideal Nacional*. Al mismo tiempo, la policía política –conocida como Seguridad Nacional– reprimía la disidencia y neutralizaba a los detractores. Una junta de censura obligaba a los periodistas a reproducir un discurso oficial uniforme: “Nada debe revelar represión ni encarcelamiento. No se puede mencionar la administración pública. Todo en dictadura es perfecto”.²²

En consecuencia, se instauró la idea de que sólo un gobierno militar podía respetar el principio del bien nacional y allanar el camino hacia el progreso. “Sentado en su palaciega residencia en Madrid casi treinta años después de haber sido derrocado, Marcos Pérez Jiménez se mantuvo fiel a este código. El programa expuesto en el Nuevo Ideal Nacional era el correcto y seguía creyendo fervientemente que 'no habrá una gran nación venezolana sin unas Fuerzas Armadas igualmente grandes'”.²³

21. Caso *El Caracazo*”, Biblioteca de los Derechos Humanos de la Universidad de Minnesota, Sentencia del 11 de Noviembre de 1999, Corte Interamericana de Derechos Humanos (Ser. C) N° 58, Accedido el 3 de noviembre de 2025. <http://www1.umn.edu/humanrts/iachr/C/58-esp.html>

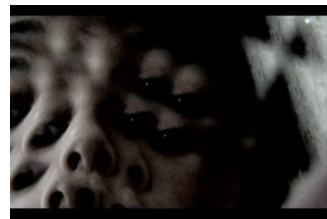
22. Lisa Blackmore, *Spectacular Modernity. Dictatorship, space and visibility in Venezuela 1948-1958* (University of Pittsburg Press, 2017), 8.

23. Se trata de una entrevista que le hiciera Blanco Muñoz a Marcos Pérez Jiménez, en *Habla el General*, 40. Pérez Jiménez dice: “Quiero ser muy claro en esto: con la aparición de la Junta Militar de Gobierno lo que se pretendió fue volver por los fueros de las Fuerzas Armadas como institución básica de la nación. Lo que Venezuela significó en la función liberadora del siglo pasado se le debe a la función de sus Fuerzas Armadas en el continente. Si después de la independencia, Venezuela decayó debilitándose notablemente, a medida que sus Fuerzas Armadas dejaban de tener la mística, la moral y la eficiencia guerrera que tuvieron cuando El Libertador, eso quiere decir entonces que la nación venezolana marcha al ritmo de sus Fuerzas Armadas. Esa teoría la he sostenido y creo fervorosamente en ella. No habrá una nación grande venezolana sin unas Fuerzas Armadas igualmente grandes... Eso es lo que buscábamos nosotros con el Nuevo Ideal Nacional: construir una nación próspera, digna y fuerte”. Agustín Blanco Muñoz, *Habla el General Marcos Pérez Jiménez* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1983). Citado por Lisa Blackmore, *Spectacular Modernity*, 48.

Los últimos minutos en *El Matador* discurren entre quienes están en el lugar, bebiendo, y los detalles del decorado —objetos antiguos como relojes, cuadros, un ventilador, etcétera, que se distinguen entre las imágenes fotográficas, las ilustraciones y las pinturas envejecidas. Cabe destacar cómo, pese a que la gente en el bar no habla entre sí, el fragmento sonoro consiste en un montaje de diálogos entre Sergio y otros personajes con quienes interactúa en la película *Memorias del subdesarrollo*. La mujer sin nombre recorre el bar con una cámara fotográfica mientras Andrés la sigue y es cuando vemos una pintura colgada en la pared. Se trata del retrato del dictador militar Juan Vicente Gómez, *El Benemérito*. En esa forma de desdoblamiento-distanciamiento con la que opera Andrés, nos habla a través del personaje principal de *Memorias del subdesarrollo*. No sólo hace tuyas las palabras de Sergio sino también el desencanto del que están impregnadas.

Por un lado, desde una perspectiva socio-política, ya que los fantasmas del pasado —un diagnóstico realizado por Gutiérrez Alea hace cuatro décadas- se proyectan en *Color perro que huye* como destino inevitable para un proyecto nacional de futuro como es la revolución bolivariana. Por otro lado, en términos personales, puesto que la frase pronunciada por Sergio (“Esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar. Como mi padre. Como Laura, que no se detendrá hasta llegar a Miami. Sin embargo todo parece hoy tan distinto. ¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?”) se convierte aquí en índice o marca subjetiva de la imposibilidad de retorno.²⁴

Al terminar la secuencia en el bar, primero se escucha el sonido de un acordeón mientras la pantalla se va a negro por unos segundos. La primera imagen que vemos se trata de la mamá de Andrés Duque con el (asumo) nieto en sus piernas y, sobre él, un enorme acordeón. Parece que le está ayudando a tocarlo, en un esfuerzo por enseñarle cómo se hace. Casi inmediatamente, vemos cómo el sobrino del director se apodera de su cámara. Hace un recorrido por la casa de sus abuelos y graba los detalles que llaman su atención. Gracias al recorrido visual realizado por el niño a través de objetos antiguos, de arte, cómicos y populares; apreciamos también que la casa es amplia y muy iluminada. Finalmente, se graba a sí mismo y juega distorsionando la imagen usando varios filtros al superponerlos frente al lente de la cámara. Después es Andrés, cámara en mano, quien graba a su sobrino



Fotogramas de la película
Color perro que huye (2011)
del cineasta Andrés Duque

24. Miguel Fernández Labayen y Elena Oroz, “Cosas que hacen 'crack'. Emociones y cinefilia en *Color perro que huye* (Andrés Duque, 2011)”, en *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*, ed. Vanesa Fernández Guerra (Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015), 189.

siguiéndolo mientras juega recorriendo la casa a ciegas. El niño tiene puesto un casco de soldador que no le permite ver bien el camino y por eso cada paso lo hace con inseguridad, algo que es parte del juego que vive el niño en la casa de sus abuelos. En un momento forma parte de la situación el abuelo ya que reposa su mirada protectora en el nieto. Al mismo tiempo, escuchamos la música del acordeón de la abuela, a quien previamente vimos tocar el instrumento con su nieto.

La subjetividad de las imágenes grabadas por el sobrino y las realizadas por Andrés siguiéndolo por la casa de sus padres, nos habla de su mirada a la infancia que vivió en la casa pero vistas desde la mirada del sobrino. La familiaridad está en la cercanía que sugiere el plano secuencia con el punto de vista del niño –cámara en mano- sobre todo cuando se concentra en detalles de la casa, haciendo *zoom in* a ciertos objetos, con los cuales comparte la misma fascinación. Es muy curiosa esa transición, de él manejando la cámara y luego relegándola al niño, el juego que implica ese intercambio. Terminar el capítulo COLOR con esta última escena, donde hay un juego de tiempos, es decir, entre el director manejando la cámara, luego el niño y, posteriormente, la presencia sutil del abuelo al fondo pero en primer plano, se convierte en una metáfora visual de tres tiempos-generaciones dispuestos en el espacio de la casa familiar. Pero, aunque seguimos escuchando el acordeón que está tocando su madre, aparece el intertítulo del siguiente capítulo, es decir, NEVERLANDS o su regreso a España.

Para concluir, la noción de huida propuesta por Andrés Duque, no es una cuestión de evadir o censurar un pasado sino de exponer sus contradicciones; es una huida donde se viven y sienten las resonancias de un pasado en otros escenarios que, en este caso, se tratan de las realidades que definen su presente en el país de acogida y el puente que establece con sus raíces. La abstracción emocional, capaz de unificar temáticamente la estructura fragmentada en *Color perro que huye*, es la *nostalgia por las causas perdidas* y cuyo significado tiene un carácter de constante búsqueda de identidad en un contexto marcado por desplazamientos y fugas. Con un ensayo (audio)visual, Andrés Duque reflexiona sobre sus experiencias de transito entre diferentes lugares y estados emocionales para representar la subjetividad que implican los procesos de duelo por la pérdida –ya sea de un ser querido, una idea, un objeto o un lugar- y cómo se transforman en una oportunidad para explorar otras formas de pertenencia y subjetividades.

“El río Llobregat
es amarronado,
el Besòs es verde
y amarillo es el Ter,
el Ebro visto del mar
es blanco nuclear
y el Segre mirado
desde un monte
es color de perro como huye”.

El Danubio azul, La Trinca, 1981.²⁵

Bibliografía

Antúñez, Joan. “Andrés Duque: Transcripción de una conversación sobre cine y sus desvíos hacia la identidad transnacional”. *TSN Monográfico*, nº 5 (enero-junio 2018): 1-6.

Blackmore, Lisa. *Spectacular Modernity. Dictatorship, space and visibility in Venezuela 1948-1958*. University of Pittsburg Press, 2017.

Brenez, Nicole. *Cine de vanguardia. Instrucciones de uso*. La Fuga-Ediciones Metales Pesados, 2021.

“Caso *El Caracazo*”, Biblioteca de los Derechos Humanos de la Universidad de Minnesota, Sentencia del 11 de Noviembre de 1999, Corte Interamericana de Derechos Humanos (Ser. C) Nº 58, Accedido el 3 de noviembre de 2025. <http://www1.umn.edu/humanrts/iachr/C/58-esp.html>

Capriles, María Cristina. “Talento venezolano por el mundo. Cine y cineastas más allá de las fronteras”, *El Nacional*, 7 de febrero de 2021.

Chion, Michel. *La audiovisión*. Barcelona: Editorial Paidós, 1993.

Depetris Chauvin, Irene. *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons, 2019.

Duque, Andrés, director. *Color perro que huye*. Hamaca, media & video art distribution, 2011. 70 minutos (Dolby Stereo, HD).

25. Es una canción del grupo catalán La Trinca, en donde la parodia funciona como una fuerte crítica a la contaminación de los ríos españoles para burlarse de la romantización de la belleza natural ya que no siempre es *verdad*. La letra contrasta las descripciones del río Danubio con la realidad de otros ríos de España: Duero (marrón), Nervión (gris plomo), Sil (verduzco), Genil (pardusco) y Tajo (ocre).

- Fernández Labayen, Miguel y Oroz, Elena. “*Plug-ins* del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque”. En *El documental en el entorno digital*, ed. Miquel Francés. Editorial UOC, 2013. (101-117)
- Fernández Labayen, Miguel y Oroz, Elena. “Cosas que hace 'crack'. Emociones y cinefilia en *Color perro que huye* (Andrés Duque, 2011)”. En *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*, ed. Vanesa Fernández Guerra. Sociedad Latina de Comunicación Social, 2015. (181-204)
- Gamba, Pablo. “Andrés Duque, un cine de lo borroso”. *ENCINE*, 26 de noviembre de 2016.
- Guimarães, Victor. “Otra historia del Tercer Cine: Descolonización e invención de formas en el cine latinoamericano” (Sesión 2). Moderado por Robinson Díaz. Seminario, 7 de julio de 2021. Emitido en directo por el 4º Festival Internacional de Cine de No_Ficción, Frontera Sur. YouTube, 2:18:08.
<https://www.youtube.com/watch?v=AH3D6Sz0p0A&t=2838s>
- Guimarães, Victor. “Apuntes hacia una tercera programación”, *Cinema Tropical*, 14 de septiembre de 2025, <https://www.cinematropical.com/cinema-tropical/apuntes-hacia-una-tercera-programacin>
- Gutiérrez, Herminia. “Al ritmo del tambor se celebra a San Juan cada 24 de junio”. *Institutional Assets and Monuments of Venezuela*, 28 de junio de 2023, <https://iamvenezuela.org/2023/06/al-ritmo-del-tambor-se-celebra-a-san-juan-cada-24-de-junio/>
- Legaz, Alfonso. “75 minutos de *PLUG-IN* a pleno sol. Archivo violado y cosicidad, política y monólogo en un *cine-cómo* de Andrés Duque”. *Cine por venir*, 2 de noviembre, 2015, <https://www.cineporvenir.org/auto-entrevista-de-andres-duque-y-texto-sobre-ensayo-final-para-utopia/>
- Marrosu, Ambretta. “¡Basta! (Ugo Ulive, Venezuela, 1970)”. En *Cine documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranaguá (ed.). Ediciones Cátedra, 2003. (329-332)
- Masotta Lijtmaer, Cloe. “El escalofrío. Cuerpo e imagen en el cine de Andrés Duque”. *Arte y políticas de identidad*, vol 8 (julio 2013): 95-114.
- Oroz, Silvia. “Tomás Gutiérrez Alea: un cine generoso”. *Encuadre, Revista de Cine*, Nº 60 (abril-mayo-junio 1995): 14-15.

Programa “Horizontes. Pulsiones audiovisuales alrededor de *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968)”. Curadores invitados Cecilia Barrionuevo (Argentina) y Jorge Yglesias (Cuba). Cinemateca de Bogotá, 2025.

Ruffinelli, Jorge. *América Latina en 130 Documentales*. UQBAR Editores, 2012. Caracas: *dos o tres cosas. (Descartes de un film inconcluso)*, 1969, Ugo Ulive (48-49).

Schroeder Rodríguez, Paul. *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2020.

Wood, David. “Vestigios de historia: el archivo familiar en el cine documental y experimental contemporáneo”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXVI, Núm. 104 (2014): 97-125.