

LA LANGOSTA AZUL, UNA PELÍCULA NEORREALISTA CARIBE

La langosta azul, a Carribbean Neorrealist Film

Manuel Guillermo Ortega

Universidad del Atlántico

manuelortega@mail.uniatlantico.edu.co

ORCID ID: 0009-0008-0943-1241

RESUMEN

Este artículo propone una nueva interpretación de *La langosta azul* (1954) que impugna su clasificación como obra surrealista. A partir de un análisis semiótico del cortometraje y de su contexto histórico, se argumenta que la película se inscribe más adecuadamente en una estética neorrealista, aunque atravesada por elementos de la cultura caribe —humor, farsa, ritualidad y carnaval— y por una dimensión de ciencia ficción vinculada al imaginario nuclear de la Guerra Fría. El estudio examina la estructura narrativa, la construcción espacial y el uso de actores no profesionales y locaciones naturales para establecer su cercanía con el neorrealismo italiano, en particular con *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948). Asimismo, se analizan las analogías entre ambos relatos en torno a la pérdida de un objeto, la búsqueda infructuosa y la solidaridad final. El artículo sitúa, además, la película en el contexto geopolítico de los años cincuenta, interpretando la langosta mutada como un artefacto de ciencia ficción ligado a la radiación nuclear y al espionaje internacional. Se concluye que configura una forma de “neorrealismo caribeño” que permite reconsiderar su lugar en la historia cultural colombiana.

Palabras clave: cine colombiano, neorrealismo, Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Guerra Fría, espionaje, ciencia ficción.

ABSTRACT

This article proposes a new interpretation of *La langosta azul* (1954), thereby challenging its classification as a Surrealist work. Through a semiotic analysis of the short film and its historical context, the text argues that the film is more appropriately situated within a Neorealist aesthetic, while also incorporating elements of Caribbean culture—such as humor, farce, rituality, and carnival—as well as a science fiction dimension linked to the nuclear imaginary of the Cold War. The study examines the film’s narrative structure, spatial construction, and use of non-professional actors and natural locations to establish its affinity with Italian Neorealism, particularly *Ladri di biciclette* (De Sica, 1948). It also analyzes the parallels between the two narratives in terms of the loss of an object, the unsuccessful search, and the final gesture of solidarity. Moreover, the article situates the film within the geopolitical context of the 1950s, interpreting the mutated lobster as a science fiction artifact associated with nuclear radiation and international espionage. Ultimately, it concludes that the film

constitutes a form of “Caribbean Neorealism” that invites a reconsideration of its place in Colombian cultural history.

Keywords: *Colombian cinema, Neorealism, Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Cold War, espionage, science fiction.*

LA ETIQUETA SURREALISTA: CRÍTICA Y LÍMITES DE UNA LECTURA DOMINANTE

La langosta azul es una película en formato de cortometraje rodada en 1954, en 16 mm y en blanco y negro. Su duración es de 29 minutos, y aunque ya existía la técnica del sonido en el cine, es una cinta silente por el bajo presupuesto de la producción y la precariedad técnica del cine en Barranquilla. Se filmó en cinta reversible, es decir, en película que daba una imagen positiva y podía proyectarse de modo directo en una pantalla. Así, no se contaba con un negativo del que pudieran sacarse más copias, razón por la cual el cortometraje se fue deteriorando en la medida en que se proyectaba hasta 2019, cuando la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano hizo su restauración, entre otras razones de conservación, para presentarla de modo digital en un festival de cine.

Leyendo los textos críticos o las reseñas sobre *La langosta azul*, encontramos que la mayoría insiste en que se trata de un cortometraje *surrealista*, con la influencia de *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel. Incluso fue proyectada en 2021, en el Museo Metropolitano de Nueva York, en el marco de la exposición *Surrealismo sin fronteras* (*Surrealism Beyond Borders*), como la única película surrealista dirigida y producida conocida en Colombia, según la ficha técnica de presentación del cortometraje. Por su parte, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano anota que la película está “enmarcada dentro del movimiento *surrealista*” (2020, párr. 5). En un artículo de Cortosfera (2019, párr. 4) se sostiene que la película presenta “personajes que aportan costumbrismo y *surrealismo* a una trama que se va apartando de la investigación (la del Gringo) para dejarse seducir por un lugar a medias entre la miseria y la ensoñación”. Por su parte, Juan Pablo Conto, aunque

reconoce que el cortometraje “tiene como marco de referencia el neorrealismo italiano”, plantea que “en definitiva está inspirada en el cine de Luis Buñuel y en la manera como el surrealismo representaba lo onírico en imagen” (2020, párr. 5). Y en la página de Cinescuela (2019, párr. 1), leemos que *La langosta azul* es una “película experimental *surrealista*”. Pienso que podríamos aceptar lo de experimental, pero no a plenitud lo de surrealista. Quizás esa idea del surrealismo en *La langosta azul* se deba a que se ha dicho que la historia está basada en un sueño de Álvaro Cepeda Samudio. Lo primero que habría que aclarar es que no todo arte y literatura que se basen en sueños son surrealistas. Incluso hay sueños realistas.

Desde mi punto de vista, *La langosta azul* no es en esencia una película surrealista: no hay expresión del subconsciente, ni imágenes oníricas, ni ausencia de un argumento, ni desconexión sintáctica de las escenas, a la manera como se presentan los contenidos en la pieza maestra de esta tendencia en el cine, que es sin duda *Un perro andaluz*, considerada por el mismo André Breton, jefe del surrealismo, como la obra filmica cumbre de este movimiento. Otro elemento importante en esta tendencia es la mirada interior. No es lo que ocurre en el exterior, en la dimensión de los espacios tangibles con su tiempo histórico, sino lo que ocurre en la psiquis de los personajes y de los observadores. Pedro Matute Villaseñor señala que Buñuel utilizó estos procedimientos para generar choque, escándalo, interviniendo la conciencia del espectador más allá de lo meramente narrativo (2006). De allí esa escena escalofriante de *Un perro andaluz* en que se corta con una navaja de barbero el ojo de una mujer, tratando de proponer la idea de que se debe abandonar la mirada exterior burguesa y quedarse solo con la mirada interior, hacia el *adentro* de los personajes y los espectadores. *Un perro andaluz* se caracteriza por la inclusión de los sueños y lo subconsciente; por las historias absurdas, sin una gramática argumental definida; por la expresión de imágenes que buscan evitar la interpretación racional, psicológica o cultural. Y

los surrealistas atacan la racionalidad porque esta ha producido guerras, muerte, infelicidad. Igual están en contravía de la estética del buen gusto burgués, como en la escena del ojo y la navaja, del mismo modo que se oponen a una narración de cronología lineal o de causa y efecto.

RELATO, ESPACIO Y MIRADA: CLAVES FORMALES DEL CORTOMETRAJE

La langosta azul cuenta una historia coherente, muy exterior, que no se aparta de la búsqueda de la langosta realizada por el Gringo y otros personajes, y sigue una trama coherente que podríamos describir en las siguientes escenas:

1. La llegada. El Gringo llega a un pueblo de pescadores (La Playa), en un taxi, desde Barranquilla, cargado con un maletín de viajero.
2. La caminata. El Gringo se dirige al hotel mientras la cámara, desde la perspectiva o focalización del viajero, va reparando las calles, las gentes, los patios, las casas del pueblo. Esta mirada sociológica o antropológica no muestra ninguna desconexión argumental, sino solo la curiosidad de un forastero que llega a un pueblo de pescadores marcado por el abandono y, quizás ahora, por la radiación nuclear en sus mares. También los habitantes miran extrañados al gringo.
3. La recepción. El Gringo se inscribe en la recepción del hotel, mostrando a través de su identificación que es un agente viajero de nombre John Lomb, venido de los Estados Unidos.
4. La mujer y el gato negro. Mientras el Gringo se anota en el libro del hotel, con un recepcionista que se aburre inflando globos y leyendo comics, la cámara enfoca al fondo a una mujer sentada en una mecedora y la sombra de un gato negro.
5. El movimiento. Cuando el Gringo camina en busca de su habitación, se producen dos hechos: primero, el gato negro

salta al piso, quizás interesado en el equipaje del viajero, y segundo, la mujer se levanta y camina hacia el fondo.

6. El contenido del maletín. Ya en su cuarto, el Gringo aligera su ropa y del maletín saca nueve paquetes de especímenes marinos y otros objetos —una libreta, un contador Geiger para medir la radiación atómica, un lapicero, un peine o cepillo...—, y comienza a cepillar la langosta. Hay que aclarar que, de estos nueve envoltorios de ejemplares marinos, solo uno es la langosta azul, el más grande. Los restantes son otro tipo de especímenes usados quizás para despistar en caso de registro o para proteger la langosta azul.
7. El baño. El Gringo deja la langosta en una silla para ir al baño.
8. El robo. El gato negro entra a la habitación por la puerta entornada y se lleva la langosta azul, huyendo por la ventana. Leyendo entre líneas las imágenes, uno podría inferir que la mujer que estaba en la sala de recepción es una dama fisgona —tal vez empleada del hotel— que va a otra habitación a espiar la actividad del Gringo a través de un visor circular camuflado. Por lo mismo, algunas tomas aparecen en la pantalla como si se realizaran a través de una mirilla, hecho que se repite con las imágenes en círculo enfocadas por los binoculares del hombre con aspecto de espía o turista que vemos en varios momentos de la historia, registrando escenas colectivas en distintos parajes del pueblo o siguiendo las idas y venidas del Gringo. Vale la pena señalar que Nereo López, quien realiza el papel del Gringo, fue un destacado fotógrafo, de allí que sea el director de fotografía en el cortometraje. Sabemos de su interés por la mirada circular en la estética de la fotografía y el cine, llegando, más adelante, a experimentar con la técnica del ojo de pescado.
9. La búsqueda. Al regresar del baño y no encontrar la langosta, el Gringo sale desesperado a buscarla por las calles

y casas del pueblo. Por ejemplo, llega hasta la cocina de una casa donde una mujer fritó pescados.

10. La alerta. Con angustia por recuperar la langosta azul, el Gringo pide ayuda a varios niños del pueblo, que comienzan a seguirlo y a propagar la noticia de la pérdida.
11. El prostíbulo. El Gringo llega a un establecimiento donde hay una mujer (la Hembra) en una hamaca, bajo una enramada, mientras en otra habitación, un hombre, que parece ser el chulo o rufián de la mujer, se afeita frente a un espejo.
12. El ritual chamánico. La mujer lleva al Gringo a otro espacio de la casa donde el hombre que se afeitaba simula ser ahora un chamán (el Brujo) que ejecuta una danza, con una máscara de toro —al estilo de las máscaras del carnaval de Barranquilla—, sobre una langosta dibujada en el piso, aparentando con el ritual averiguar el paradero de la langosta o exorcizar al Gringo de su angustia. Desde mi perspectiva, esta danza y el acto santero de la gallina en el fogón son en realidad una farsa con la que el falso hechicero intenta sacarle dinero al Gringo, sobre todo porque este no muestra interés erótico en la Hembra. Por supuesto, toda esta “magia” resulta infructuosa y el Gringo está cada vez más frustrado en su desesperada búsqueda de la langosta azul.
13. Aparición del Vivo. Dos parroquianos llegan a una tienda, *La Favorita*, y piden una botella de licor. Allí está el segundo avivato, quien al ver que los dos hombres, intrigados por el bullicio y las carreras de los niños, salen a la calle a curiosear, aprovecha para escanciar el ron en su jarra y tomárselo.
14. Las langostas naturales. Enterado por los niños de que hay un extranjero buscando una langosta, el Vivo decide hacer un viaje en canoa a una playa cercana para conseguir langostas y vendérselas al Gringo. Ahora, bajo la mirada

de este segundo vividor, se va mostrando el trabajo de los pescadores con sus redes. Una vez que consigue las langostas, el Vivo se las presenta en el hotel al Gringo, quien las rechaza y vuelve a salir. Al final, el Vivo termina cobrando su “trabajo” a la hembra, quien se le ofrece, decepcionada de que el Gringo no muestre interés en ella y solo se desviva por encontrar la langosta azul.

15. El “Pelao” del barrilete. En la playa, el niño de la cometa encuentra tirada en la arena la langosta azul y decide usarla como complemento de la cola de su barrilete, que eleva desde la playa, suspendiéndolo sobre las aguas del mar.
16. El encuentro. El Gringo llega a la playa y, al percatarse de que la langosta azul está atada a la cola de la cometa, forcejea con el niño, tratando de quitarle la cometa, hecho que produce el escape de la cuerda y la caída del barrilete con la langosta en el mar.
17. Final. La última escena muestra al Gringo y al niño, de espaldas, en una escena solidaria, de padre e hijo, mirando cómo sus objetos amados, la langosta y la cometa, se pierden en las aguas.

Si nos fijamos bien, el niño de la cometa aparece observando la escena del ritual chamánico, lo que nos lleva a inferir que vive en esa casa o establecimiento y pudiera ser hijo de la Hembra, obligada por el chulo a prostituirse. El chico, siempre solo y melancólico, no socializa con los otros niños, de manera que rechaza jugar a la pelota cuando lo invitan. La cometa se vuelve un símbolo importante. El acto de volarla podría indicar el deseo del niño de irse, de desaparecer, de perderse. De alguna manera, el niño es esa langosta contaminada, violentada, mutada, rara, única, que desea irse, confundirse en las nubes, o como ocurre al final con la cometa, caer en la profundidad de las aguas. No obstante, la última escena parece mostrar que el niño por fin encuentra una compañía en el Gringo.

NEORREALISMO ITALIANO Y RESONANCIAS COMPARADAS

Si hubiera que aceptar una influencia del cine internacional en *La langosta azul*, esta sería —y muy fuerte— la del neorrealismo italiano, sobre todo de la película *Ladri di biciclette*, de 1948, rodada seis años antes que el cortometraje del Grupo de Barranquilla. Recordemos que el neorrealismo italiano, admirado por Cepeda Samudio y García Márquez, es un cine hecho en las calles, no en estudios sofisticados; realizado en escenarios exteriores urbanos, con toda la contaminación de las basuras, el ruido y movimiento de las gentes, los tumultos. Según Ángel Quintana, el neorrealismo “se apropia de la calle, los cuerpos, la pobreza” (1997, p. 25) como materia cinematográfica. Mientras se cuenta una historia particular, se va mostrando la cotidianidad callejera de las ciudades europeas como Roma, lastradas por las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial. Igual, son películas de bajo presupuesto, de recursos mínimos, con actores naturales, no profesionales. Se trata de un arte pobre en sus técnicas, minimalista, austero, de mucha precariedad, de pocas cámaras. Hay en estas películas un perfil testimonial y a veces de indignación social. Por lo regular muestran contextos sociales de mucha miseria. Desaparece la noción de actor y de puesta en escena, y los personajes son tipos populares, de baja extracción.

Ladrones de bicicletas, en España y Chile, fue titulada *Ladrón de bicicletas*, cuando en el título original, en italiano, se habla de *ladrones*, en plural, *ladri*, puesto que, en lo fundamental, son dos los ladrones de bicicletas: primero, el ladrón que se lleva la bicicleta de Antonio Ricci, y luego, el propio Ricci, cuando decide responder con la misma acción de que ha sido víctima. Y en general, dada la inestable situación laboral que se vive en la Roma de posguerra, todos los obreros o desocupados, en las calles, son potenciales ladrones de bicicletas, herramientas de trabajo exigidas por las empresas del debilitado parque ocupacional en oficios como el de pegar carteles que le ofrecen a Ricci. Solo con la condición de

que tenga una bicicleta para movilizarse con los implementos del pagado de los carteles, le darán el empleo.

Ladrones de bicicletas fue dirigida por Vittorio de Sicca, basada en la novela homónima de Luigi Bartolini, con libreto de Cesare Zavattini, quien será el profesor del que García Márquez quiere recibir clases de argumento y guion, cuando se va a Roma, en 1955, a estudiar cine. Miremos un poco cuál es la historia que se cuenta en *Ladrones de bicicletas* para plantear luego de qué modo está presente en *La langosta azul*.

Antonio Ricci, un desempleado de la ciudad de Roma, vive con su mujer María y dos hijos: Bruno, de seis años, y un recién nacido. Antonio por fin encuentra trabajo como pegador de carteles, oficio para el que de forma obligatoria debe tener una bicicleta en que cargar la escalera, los carteles, la brocha y el balde con el pegante. Él la tiene, pero está en el monte de piedad. El contexto social es el de la segunda posguerra: desempleo, dificultades en el transporte, miseria, hambre, robos, delincuencia. Su mujer, María, rescata la bicicleta con la venta de las sábanas de la casa y así Antonio puede presentarse al trabajo. Entonces, en una calle, mientras pega un cartel de la película *Gilda*, con Rita Hayworth, Antonio ve cómo un ladrón se lleva su bicicleta. Denuncia el hurto, pero no logra ninguna acción positiva por parte de la policía. Un amigo sindicalista de nombre Baioco, que a su vez hace parte de un grupo escénico-musical, moviliza a dos recolectores de basura en la búsqueda de la bicicleta por las plazas y mercados donde se venden las cosas robadas y ya desguazadas, pero todo resulta en vano. Antonio y su hijo Bruno, quien trabaja de bombero en una gasolinera, ven, en Porta Portesse, al ladrón hablando con un indigente y lo persiguen, pero el hombre se escapa. Antonio, con su hijo, persigue entonces al indigente hasta un comedor social y después de amenazarlo con la Policía y ofrecerle una recompensa, logra que le diga dónde vive el ladrón. El viejo se le pierde en medio de la gente que asiste a una misa, en una iglesia. Después Antonio va a consultar a una santona o vidente para que le diga

dónde está la bicicleta. La mujer le responde con una frase que por su obviedad no resuelve nada: “O la encuentras inmediatamente o ya no la recuperarás”. Al salir de la casa de la adivina, ve de nuevo al ladrón y lo atrapa, pero este simula un ataque epiléptico y es defendido por sus colegas ladrones, de modo que Antonio no consigue nada. Al final, mientras padre e hijo esperan el bus para regresar a casa, Antonio se fija en una bicicleta que permanece sin vigilancia e intenta robarla, pero la gente lo atrapa, y solo el llanto de Bruno logra impedir que lo lleven a la cárcel. Ahora, además de pobre y desempleado, padece ante su hijo la vergüenza de ser un ladrón. Bruno se le acerca y le ofrece la mano, en un acto de solidaridad filial.

Como se puede apreciar, las analogías de las dos películas, *Ladrones de bicicletas* y *La langosta azul*, son notorias. El neorrealismo italiano, movimiento surgido en la posguerra, frente al contexto social del desempleo y las precarias situaciones económicas para el arte, propone la participación de actores naturales como lo hace Vittorio de Sicca y también Cepeda Samudio. Eran películas de bajo presupuesto, con actores improvisados cuyo arte dependía sobre todo del ojo clínico del director en la atinada selección de las personas que desempeñarían los roles, como hace Cepeda Samudio con la acertada escogencia del Pelao del Barrilete, de naturaleza triste y solitaria. Recordemos que los actores van a ser Nereo López, que según se sabe, fue designado para el papel del Gringo porque tenía los ojos verdes, aunque en la película, rodada en blanco y negro, ese detalle no se notara. Los otros actores son el pintor Enrique Grau Araújo, que hace del hombre que se afeita —acaso el rufián o chulo de la Hembra— y luego de Brujo danzarín; la pintora Cecilia Porras, en el papel de la mujer del hotel y luego de la Hembra; el propio Álvaro Cepeda Samudio, en el rol del Vivo, que quiere estafar al Gringo con unas langostas naturales; Jesurum, en el papel del Hotelero; los niños de la aldea de pescadores que juegan al fútbol con una pelota de trapo, tiran piedras que saltan sobre las aguas del mar, vuelan cometas, pescan

y ayudan al Gringo en la infructuosa búsqueda de la langosta azul robada por el gato negro; en fin, el hombre de los binoculares, quien parece ser un espía o turista.

La otra característica general del neorrealismo italiano sería el paisaje social que sirve de fondo a la historia individual que se está contando. En *Ladrones de bicicletas*, mientras el obrero Antonio Ricci y su hijo Bruno van por las calles y plazas de la ciudad de Roma, vemos el tejido social: los tumultos de desempleados, el tráfico urbano, la angustia, la mendicidad... Hablando de una primera época del neorrealismo italiano, Verdú de Gregorio dice que esta tendencia:

(...) contempla, ante todo, a los seres del pueblo y su problemática ética y social, que nos sume en la contemplación de un aspecto del pueblo que parecía iniciática, ya que el ser humano se refleja en sus condiciones de trabajo. Inolvidable el camino de la búsqueda de la bicicleta robada del operario con su hijo de la mano. En *Ladri di biciclette* de Vittorio De Sica, la cámara se desplaza y nos muestra los pequeños mercados de la ciudad, sus burdeles, sus *trattorias*, la calle habitada por esos seres anónimos que no son tales, puesto que hay en este universo un hálito que acoge y eleva sus presencias. (2021, p. 122)

En *La langosta azul*, mientras el Gringo busca la langosta, la cámara nos va revelando las calles del pueblo, los trabajos de la gente, los pescadores, los niños, la miseria. Ahora, en un nivel particular, podríamos plantear, guardadas las proporciones de largometraje y cortometraje —1 hora y 29 minutos la película de Vittorio de Sica y 29 minutos la de Cepeda Samudio—, una serie de analogías entre las dos películas, aceptando, por supuesto, que ambas son originales y únicas. Primero, hay en ambas un objeto perdido, más exactamente robado: un ladrón se ha llevado la bicicleta de Antonio Ricci, por un lado; mientras, por otro, un gato negro ha hurtado la langosta azul del Gringo. En segundo lugar, hay una búsqueda desesperada del objeto perdido —la bicicleta, la langosta— y en esa búsqueda aparecen ayudantes. A Antonio

le colaboran su mujer María, el hijo Bruno y los trabajadores de la basura Baioco, Meniconi y Bagonghi. Al Gringo lo ayudan, también sin resultados, los niños, el Brujo, el Vivo, la Hembra. Tercero, desesperado porque no puede dar con el ladrón de su bicicleta, Antonio Ricci consulta con una santona o vidente, y la información que esta mujer le da resulta inconsecuente, una estafa. En *La langosta azul*, el Gringo asiste al ritual de una danza de torito sobre la imagen de una langosta y a una escena de santería cubana con una gallina, magias que resultan inútiles para obtener información sobre el paradero de la langosta. Cuarto, del mismo modo como Antonio Ricci no consigue su bicicleta, el Gringo no logra rescatar su langosta azul. Quinto, la escena final en ambas películas es muy elocuente: Antonio Ricci y su hijo aparecen tomados de la mano, en un acto de solidaridad, frente a la tragedia de perder el empleo por el robo de la bicicleta, mientras en *La langosta azul*, el Gringo, sin langosta; y el niño, sin cometa, quedan frente al mar, de espaldas al espectador, unidos por la solidaridad de la pérdida.

Por supuesto, hay notables diferencias entre la película de Cepeda Samudio y la de De Sica. De un lado, *Ladrones de bicicletas* se vale de diálogos, sonidos, presencia del habla; el objeto perdido tiene un valor económico y práctico muy claro (herramienta de trabajo); el tono y los contenidos son muy realistas. Por su parte, *La langosta azul* es muda, sin sonido, lo que obliga a apoyarse en imágenes, gestos, intertítulos, gráficos (ficha técnica de la langosta azul, tarjeta de identificación del equipaje de mano del Gringo) y visualidad; el objeto perdido tiene un valor científico (mutante), simbólico, posiblemente comercial; incorpora el elemento de ciencia ficción de una langosta mutada por la radiación ionizante, además de ironía, rituales burlescos, humor, como en la necesidad de cepillar la langosta cada dos horas, en el gato (¿gata?) de hotel que se roba la langosta, pero que no se la come, dejándola tirada en la playa; en el ritual chamánico que constituye una farsa para comprometer al Gringo a tener un *affaire* con la Hembra; en el

espía mirón de los binoculares; en el maletín con los avisos hoteleros y las otras especies marinas; en el recepcionista que infla globos y lee comics.

A pesar de esas diferencias, pienso que *La langosta azul* comparte con el neorrealismo italiano, más que con el surrealismo, la estructura narrativa, el sentido social, el uso de lo real como materia y el final trágico-simbólico. Al mismo tiempo, su uso del humor y el ingrediente fantástico o de “ciencia ficción suave” hacen que no sea un neorrealismo “puro”, pero sí una hibridación estética dentro del contexto latinoamericano de los años cincuenta, que articula lo real con lo simbólico de modo político.

CARIBE, GUERRA FRÍA Y CIENCIA FICCIÓN: HACIA UN NEORREALISMO HÍBRIDO

Veamos ahora la ficha técnica, de tono científico, sobre el espécimen de la langosta azul, elemento textual importante de la película. Pocos le han prestado atención a esta información sobre la que se hace una toma de 17 segundos para que el espectador tenga suficiente tiempo de leer los datos allí consignados. Recuérdese que la película no tiene sonido para que el lenguaje escrito cobre una mayor relevancia. A continuación, la ficha *científica* de la langosta:

Color: AZUL

Sabor: NO TIENE

Olor: TAMPOCO TIENE

Resistencia: 88c Geiger

Comestible: NO

Peso: 200 g.

Usos: SE INVESTIGAN

IMPORTANTE: Cepillar cada dos horas.

IMPORTANTE: Requiere Licencia de Exportación del Departamento Secreto de los HALLAZGOS ATÓMICOS.

Se sabe que las langostas americanas de caparazón azul son muy escasas (una en cada dos millones) y su aparición se debe

a una mutación genética producida por exceso de la proteína llamada crustocianina. La información de que la langosta del cortometraje requiera licencia de exportación del Departamento de los Hallazgos Atómicos deja ver el peligro del ejemplar contaminado por la radiación que se detecta en esta de 88c Geiger. Hay dos posibilidades en el origen de esta langosta azul que introduce Cepeda Samudio en su película, en un guiño a la ciencia ficción: 1. La radiación —que la hace no comestible— ha incidido sobre una langosta normal tornándola azul (producción excesiva de crustocianina), insípida e inolora, y 2. La radiación ha alterado una langosta azul, volviéndola insípida, inolora. Cuando el Gringo está sacando sus implementos del maletín, extrae un aparato que se entiende como un medidor o contador Geiger, instrumento que sirve para detectar radiaciones ionizantes. En esta escena, la cámara no detalla con mucha claridad el contador, porque seguramente los realizadores no tenían uno real y se valieron, según parece, de un tensiómetro de reloj y pera integrados para simular el medidor.

Recuérdese que la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) termina con la explosión de dos bombas atómicas lanzadas por Estados Unidos, una sobre Hiroshima y otra sobre Nagashaki (agosto 6 y 9 de 1945, respectivamente). Terminada la guerra, entramos en la llamada Guerra Fría, época de intrigas y espionaje internacional, en que las potencias, sobre todo Estados Unidos y Rusia, previniendo una tercera conflagración bélica, realizan experimentos para probar el alcance letal y destructivo de nuevas bombas nucleares en su carrera armamentista. Se sabe que desde 1949 hasta 1961, Rusia hizo detonar, en experimentos de prueba, más de ochenta dispositivos. Y los Estados Unidos, para señalar solo un lugar, en el atolón Bikini, en el Océano Pacífico, entre 1946 y 1958, detonó veintitrés artefactos nucleares.

Así, el hecho de que la langosta fuera radioactiva no responde tanto a un gesto surrealista o mágico, sino al clima histórico y tecnológico de 1954. Ese año, Estados Unidos detonó la bomba

Castle Bravo en el Pacífico, contaminando de modo grave el mar y provocando el famoso caso del barco japonés Daigo Fukuryū Maru (Lucky Dragon 5), cuyos pescadores sufrieron radiación al manipular atunes contaminados. El Grupo de Barranquilla, lectores atentos de prensa internacional, bien pudo imaginar que tales pruebas nucleares generarían mutaciones en la zoología marina. La langosta azul del cortometraje es, entonces, un objeto de ciencia-ficción verosímil: metáfora de la modernidad tecnológica que amenaza la vida cotidiana del Caribe. Cepeda Samudio no inventa un símbolo arbitrario, sino que conecta la Guerra Fría global con la pesca artesanal del Caribe colombiano.

En su ensayo “La derrota de la luz solar: figuras nucleares desde el Caribe colombiano”, Rike Bolte (2025) incluye en su temática de “figuras nucleares”, hacia el final de su ensayo, el cortometraje de Cepeda Samudio, refiriéndose concretamente a la langosta azul contaminada por la radiación nuclear:

(...) me aventuro a entrever (de manera sinóptica) mercancía de contrabando en la carga gringa, entre la cual una pieza será la elegida y deseada. La langosta azul, como pieza singular, es el objeto perseguido, secuestrado y buscado (además de feminizado), y un ‘animal heráldico’ de ciertas cualidades, algunas bizarras (por ejemplo, es inodora e insípida; pide ser ‘cepillada’ cada dos horas). (p. 305)

Se ubica entonces *La langosta azul* en tiempos de espionaje y pruebas atómicas, jugando con la idea de que en los mares del Caribe (océano Atlántico) la radiación nuclear ha hecho que una langosta devenga azul, radioactiva, insípida, inolora y no comestible, fenómeno que está siendo investigado por el Gringo espía. Según Ernesto Gómez Mendoza: “En la película, un espía gringo brega por desaparecer el último vestigio de una contaminación radioactiva en las playas de ¿Salgar? ¿La Playa? ¿Sabanilla?, una langosta que por la radiación ha perdido su color característico” (2013, párr. 6). Aunque pudiera ser válida esta interpretación de hacer “desaparecer” vestigios de radioactividad, pienso que

el Gringo espía está tratando de pescar en río revuelto, es decir, sacar ventajas de la radiación atómica en las langostas, cuando en la ficha técnica científica se dice: “Usos: SE INVESTIGAN”, lo que revela la búsqueda, por parte de los Estados Unidos, de recursos naturales para explotar económicamente. La langosta es entonces un espécimen alterado, contaminado, objeto de estudio, de manipulación bajo control secreto. En tiempos de Guerra Fría y pruebas nucleares, ese “Departamento Secreto de Hallazgos Atómicos” evoca conspiraciones, intereses de potencia, contaminación ambiental.

Por supuesto, hay notables diferencias entre las dos películas. De un lado, *Ladrones de bicicletas* se vale de diálogos, sonidos, presencia del habla; el objeto perdido tiene un valor económico y práctico muy claro (herramienta de trabajo); el tono y los contenidos son muy realistas. Por su parte, *La langosta azul* es muda, sin sonido, lo que obliga a apoyarse en imágenes, gestos, intertítulos, gráficos (ficha técnica de la langosta azul, tarjeta de identificación del equipaje de mano del Gringo) y visualidad; el objeto perdido tiene un valor científico (mutante), simbólico, posiblemente comercial; incorpora el elemento de ciencia ficción de una langosta mutada por la radiación ionizante, además de farsa, ironía, rituales burlescos, humor, como en la necesidad de cepillar la langosta cada dos horas, en el gato de hotel que se roba la langosta, pero que no se la come por la contaminación, dejándola tirada en la playa; en el ritual chamánico que constituye una farsa para comprometer al Gringo a tener un *affaire* con la Hembra; en el espía mirón de los binoculares; en el maletín con los avisos hoteleros y las otras especies marinas; en el recepcionista que infla globos y lee comics. Dichas diferencias son las que pienso que comparte *La langosta azul* con el neorrealismo italiano más que con el surrealismo: estructura narrativa, sentido social, uso de lo real como materia y final trágico-simbólico. Al mismo tiempo, su uso del humor y el ingrediente fantástico o de ciencia ficción suave hacen que no sea un neorrealismo “puro”, pero sí una hibridación estética dentro

del contexto latinoamericano de los años cincuenta, que articula lo real con lo simbólico de modo político.

En el sentido de mostrar el cortometraje a un Gringo que investiga un recurso natural, la narrativa posterior de García Márquez desarrolla igualmente este tópico. Veamos dos casos. El primero se produce en 1961, con el cuento “El mar del tiempo perdido”, incluido en el libro *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972). En este relato aparece el señor Herbert, “grande y colorado” (1997, p. 258), a quien los otros personajes llaman *gringo* o *míster*. El extranjero, quien se da a conocer inicialmente bajo el aspecto de un hombre rico y filántropo que va por el mundo resolviendo los problemas de la gente, termina apoderándose de las casas de los habitantes de la aldea y buceando en las profundidades marinas, donde descubre tortugas de carne exquisita, mientras los nativos padecen hambre.

Un segundo caso de gringos espías de los recursos naturales se da en 1967, cuando García Márquez introduce, en *Cien años de soledad*, a los dos gringos que organizan la explotación del banana mediante el montaje de la Compañía Bananera (*United Fruit Company*). Primero está el “rechoncho y sonriente míster Herbert” (2024, p. 337), posiblemente el mismo personaje del relato “El mar del tiempo perdido”. Mr. Herbert es llevado a almorzar a la casa de los Buendía por Aureliano Segundo. La presencia sospechosa de espionaje de este gringo puede apreciarse cuando se nos informa, en el capítulo XII, que:

Tenía un negocio de globos cautivos, que había llevado por medio mundo con excelentes ganancias, pero no había conseguido elevar a nadie en Macondo porque consideraban ese invento como un retroceso, después de haber visto y probado las esteras voladoras de los gitanos. (2024, p. 337)

Así que Mr. Herbert estaba a punto de irse en el tren recién inaugurado cuando, a la hora del almuerzo, le llevaron un racimo de bananos que devoró todo “mientras hablaba, saboreando, mas-

ticando, más bien con distracción de sabio que con deleite de buen comedor, y al terminar el primer racimo suplicó que le llevaran otro” (p. 337). Luego, ante el segundo racimo, Mr. Herbert sacó de la caja de herramientas que siempre llevaba consigo:

Un pequeño estuche de aparatos ópticos. Con la incrédula atención de un comprador de diamantes, examinó meticulosamente un banano seccionando sus partes con un estilete especial, pesándolas en un granatorio de farmacéutico y calculando su envergadura con un calibrante de armero. Luego sacó de la caja una serie de instrumentos con los cuales midió la temperatura, el grado de humedad de la atmósfera y la intensidad de la luz. Fue una ceremonia tan intrigante, que nadie comió tranquilo esperando que mister Herbert emitiera por fin un juicio revelador, pero no dijo nada que permitiera vislumbrar sus intenciones. (pp. 337-338)

Aquí, la diferencia del examen del objeto reside en que el gringo John Lomb de *La langosta azul* lo hace en el cuarto de hotel, en solitario, mientras que Mr. Herbert lo realiza en público, frente a los Buendía y demás comensales, aunque no dice nada sobre sus manipulaciones técnicas del banano. Como se puede notar, mister Herbert sería en realidad un agente secreto, un espía de los recursos naturales, de modo que su negocio de globos cautivos viene a configurar un disfraz o máscara de lo que en realidad es con toda esa tecnología y conocimientos que muestra frente al racimo de bananos. Esa doble cara se advierte cuando “en los días siguientes se le vio con una malla y una canastilla cazando mariposas en los alrededores del pueblo” (p. 338). Simplemente está estudiando los terrenos, porque ya vislumbra los sembrados de banano. Sigue el relato: “El miércoles llegó un grupo de ingenieros, agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores que durante varias semanas exploraron los mismos lugares donde mister Herbert cazaba mariposas” (p. 338). Luego viene el segundo gringo, a ejecutar lo que ha visionado el sonriente y bonachón mister Herbert, es decir, a instalar las bananeras:

Más tarde llegó el señor Jack Brown en un vagón suplementario que engancharon en la cola del tren amarillo, y que era todo laminado de plata, con poltronas de terciopelo episcopal y techo de vidrios azules. En el vagón especial llegaron también, revoloteando en torno al señor Brown, los solemnes abogados vestidos de negro que en otra época siguieron por todas partes al coronel Aureliano Buendía y esto hizo pensar a la gente que los agrónomos, hidrólogos, topógrafos y agrimensores, así como míster Herbert con sus globos cautivos y sus mariposas de colores, y el señor Brown con su mausoleo rodante y sus feroces perros alemanes, tenían algo que ver con la guerra. (p. 338)

Así pues, se produce la llegada del capital norteamericano, antecedida por la labor de espionaje de míster Herbert. Ejemplos de esos abundan en la historia. Por lo mismo nos preguntamos si, aparte de su probada contribución a las ciencias, no fueron esos los roles que terminaron cumpliendo, en épocas del colonialismo, científicos como el español José Celestino Mutis, el francés Aimé Bonpland o el alemán Alexander von Humboldt. También ellos sacaron sus cajas de herramientas para observar y estudiar la rica naturaleza americana, de tal modo que sus conocimientos científicos y tecnológicos terminaron siendo utilizados para el continuo saqueo de nuestra flora, fauna, metales y piedras preciosas.

La ocupación del míster Herbert de *Cien años de soledad* como negociante de paseos en globos cautivos y cazador de mariposas es un camuflaje para espiar e investigar nuestra flora desde las alturas. Y sus antecedentes se encuentran en el gringo de *La langosta azul*, interesado, como se puede notar en la ficha técnica, en averiguar cuáles serían los usos de esa langosta alterada por la radiación atómica, y en el propio míster Herbert del cuento “El mar del tiempo perdido”. El espectador del cortometraje no puede pasar por alto los datos que suministra la tarjeta de identificación del norteamericano cuando la presenta en la recepción del hotel. La ficha del equipaje de mano (“CARRY BAGGAGE - IDENTIFICATION CARD”), dada en el viaje aéreo, dice, entre otros datos, que el hombre tiene por profesión la de agente viajero, se llama

John Lomb y ha llegado de USA a Colombia. La palabra *lomb*, en el inglés medio, significaba *oveja*, *cordero*. Más tarde, en el inglés moderno, *lomb* evolucionó a *lamb*. Pudiera ser un guiño semántico de los libretistas para hacernos pensar que detrás de la piel de cordero del Gringo, hay un lobo, un espía oculto. El Gringo se mueve así entre el ser y el parecer, la verdad y la mentira, la realidad y la ficción. Es falso que sea un inocente agente viajero. Mister Lomb es un científico espía, por el tipo de investigación que realiza sobre la langosta radioactiva. Así mismo, cuando se baja del taxi que lo trae a la aldea de pescadores, carga un maletín que exhibe varias tarjetas publicitarias en las que podemos notar los nombres de los distintos hoteles en los que se ha hospedado. Este hecho de hacer visible que se ha quedado en varias partes es otra máscara que corroboraría el simular ser agente viajero, quizás vendedor de algún producto milagroso, cuando lo que va quedando claro es que se desplaza por distintas aldeas del litoral Caribe colombiano buscando ejemplares de langostas mutadas por la radiación. Pero también está el tema del embrujo del trópico caribe sobre el extranjero, quien termina sucumbiendo a él, enredado por las trampas de la cotidianidad de una aldea caribeña de pescadores.

La diferencia entre el Gringo de *La langosta azul* y los gringos de la Compañía Bananera, mister Herbert y mister Brown, está en que mister Lomb es un espía o científico fracasado, que pierde el único ejemplar de langosta azul, sin poder recuperarlo, es decir, lo que se dio como comedia en 1954 en la película, se producirá como éxito empresarial y al final como causa de la tragedia con la Masacre de las Bananeras en *Cien años de soledad*. Con relación a esta derrota del Gringo, Vargas-Trujillo (2025) anota que “la semiotización del universo representado en *La langosta azul* da cuenta de una inversión de poder en la que el Gringo es cómicamente sometido y ridiculizado por el entorno colombiano”. En efecto, hay en *La langosta azul* cierta picaresca. El gringo es espiado y burlado, y va dando tumbos de fracaso en fracaso. Son

varios los que intentan estafarlo, solo que él no suelta ningún dinero. Es burlado por la Hembra y su chulo/Brujo; por el Vivo, que pretende venderle unas langostas naturales; por el gato, que se lleva la langosta contaminada; por el mirón contraespía, por la mujer del hotel; por el niño, que no se deja quitar la cometa con la langosta de contrapeso en la cola.

Para terminar este tema, quiero comentar la preocupación de los críticos sobre cuál fue ciertamente la intervención de García Márquez en la película. Para empezar, no falta quien, rendido ante el poder gravitatorio del Premio Nobel colombiano, afirme que *La langosta azul* es obra suya. En Cortosfera (2019) se dice de García Márquez que “solo una vez llegó a ponerse tras las cámaras para dirigir una película: el cortometraje *La langosta azul*”. No obstante, esa misma página reconoce:

Parece haber un consenso en conceder la mayor responsabilidad de la misma a Álvaro Cepeda Samudio, principal impulsor del proyecto en el que también colaboraron, además del Premio Nobel colombiano, los artistas plásticos Enrique Grau y Luis Vicens, integrantes del denominado Grupo de Barranquilla.

En *Vivir para contarla*, García Márquez dice:

Un viaje ocasional de Álvaro Cepeda a Bogotá me distrajo por unos días de la galera de las noticias diarias, llegó con la idea de hacer una película de la cual solo tenía el título: La langosta azul. Fue un error certero porque Vicens, Grau y Nereo se lo tomaron en serio. Algo puse yo, que hoy no recuerdo, pero la historia me pareció divertida y con la dosis suficiente de locura para que pareciera nuestra. La langosta azul es una obra elemental cuyo mérito mayor es el dominio de la intuición, que era tal vez el ángel tutelar de Álvaro Cepeda. (2002, p. 548)

Por otro lado, Patricia Cepeda, hija de Álvaro Cepeda Samudio, anota que en Nueva York García Márquez le comentó que “él estaba en Bogotá cuando el rodaje [de *La langosta azul*], pero que él y Álvaro habían escrito el guion y que estuvieron en constante comunicación durante todo el proceso” (2020). Por su parte, el fotógrafo Nereo López, que funge de director de fotografía y es el actor natural que hace el papel del Gringo, reveló: “El cuento era

de Álvaro Cepeda Samudio, quien tenía la inquietud de hacerlo cine. (...) Gabito metió la mano, no tanto en el guion, como en la estructura del cuento”. Esa afirmación sobre la intervención de García Márquez en “la estructura del cuento” se identifica con su deseo de ir a Roma a realizar un seminario en el que recibiera clases de guion y argumento de Cesare Zavattini, precisamente el libretista o guionista de *Ladrones de bicicletas* y uno de los teóricos del neorrealismo, como ya mencionamos.

Recordemos que, en 1955, un año después de la filmación de *La langosta azul*, García Márquez viaja a Roma y entra a la Escuela Experimental de Cinematografía. En el relato “La santa”, del libro *Doce cuentos peregrinos*, dice el personaje narrador:

(...) Cesare Zavattini, nuestro maestro de argumento y guion, uno de los grandes de la historia del cine y el único que mantenía con nosotros una relación personal al margen de la escuela. Trataba de enseñarnos no solo el oficio, sino una manera distinta de ver la vida. Era una máquina de pensar argumentos. Le salían a borbotones, casi contra su voluntad. Y con tanta prisa, que siempre le hacía falta la ayuda de alguien para pensarlos en voz alta y atraparlos al vuelo. Solo que al terminarlos se le caían los ánimos. “Lástima que haya que filmarlo”, decía. Pues pensaba que en la pantalla perdería mucho de su magia original. Conservaba las ideas en tarjetas ordenadas por temas y prendidas por alfileres en los muros, y tenía tantas que ocupaban una alcoba de su casa. (1997, p. 415)

Este García Márquez narrador, testigo de los hechos del cuento “La santa”, no solo nos da tan elogiosa semblanza del maestro Zavattini, sino que lo incluye como personaje en la historia. Primero le habla del caso del tolimense Margarito Duarte, quien busca canonizar a su hija y anda con el ataúd y el cadáver incorrupto de la joven por las calles y plazas cercanas al Vaticano, tratando de obtener una entrevista con el papa. Al enterarse del extraño caso, Zavattini quiere hacer una película, pero cuando ve a Margarito y el cadáver lozano de la niña, dice: “—No sirve para el cine. Nadie lo creería” (1997, p. 416). Y el narrador

comenta: “La lección sorprendente nos acompañó en el tranvía de regreso. Si él lo decía, no había ni qué pensarlo: la historia no servía” (1997, p. 416)

Del mismo modo que expresa en el cuento “La santa” su inclinación por el neorrealismo y el trabajo de guionista de Zavattini, García Márquez lo hará en varias de sus columnas de opinión (1948-1952) aparecidas en periódicos del Caribe: *El Universal* de Cartagena y *El Heraldo* de Barranquilla, y *El Espectador* de Bogotá (1954-1955). Así, en octubre 16 de 1950, cuatro años antes de la filmación de *La langosta azul*, publica en su columna *La Jirafa* (*El Heraldo*) el texto “Ladrones de bicicletas”. Allí, entre otras apreciaciones, dice:

La producción de Vittorio de Sica —que se exhibe actualmente en un teatro de la ciudad— deja mucho que pensar acerca de los avances y las posibilidades del arte cinematográfico. Los italianos están haciendo cine en la calle, sin estudios, sin trucos escénicos, como la vida misma. Y como la vida misma transcurre la acción de *Ladrón de bicicletas*, que puede calificarse, sin temor de que se vaya la mano, como la película más humana que jamás se haya realizado. (2003, p. 374)

Ahora bien, sobre señalar a *Ladrones de bicicletas* como “la película más humana que jamás se haya realizado”, Alarcón-Tobón señala que ese rasgo —la humanidad— va a ser, en la crítica cinematográfica de García Márquez en Bogotá, un “elemento determinante para definir una buena película”. (1924, p. 138)

García Márquez, en el periódico *El Espectador*, comentaba, entre muchas otras, las películas orientadas dentro del movimiento neorrealista italiano que se proyectaban en la capital colombiana. Así, en su sección *El cine en Bogotá. Estrenos de la semana*, el 24 de abril de 1954, habla de la película *Milagro en Milán*, dirigida por Vittorio de Sica y basada en novela (*Totó el bueno*) con guion de Cesare Zavattini. Allí señala dos aspectos importantes para su propia narrativa y que seguramente permearon del mismo modo la

orientación creativa de Cepeda Samudio. El primero es la unidad de lo real y lo fantástico. Dice:

En *Ladrones de bicicletas* hay un episodio tan fantástico como el de las escobas en *Milagro en Milán*: el de la adivina, que Ricci visita para averiguar el paradero de su bicicleta, y cuyo vaticinio (“la encontrarás hoy o no la encontrarás nunca”) se cumple exactamente en el film. Sin embargo, aquel episodio fantástico fue fusionado de manera tan sabia con los elementos de la realidad, que su esencia sobrenatural pasó inadvertida. (1982, p. 120)

El segundo aspecto es el modo como ha sido contado el argumento de *Milagro en Milán*, al mezclar lo real y lo fantástico. En este sentido, GGM anota:

Lo extraordinario del cuento de *Milagro en Milán* no es el cuento mismo, que está hecho con todos los desperdicios de la literatura fantástica, como se ha visto. Lo extraordinario es la manera como ha sido contado por Vittorio de Sica, con la colaboración de Francesco Golisano, un muchacho feo y sin gracia como debía serlo el mismo Totó, cuyo papel desempeña. La fuerza humana que los realizadores de *Milagro en Milán* han logrado comunicar a este puñado de pordioseros, la carga de verdad que hay en cada situación por muy disparatada que sea, y ese ambiente de cruda miseria y de sueño increíble y esa palpitación de vida que contagia hasta a las estatuas, eso es lo que hace de *Milagro en Milán* una película extraordinaria, convincente, humana, iluminada constantemente por el soplo de la genialidad. (p. 121)

Así mismo, en *El Espectador* (febrero 5 de 1955), en *El cine en Bogotá. Estrenos de la semana*, publica un texto crítico sobre *Umberto D.*, película también dirigida por Vittorio de Sica y con libreto de Cesare Zavattini. Allí García Márquez vuelve a insistir en la historia y en la manera de contarla, dos aspectos que seguían obsesionándolo a él y a los otros creadores del Grupo de Barranquilla: Cepeda Samudio, José Félix Fuenmayor y Ramón Vinyes. Dice de *Umberto D.*:

Hay que establecer una profunda diferencia entre la historia de *Umberto D.* y la manera de contarla, que son dos méritos diferentes del film, aunque la concurrencia de los dos sea lo que hace de él una obra inmortal, la pieza maestra en la historia del cine. La historia de Umberto Domenico es válida porque es verdadera, es verdadera porque es humana. Si fuera más humana que la vida de un hombre, sería una historia falsa. Su grandeza está en la fidelidad con que se parece a la vida. Pero hay una fabulosa distancia entre la concepción y la narración de la historia. Y la más grande manifestación del genio de Cesare Zavattini, que fue concebir y elaborar la historia de Umberto Domenico Ferrari, estuvo perfectamente compensada por la manera de contarla. (1997, p. 320)

Luego agrega: “Una historia igual a la vida había que contarla con el mismo método que utiliza la vida: dándole a cada minuto, a cada segundo la importancia de un acontecimiento decisivo” (1997, p. 320). Estas manifestaciones críticas de García Márquez sobre el neorrealismo italiano y sus películas, escritas en la prensa colombiana antes y después del rodaje de *La langosta azul*, confirman la filiación del cortometraje al radio de acción cultural del cine de posguerra en Italia. Autores siempre a la expectativa de las corrientes renovadoras del pensamiento y el arte, los miembros del Grupo de Barranquilla, sobre todo Cepeda Samudio y García Márquez, bebieron de estas fuentes, pero lo hicieron de una manera transculturadora, aportando su mirada caribeña en la creación de imágenes híbridas que rejuvenecían el modo de ser y hacer del cine y la literatura en Colombia.

CONSIDERACIONES FINALES

Si tuviéramos que proponer unas conclusiones, diríamos que *La langosta azul* es una obra más profunda de lo que su brevedad y su aparente rareza sugieren. No es una película surrealista en el sentido en que Buñuel lo entiende. No se trata de imágenes oníricas, rupturas de sintaxis dramática ni subconscientes visuales puros. Hay simbolismo grotesco, humor, ciencia ficción leve,

pero todos estos elementos están subordinados a una estructura narrativa externamente coherente, lineal en buena parte, y en alto grado vinculada con lo social, lo local y lo político.

El film se inscribe mejor dentro de una estética “neorrealista híbrida”: utiliza locaciones naturales, actores no profesionales, pobreza visible, imágenes de la cotidianidad, pero también introduce elementos de farsa, de simbolismo, de crítica implícita al colonialismo científico, al espionaje y a la explotación ambiental. En este sentido, *La langosta azul* puede leerse como precursor cinematográfico de las preocupaciones que Cepeda Samudio y García Márquez consolidarían en su obra literaria, y como parte del horizonte cultural del Caribe colombiano: una región con conexiones globales (coloniales, científicas, culturales, económicas) y con una sensibilidad estética propia.

En resumen, el significado de *La langosta azul* radica no solo en la pérdida del objeto (la langosta), sino en lo que esa pérdida revela: la imposibilidad de apropiarse sin pagar un precio, el fracaso del investigador extranjero frente a la naturaleza alterada, la solidaridad mínima que surge entre los marginados (el niño solitario y el forastero) y la denuncia simbólica de un mundo en el que lo natural se vuelve extraño bajo la radiación del poder. *La langosta azul* es menos un capricho surrealista que una obra de neorrealismo tropical, un film breve que incorpora la precariedad cotidiana, la amenaza de la modernidad tecnológica (radiación) y la mirada crítica hacia la penetración extranjera. En suma, el film de Cepeda Samudio y el Grupo de Barranquilla no solo marca el inicio del cine moderno colombiano, sino que constituye un puente entre el neorrealismo italiano y el realismo mágico latinoamericano. Al juntar estos elementos —narrativa lineal, estructura de robo-búsqueda-fracaso-solidaridad, elemento histórico concreto de la radioactividad, ciencia ficción leve, aportes estéticos del neorrealismo—, se configura una lectura de *La langosta azul* como ejemplo temprano de un neorrealismo caribeño. No es surrealismo puro, ni una colección de imágenes sin relación causal, sino un

relato que incorpora lo real del Caribe (sus gentes, su paisaje, su precariedad), lo vivido del mundo global (el miedo nuclear, la presencia extranjera) y las influencias artísticas que circulaban entre los miembros del Grupo de Barranquilla.

REFERENCIAS

- Alarcón-Tobón, S. (2024). Cine en Bogotá: Estrenos de la semana (1954-1955): Crítica cinematográfica y cinefilia en Gabriel García Márquez. En *Estudios de Literatura Colombiana* (54), 133-150. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354166>
- Bolte, R. (2025). La derrota de la luz solar: figuras nucleares desde el Caribe colombiano. En Martínez, S.; Ortega, M.; Pabón, D. *Marejada. Ensayos de pensadoras del Caribe* (pp. 274-311). Uninorte.
- Buñuel, L. (Director y productor). (1929). *Un perro andaluz* [Película]. Les Grands Films Classiques.
- Cepeda Samudio A., García Márquez, G., Grau Araújo, E. y Vicens, L. (Argumento, guion, dirección y montaje). (1954). *La langosta azul* [Película]. Los Nueve-Seis-Tres.
- Cepeda, T. (21 marzo 2020). Historia del filme *La langosta azul*. *Magazín Cultural, El Espectador*. <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/historia-del-filme-la-langosta-azul-article-910441/>
- Cinescuola. (2019). *La langosta azul*. <http://cinescuola.org/es/pelicula/la-langosta-azul-267>
- Conto, J. P. (2020). Recordando *La langosta azul*: Un cortometraje surrealista que partió la historia del cine colombiano. *Radiónica*. <https://www.radionica.rocks/cultura/cine-series/recordando-la-langosta-azul/>
- Cortosfera. (2019). *La langosta azul*. <https://cortosfera.es/cortometrajes/la-langosta-azul/>
- De Sica, V. (Director). (1948). *Ladrones de bicicletas* [Película]. Produzioni De Sica S. A.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2020). *La langosta azul*. <https://patrimoniofilmico.org.co/la-langosta-azul/>
- García Márquez, G. (2024). *Cien años de soledad*. Cátedra.
- García Márquez, G. (1997). *La santa*. En *Cuentos completos*. Norma.

- García Márquez, G. (1997). El mar del tiempo perdido. En *Cuentos completos*. Norma.
- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Norma.
- García Márquez, G. (1997). El cine en Bogotá. Estrenos de la semana: Milagro en Milán. *Obra periodística 2 - Entre cachacos* (pp. 120-122). Norma.
- García Márquez, G. (1997). El cine en Bogotá. Estrenos de la semana: Umberto D. *Obra periodística 2 - Entre cachacos* (pp. 320-321). Norma.
- García Márquez, G. (2003). Ladrón de bicicletas. *Textos costeños. Obra periodística I* (pp. 374). Editorial Diana.
- Gómez-Mendoza, E. (2013). La langosta azul. *Biblioteca Piloto del Caribe*. <https://bibliotecapiloto.wordpress.com/libro-piloto/>
- Infobae. (2021). El corto *La Langosta azul*, de Álvaro Cepeda Samudio, se está proyectando en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/10/18/el-corto-la-langosta-azul-de-cepeda-samudio-se-esta-proyectando-en-el-museo-metropolitano-de-arte-de-new-york/>
- Matute Villaseñor, P. (2006). El surrealismo en el cine.: Una visión a la obra de Luis Buñuel. *Revista Digital Universitaria*, 7(9). Universidad Nacional Autónoma de México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/5040472>
- Quintana, A. (1997). *El cine italiano 1942-1961: Del neorrealismo a la modernidad*. Paidós.
- Vargas-Trujillo, J. S. (2025). El discurso contrahegemónico en *La langosta azul* (1954). Análisis ideológico y glotopolítico de la representación del Gringo. *Anagramas – Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 24(47). <https://doi.org/10.22395/angr.v24n47a11>
- Verdú de Gregorio, J. (2021). Neorrealismo italiano: la mirada y el misterio. *Aurora* 22, pp. 116-134. <https://doi.org/10.1344/Aurora2021.22.10>