

● cuadernos de
cine colombiano

DIVERSIDADES, DISIDENCIAS Y PLURALIDADES





● cuadernos de
cine colombiano

● cuadernos de
cine colombiano

► DIVERSIDADES, DISIDENCIAS Y PLURALIDADES

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Claudia López Hernández
ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Nicolás Montero Domínguez
SECRETARIO DE CULTURA
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRIITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Catalina Valencia Tobón
DIRECTORA GENERAL

Maira Salamanca
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Leyla Castillo Ballén
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN

Mauricio Galeano Vargas
SUBDIRECTOR DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Adriana María Cruz Rivera
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

Con el apoyo del MINISTERIO DE CULTURA

Angélica María Mayolo Obregón
MINISTRA DE CULTURA

Adriana Padilla Leal
VICEMINISTRA DE LA CREATIVIDAD Y LA ECONOMÍA NARANJA

Claudia Jineth Álvarez Benítez
SECRETARIA GENERAL

Jaime Tenorio Tascón
DIRECTOR DE AUDIOVISUALES, CINE Y MEDIOS INTERACTIVOS

Laura Camila Puentes Ruiz
ASESORA DIRECCIÓN DE AUDIOVISUALES, CINE Y MEDIOS INTERACTIVOS

Marina Arango Valencia y Buenaventura
COORDINADORA DE PATRIMONIO AUDIOVISUAL COLOMBIANO

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Ricardo Cantor Bossa
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Angélica Clavijo Ortiz
LÍDER MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINADORA EDITORIAL

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO N.º 32

DIVERSIDADES, DISIDENCIAS Y PLURALIDADES ►►

Marta Cabrera Ardila
EDITORIA INVITADA

Jaime Tenorio Tascón
Laura Camila Puentes Ruíz
Angélica Clavijo Ortiz
Catalina Posada Pacheco
Ricardo Cantor Bossa
COMITÉ EDITORIAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Catalina Posada Pacheco
REVISIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Alejandra Castellanos Meneses
Ginett Alarcón
CORRECCIÓN DE ESTILO

Panamericana Formas e Impresos S.A.
IMPRESIÓN
ISSN 1692-6609

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (Idartes). Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: cinematecapublicaciones@idartes.gov.co



Descárguelos en internet en:
<https://idartesencasa.gov.co/cinemateca-de-bogota/colecciones-libros>

INSTITUTO DISTRIITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Carrera 3 n.º 19-10 Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 3400 - 3410
cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co
www.cinematecadebogota.gov.co
Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: cinematecabta
Instagram: cinematecabta



Fotografía de cubierta:
Fotograma de Aribada (Simon(e) Jaikiriuma Paetau y Natalia Escobar, 2022).

Fotografías de la contracubierta: de arriba hacia abajo: Casa de Karis. Caldas, Antioquia. Fotografía: Angela Rave. Fotograma de Evaristo Márquez en **Quemada** (Gillo Pontecorvo, 1969). Fotograma de **De cierta manera**, Sara Gómez, Cuba, 1974.Fotografía Muestra Afro de Bogotá 2019, Fotograma de **Wási** (Sebastián Gómez Ruiz y Amado Villafaña, 2017). Fuente: Francesca Rauchi. Resultado del taller Afrotoscopia realizado por Wilson Borja. Muestra Afro 2022. Cinemateca de Bogotá.

Imagen de la tabla de contenido:
Fotograma de Aribada (Simon(e) Jaikiriuma Paetau y Natalia Escobar,2022).

Imágenes del interior:
como aparece en cada foto.

Imagen del colofón: montaje a partir de fotografía.

Agradecimientos:
Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia Wida Monikongo, Víctor Manuel Rodríguez, Jefferson Cardoza, Simon(e) Jaikiriuma Paetau, Wilson Borja Marroquín y Nicolás Ordoñez

▣ Silueta a partir de la imagen Mamá joven en Asaravena (Arauca, 1970). Fotografía que hace parte de la exposición Campo Revelado. Fotografía y campesinos (Efraín García. 1960 – 1972).

Cuadernos de cine colombiano - nueva época: diversidades, disidencias y pluralidades en el cine y el audiovisual colombiano / Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá : Cinemateca de Bogotá ; IDARTES, 2022
Con el apoyo del Ministerio de Cultura
192 p. : fot. ; 20 cm (ISSN 1692-6609 ; no. 32)
1. Lenguaje cinematográfico
2. Identidad de género – Películas cinematográficas
3. Orientación sexual — Películas cinematográficas
4. Discriminación racial — Películas cinematográficas
5. Mujeres — Condiciones socioeconómicas
6. Campesinos — Condiciones socioeconómicas
7. Indígenas en el cine

Contenido

▶ PRESENTACIÓN

- 6 Colombia plural delante
y detrás de las pantallas
Catalina Valencia Tobón
Ricardo Cantor Bossa

▶ EDITORA INVITADA

- 10 De las máquinas de representación a las
identificaciones múltiples: lo plural y lo diverso
en el cine y el audiovisual colombiano
Marta Cabrera Ardila

▶ ARTÍCULOS

- 24 ▶ Locas de pueblo
Guillermo Correa Montoya

- 44 ▶ ¿Dónde ponemos a Evaristo?
Ricardo Chica Geliz

- 62 ▶ Sin cauce y con causa: apuntes sobre
la experiencia de la Colectiva Octopi para
generar reflexiones y prácticas feministas
en el sector audiovisual
Luisa González Valencia y Juana Suárez

- 78 ▶ Lo real extraviado. La imagen y el documental
en torno a la idea de lo campesino
Viviana Camacho Gaspar
Santiago Valderrama Leongómez

- 98 ▶ ¿Pueden hablar los espíritus? De la
autorrepresentación al poshumanismo en
el cine indígena colombiano
Sebastián Gómez Ruiz

▶ ENTREVISTAS

- 120 Historia del Ciclo Rosa: entrevista
a Carmen Millán de Benavides
Fernando Ramírez Arcos

- 132 Un corazón que comienza a bombear sangre
para que esas otras vidas sean posibles: el
artivismo audiovisual de Mujeres al Borde
Marta Cabrera Ardila

- 148 El Wi Da Monikongo: incidencias
Afro en el espacio audiovisual Colombiano
Carlos Correa

- 164 Pensar la imagen indígena:
desmontaje y usos del archivo
Germán Ayala

- 188 ▶ Perfiles de los autores



Colombia plural delante y detrás de las pantallas

Catalina Valencia Tobón
Directora General
Idartes

Ricardo Cantor Bossa
Gerente de Artes Audiovisuales
Cinemateca de Bogotá
Idartes

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA



Colombia es un país lleno de matices, las diferentes capas sociales y culturales requieren de representación en la mayor cantidad de ámbitos posibles: artísticos, políticos, económicos, etc. La participación en las artes y la cultura se da desde y a través de prácticas ancestrales y con la apropiación de lenguajes emergentes y formas de narración que evolucionan. El acceso a medios y herramientas suscita avances y rezagos en la generación de relatos propios y apropiados. La plena garantía de derechos culturales posibilita que en las pantallas, las páginas de los libros, las grabaciones sonoras, las manifestaciones materiales del alma y el intelecto, las danzas, los contenidos interactivos e inmersivos, nos veamos representados todxs.

En esta edición 32 de los Cuadernos de Cine Colombiano, nos acompaña Marta Cabrera y participan como articulistas Viviana Camacho, Santiago Valderrama, Sebastián Gómez, Ricardo

Chica y la Colectiva Octopi, y como invitadxs en las entrevistas contamos con Carmen Millán de Benavides, fundadora del Ciclo Rosa desde el Instituto Pensar de la Universidad Javeriana, Liliana Angulo del Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia Wi Da Monikongo, Ana Lucía Ramírez de la organización Mujeres al Borde y los investigadores Pablo Mora y Óscar Guarín, quienes han trabajado con archivo audiovisual de los pueblos indígenas. Este número busca dibujar un panorama, plantear unos interrogantes y reconocer deudas en los caminos para la inclusión delante y detrás de las cámaras de quienes habitamos este país, desde la ruralidad, las disidencias sexuales y de género, la ancestralidad, las colectividades y la mujer.

En la declaración universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural se manifiesta que «La diversidad cultural amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos; es



Resultado del taller *Afrotoscopia* realizado por Wilson Borja (Muestra Afro, Cinemateca de Bogotá 2022).



▣ Fotograma de **Los silencios** (Beatriz Seigner, 2019). Película incluida en la curaduría del Ciclo Que haiga paz. Conflicto, resistencia y verdad. Organizado por la Comisión de la Verdad en asocio con el Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

una de las fuentes del desarrollo, entendido no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria» y agrega que «Las políticas culturales, en tanto que garantizan la libre circulación de las ideas y las obras, deben crear condiciones propicias para la producción y difusión de bienes y servicios culturales diversificados, gracias a industrias culturales que dispongan de medios para desarrollarse

en los planos local y mundial». Esta publicación abre el micrófono, pasa la palabra, para que desde diferentes organizaciones y grupos sociales se deje manifiesto de sus búsquedas y conquistas para la participación, incidencia y representatividad en los relatos audiovisuales de las *colombias que somos*.

Tal necesidad de fortalecer la creación y la circulación del cine y el audiovisual colombiano debe agendarse como un propósito de las políticas culturales relacionadas con las artes audiovisuales en el país. Lo anterior en relación con la noción de política cultural planteada por José Teixeira Coelho, quien la define como: «constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales (...) con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas». Ana Rosas y Eduardo Nivón afirman que el concepto de política cultural se ha venido ampliando, de una noción como instrumento para ofrecer servicios culturales y facilitar su acceso a «una concepción de esta como un instrumento que puede transformar las relaciones sociales, apoyar la diversidad e incidir en la vida ciudadana». Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa manifiestan en *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* que «La polisemia del verbo contar no puede ser más significativa: para que la pluralidad de las culturas del mundo sea



▣ **Mojana** (Nadia Granados y Simon(e) Jaikiriuma Paetau). Videoinstalación presentada en el marco del Ciclo Rosa (Sala E, Cinemateca de Bogotá, 2021).

políticamente tenida en cuenta, es indispensable que la diversidad de identidades nos pueda ser contada, narrada».

Ana Rosa Mantecón en *Ir al cine, antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas* afirma que «la producción cultural de la mayoría de las naciones difícilmente tiene acceso a las frecuencias, vitrinas, repisas, escenarios o pantallas locales, regionales y globales. Por lo anterior el ciudadano promedio no cuenta hoy con una verdadera diversidad de bienes y servicios culturales a su disposición para escoger, consumir, disfrutar y crear». El posibilitar ese acceso, en contravía de los contenidos que hegemónicamente hacen presencia

en las pantallas, tiene relación directa con lo que Jacques Rancière declaró en *El espectador emancipado*: «En ese poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador».

Desde el Instituto Distrital de las Artes (Idartes) y la Cinemateca de Bogotá trabajamos con el firme compromiso de darle lugar a multiplicidad de voces, estéticas y formas narrativas desde las artes y la cultura para relatarlos y generar memoria en medio de las libertades, las singularidades y las diferencias. Este será un documento de ese propósito y de esas búsquedas. ▣

De las máquinas de representación a las identificaciones múltiples: lo plural y lo diverso en el cine y el audiovisual colombiano

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

De las máquinas de representación a las identificaciones múltiples: lo plural y lo diverso en el cine y el audiovisual colombiano

From machines of representation to multiple identifications: the plural and the diverse in Colombian audiovisual ecosystems

Marta Cabrera Ardila
Editora invitada

Palabras clave: Identidad, representación, colombianidad, cine colombiano, audiovisual, identificación

Resumen: Este texto aborda las formas como el cine y el audiovisual colombiano han considerado la identidad nacional a lo largo del siglo xx y lo corrido del xxi. Echando mano de algunas pistas teóricas provenientes de los estudios culturales y los estudios visuales, se argumenta que la identidad, más que constituir un ente monolítico, está sujeta a la historia, la cultura y el poder. De esta manera, habría más bien una serie de identificaciones siempre localizadas y siempre contingentes, sujetas a múltiples factores que se articulan en el cine y el audiovisual colombiano, las cuales despliegan una colombianidad plural y en tránsito.

Keywords: Identity, Representation, Colombianity, Colombian cinema, Audiovisual, Identification

Abstract: The text addresses the ways in which Colombian cinema and audiovisuals have considered national identity throughout the twentieth century and the twenty-first century. Drawing on some theoretical key aspects from cultural studies and visual studies, it argues that identity, rather than constituting a monolithic entity, is subject to history, culture, and power. Accordingly, there would rather be a series of identifications always localized and always contingent, subject to multiple factors that are articulated in Colombian cinema and audiovisuals, which display a plural and in transit Colombianity.

La carga de la representación

En el marco de una investigación sobre novelas históricas del siglo antepasado en el país encontré —más allá de tramas inverosímiles o personajes estereotipados— una infinidad de imágenes-paisajes, eventos, territorios, gentes. Me interesaba abordar estos textos —fuera de cuestiones estéticas o de historia literaria— en tanto productores de representaciones soportados en la legitimidad de la escritura que, en su intersección con otros artefactos (visuales, performativos), producían la economía simbólica de la joven nación. Este universo donde se fraguan identidades y se representa el pasado estaría entonces habitado por artefactos como la literatura canónica, figuras históricas, monumentos, himnos, archivos, fiestas patrias, entre otros.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, en particular, se asumía que la escritura ostentaba un lugar privilegiado en la producción de imágenes y sentidos de las naciones y de lo nacional. Así, la prensa y la literatura resultaron artefactos culturales de particular interés para observar de qué manera se produjo la idea de unidad o comunidad entre grupos dispares, incluso desde antes del advenimiento de las independencias en el continente (Anderson, 1983; Guerra 1992; Jiménez; Silva 1988; Ramos 2001; Sommer 1991). Esa sensación

de unidad, por su parte, requiere de complejos procesos de producción de «nosotros» y «otros» que comienzan precisamente con la empresa colonial. En otras palabras, esa sensación, la identidad, es el producto de modalidades específicas de poder y es, por lo tanto, el producto de la diferencia y la exclusión. A grandes rasgos, en América Latina, tanto las identidades nacionales como las de las élites criollas crecieron a partir de su diferenciación de lo europeo, mientras se creaban «otros» internos: negros, mestizos e indios (Cabrera 2004, 59).

Para Stuart Hall, hay dos maneras de pensar la identidad: de una parte, en términos de «una cultura compartida, una especie de verdadero sí mismo [*one true self*] colectivo oculto dentro de muchos otros sí mismos más superficiales o artificialmente impuestos, y que posee un pueblo [*people*] con una historia en común y ancestralidad compartidas» (Hall 2010, 349). La segunda manera, que se relaciona con la anterior, admite tanto similitudes como puntos críticos de diferencia que constituyen «eso que realmente somos»; o más bien «en lo que nos hemos convertido» puesto que la historia ha intervenido en nosotros» (Hall 2010, 351).

En otras palabras, la identidad se relaciona con ser y con «llegar a ser» e, insiste Hall, pertenece «tanto al futuro como al pasado», es decir, está sujeta a la historia, la cultura y el poder. Esta visión dinámica de la identidad

es esencial para reconocer la representación en cuanto parte fundamental de la construcción de identidades, las cuales son modeladas, al menos de modo parcial, «dentro de un campo fantasmático» (Hall 2003, 18), sin que esto socave su eficacia discursiva, material o política. Los procesos de identificación, por su parte, pasan por la producción de representaciones propias y de otros. Pensar la forma que van a adquirir esas representaciones implica considerar, necesariamente, el juego de modalidades específicas de relaciones de poder que las produce y que hace que sean más el resultado de «la marcación de la diferencia y la exclusión que signo de una unidad idéntica y naturalmente constituida» (Hall 2003, 18).¹

A pesar de la fe en el signo escrito como herramienta privilegiada para debatir la forma que debía adoptar una identidad nacional esquivada no logró alcanzar los sectores populares debido a la enorme distancia entre los objetivos ideológicos de la alfabetización y su contraparte material e institucional. Mientras que en Europa el discurso literario se fundaba en soportes institucionales como la educación y el mercado editorial que reflejaban, a su vez, la aparición de una esfera letrada (un público lector moderno, ligado a un mercado), en América Latina no existió tal cosa hasta el siglo XX (Ramos, 80).

Estos factores, sumados al doble impacto de la urbanización y la aparición de los medios de comunicación de masas hicieron que los periódicos populares, seguidos de la radio y el cine (sobre todo en los casos de México, Brasil y Argentina) y más tarde la televisión, tuvieran un papel decisivo en la primera mitad del siglo XX al «hacerse voceros de la interrelación que [...] convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación» (Martín-Barbero 1998, 224). En el ámbito local, la radio y la televisión fueron los mayores contribuyentes a la construcción de un sentido colectivo de pertenencia nacional al nacionalizar la diversidad étnica y regional e incidir significativamente en la vida cotidiana.

En el reino de las imágenes

Desde su llegada al país, el cine se movió entre su necesidad de aceptación pública para lograr establecerse como industria y su identificación como vector de progreso y modernización. Otra tensión detectable en esos primeros tiempos es una evidente preocupación con las formas de representación de lo propio en las imágenes cinematográficas, incluso si fueron producidas por extranjeros (Silva 2011, 21-22). En términos de sus narrativas, el cine de las primeras décadas del siglo XX se caracterizó por una cierta continuidad con algunos discursos decimonónicos, en particular aquellos

► 1. Un ejemplo bien conocido de estos procesos es el Orientalismo. En su trabajo del mismo nombre, Edward Said argumenta que el Orientalismo es un discurso por medio del cual Europa produce un nuevo objeto (Oriente) a través de diferentes prácticas de representación-academia, pintura, literatura, exhibiciones, etc., en el marco de las relaciones de poder instaladas por el imperialismo. Trabajos más recientes se han referido a la colonialidad del ver como un sistema que opera ya no desde las dinámicas del imperialismo, sino desde las del poder moderno-colonial, cuyos dispositivos etno-cartográficos producirían sujetos racializados. (Barriendos 2011).



► **2** • El trabajo de López no define «colombianidad», pero podría inferirse que tiene que ver con la visibilidad que le otorga el cine de la década de los años veinte a una serie de referentes de la nación de fácil identificación y condensados en mitos, emblemas y representaciones del poder y la sociedad (López 23). En el espíritu del presente texto, «colombianidad» alude a un conjunto heterogéneo de elementos presentes en la identidad nacional que se articulan de formas particulares en tiempos y espacios concretos.

► **3** • Hernando Martínez Pardo señala obras que entrecruzan ficción y documental y que reconfiguran ciertas lógicas de la representación convencional como **La langosta azul** (Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens, 1954), **La gran obsesión** (Guillermo Ribón Alba, 1955), **El milagro de sal** (Luis Moya Sarmiento, 1958), **Esta fue mi vereda** (Gonzalo Canal Ramírez, 1959) y **Chambú** (Alejandro Kerk, 1961), (Villegas 2019).

► **4** • Sería el trabajo documental de Marta Rodríguez y Jorge

que descansan sobre figuras de la otredad (civilización/barbarie, campo/ciudad), y el elemento nacionalista asentado sobre el prestigio legitimador de la literatura (Suárez 2009). Si bien esta «puesta en escena de la colombianidad» (López 2006) incluye a las masas en su proyecto identitario, lo hace desde una posición diferencial que le otorga una posición de privilegio a las élites (Puerta 2015).² Sin embargo, lejos de ofrecer un relato unificado o terso, este cine marca un anhelo modernizante plagado de «ansiedades sobre raza, clase y género» (Suárez 2009, 56), así como tensiones entre lo local y lo extranjero, lo regional y lo nacional y el cambio y la tradición.

Para la segunda mitad del siglo xx esas tensiones serán más agudas y comenzarían a resonar con coyunturas locales como la violencia, el desplazamiento interno, la urbanización, la masificación y los cruces entre cultura popular y alta cultura; de igual forma con procesos institucionales —el nacimiento de FOCINE, la emergencia de una incipiente crítica cinematográfica y de una noción de cine nacional—, si bien en disputa, que se desarrollarán a largo de los años setenta (Zuluaga 2013, 49). Las articulaciones de estos y otros elementos convergen en la aparición de ciertos sujetos y contextos concretos en la pantalla —lo rural, lo popular, lo proletario, lo marginal, lo subversivo— alejándose del punto de vista de las élites dominantes durante las primeras décadas, también

del folclorismo, el melodrama y el cine paisajista (Villegas 2019, 433).³ Esta producción «militante», no resonó con movimientos continentales y dista, por lo tanto, «del amplio desarrollo que transformó la práctica cinematográfica y la teoría de varios países, cristalizadas no sólo en producción de películas, sino también en la publicación de manifiestos escritos por políticos y cineastas» (Suárez 2009, 61).⁴ A estas limitaciones se le sumaría una censura estatal preocupada, tal como en los albores del cine, por *la imagen del país* (Suárez 2009, 62).

Las décadas siguientes verán otros cambios institucionales que extinguirán el modelo público del cine a la vez que emerge una Ley de Cine (2003) que facilitó la circulación incidiendo fuertemente en los contenidos de las obras al atarlas al juego de mercado y el consumo. Esta es también una época marcada por intercambios evidentes entre cine y televisión (Puerta 2015; Suárez 2009) y por la emergencia del video, que comento más adelante. Desde la década de los ochenta aparecerán en el cine nacional representaciones de la colombianidad que van de lo cotidiano (en particular comedias y melodramas con fórmulas comerciales) hasta el conflicto armado y el narcotráfico.

Es en este contexto que Valderrama-Burgos y Pérez-Osorio (2021) se refieren a los «momentos *queer*» del cine colombiano que

despuntan en los años ochenta, meras referencias, en ocasiones veladas, en otras caricaturizadas, de la disidencia sexogenérica,⁵ modo de representación que ha comenzado a mutar para la segunda década del siglo XXI. El «MANIFIESTO por un (nuevo) cine cuir en Colombia» señala precisamente esa representación caricaturesca, criminalizada, hiper o dessexualizada presente en mucho del cine nacional y reclama otra mirada —oblicua, inestable e invertida— (Ardila *et al.* 2021). Es en estas lógicas que se mueve la serie documental **Locas de pueblo**, que conserva la fluidez y el espectro de posibilidades que de allí se derivan al abordar la figura ubicua de la loca, como argumenta Guillermo Correa en su artículo. También en esta línea, y más allá de las identidades cristalizadas por las políticas identitarias del multiculturalismo, la producción del colectivo Mujeres al Borde, fundado en 2001, representa un cine hecho por y para personas situadas en los «márgenes» (Cabrera 2019), según comenta Ana Lucía Ramírez en su entrevista. Espacios de articulación, diálogo y formación de públicos han sido igualmente valiosos en la consolidación de estos procesos, como refiere Carmen Millán en su entrevista sobre la labor del Ciclo Rosa.

En el marco de la crítica a la mirada mestiza y del interior que caracterizó mucho del cine colombiano, Ricardo Chica aborda las tensiones que emergen durante el rodaje y

el estreno de la película **Quemada** (1969). Aquí reaparecen el papel del cine en la construcción de imágenes positivas de Cartagena, donde se rodó el filme, y la presencia de unas políticas raciales que solo iban a ser abordadas desde otra orilla con el desarrollo de la producción de cine afrocolombiano en las dos primeras décadas del siglo XXI. Liliana Angulo se refiere al esfuerzo de articulación de la producción audiovisual afro representada en la creación en 2017 del Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia Wi Da Monikongo («Nosotrxs Somos Imagen Audiovisual»), que reúne individuos y colectivos relacionados con el quehacer audiovisual de la población negra, raizal, palenquera y afrodescendiente.

Las cineastas, por su parte, han abrazado crecientemente el largometraje desde los años ochenta, con dedicación previa a cortos, medimetrajes y documentales. Sus temáticas han sido muy variadas, por lo que no es posible encasillarlas en un cine «feminista» (con excepción del colectivo Cine Mujer) y los vínculos transnacionales de su producción desafían incluso la idea de «cine colombiano» (Suárez 2009, 117). Aunque la presencia de las mujeres en el cine nacional puede rastrearse desde 1960 (lo que no quiere decir que no existiera desde antes), existe una notoria disparidad en su participación en diferentes roles, así lo revela la investigación de Killary Cinelab (2021). Este trabajo señala con

Silva, Carlos Álvarez, Julia de Álvarez y Gabriela Samper el más próximo a las corrientes ideológicas y estéticas derivadas del Nuevo Cine latinoamericano (Suárez 2009, 61), mientras otros trabajos, como **Gamin** (Ciro Durán, 1977) darían pie a una fuerte crítica representada por el mockumentary **Agarrando pueblo** (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1978), (Suárez 2009, 92-97).

► **5** • Prefiero el término «disidencia» al de «diversidad», afín a las políticas liberales LGBT+ (flores 2019, 144-145). «Disidencia sexogenérica», de otra parte, describe más de cercana la producción que se reseña en esta edición, más interesada en pensar en posibilidades de vida distanciadas del régimen heterosexual que en cuestiones de inclusión y tolerancia.

preocupación la bajísima participación de las mujeres en roles emblemáticos como la dirección o el guion, que representan el 13 % y el 17 %, respectivamente (Killary Cinelab 2021, 68), por mencionar solo un par de ejemplos. Estas disparidades son la punta del iceberg en un medio donde han comenzado a visibilizarse otras violencias, lo que implica pensar tanto el medio como el oficio desde lógicas colectivas, feministas, no eurocéntricas e interseccionales, que proponen Luisa González Valencia y Juana Suárez, pertenecientes a la colectiva Octopi, en su artículo aquí incluido.

El audiovisual

En paralelo con las transformaciones iniciadas en la década de los ochenta —mediadas por el cambio tecnológico, así como también por procesos de construcción comunitaria y aperturas derivadas de la emergencia del discurso del multiculturalismo en el país desde 1991—, el audiovisual les abre paso a otras (auto)representaciones que dialogan, aunque no en igualdad de condiciones, con otras imágenes (cinematográficas, televisivas, noticiosas, publicitarias, artísticas, etc.), lo que plantea interesantes derivas entre lo estético y lo político. Esta forma expresiva, por lo demás, es articulada por «un lenguaje flexible, heterogéneo e imperfecto» (Pedraza 2021,

50) y despliega una amplia gama de sujetos y modos de identificación múltiples.

Asentado en tecnologías más accesibles y portátiles, el audiovisual ofrecía posibilidades para el registro, y también para la difusión pública de todo tipo de imágenes, lo que estimularía la creación de materiales audiovisuales con utilidades diversas en/desde el ámbito colectivo —procesos de memoria, de denuncia, de reflexión colectiva, etc.— (Polanco y Aguilera 2011, 39-40), como lo comentan Santiago Valderrama y Viviana Camacho en su conversación en torno a las dinámicas de representación y autorrepresentación de lo campesino, sus deslizamientos e intencionalidades. Así, las producciones de carácter comunitario tienen, con frecuencia, en palabras de Alfonso Gumucio, su eje en una comunicación «sin intermediarios, [...] un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas» (2014, 9). En tiempo más recientes, el audiovisual ha integrado además tecnologías multimediales e hipertextuales, como señala Andrés Pedraza (2021).

En consecuencia, las trayectorias del audiovisual responden a las particularidades de los grupos que lo adoptan y a coyunturas precisas, por lo que su producción es heterogénea, con-

tingente. En el caso del audiovisual indígena, la apropiación de herramientas audiovisuales en el Cauca, la Sierra Nevada y la Amazonia (Mateus 2012) ha producido trabajos que van más allá de la mera autorrepresentación para constituir *performances* de la identidad, en tanto iniciativas de agenciamiento cultural conectadas a dinámicas transnacionales y a otros movimientos sociales, confrontando así representaciones homogeneizantes de la diferencia (Triana 2019). Estos audiovisuales constituyen actos políticos y formas de intervención sobre sus audiencias (Mora 2018) sin que esto los agote, conforme revelan las apuestas subjetivas donde nuevas generaciones de realizadorxs indígenas reflexionan sobre sus propios procesos de apropiación del lenguaje audiovisual en instituciones universitarias, produciendo otro tipo de relatos que oscilan entre lo personal y lo colectivo, tensionando la lisura del relato multicultural (Alegria 2021). Asimismo, Sebastián Gómez menciona en su artículo que esta producción también se abre a lo posthumano, desplegando otras perspectivas y otras formas de conocimiento. Para Oscar Guarín y Pablo Mora, por su parte, los archivos de cine etnográfico son, además de documentos, fuentes para la creación de otras piezas audiovisuales que despliegan significados desligados de las intenciones originales con las que fueron creados.



▣ Duelo y dolor juvenil (2016), collage a partir de fotogramas. Autor: Andrés Eduardo Pedraza Tabares.

► 6• La noción de comunidad, en este caso, obedece a diferentes criterios —puede tratarse de una región geográfica (el norte del Cauca, el Macizo Colombiano, el distrito de Aguablanca, la región nariñense, etc.)—, pero también de una categoría étnica e incluso referirse a la categoría de clase social, definida por rasgos socioeconómicos homogéneos, como en el caso del distrito de Aguablanca (Polanco y Aguilera, 299).

El audiovisual afro, de manera similar, produce relatos propios (incluso modalidades de producción y circulación particulares) destinados al fortalecimiento de las comunidades⁶ y su posicionamiento social y político (Mateus 2016, 7). Hay que mencionar aquí que estas no son categorías inmutables o monolíticas, ya que, de hecho, muchas expresiones audiovisuales son transversales, como el audiovisual juvenil, que se interseca con el afro, con el indígena, con el de «diversidad», con el de «mujeres», etc. (Pedraza 2021). De forma similar, el audiovisual comunitario y popular tiene evidentes intersecciones con el realizado por mujeres, indígenas y afro en procesos particulares (Killary Cinelab 2021). Esto apunta a la importancia de una mirada interseccional que busque conexiones entre las expresiones, en lugar del establecimiento de clasificaciones estáticas.

Reflexiones finales

Aunque tuvo nexos transnacionales desde sus inicios, el cine colombiano quiso ofrecer ciertas versiones de lo nacional frecuentemente materializadas en identidades estáticas, reconocibles y caracterizadas por representaciones estereotipadas. Con las inflexiones de los años ochenta y noventa, con la Ley de Cine de 2003 y los desarrollos institucionales subsiguientes (el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, la

Comisión Filmica de Colombia, la nueva Cinemateca), la visibilidad de la diversidad cobró nuevas dimensiones, abriendo oportunidades en la producción y circulación para el cine colombiano, y ofreciendo retos en términos de sus narrativas y sus estéticas. En este contexto, el cine colombiano podría pensarse como un anudamiento complejo y dinámico en una red de flujos financieros, de transferencias tecnológicas, de apropiaciones estéticas, de circulación de equipos artísticos y técnicos y, también, de intercambios y discusiones periodísticas y académicas. Es necesario destacar este último punto, en tanto el campo que se denomina tradicionalmente como cine colombiano no está conformado solo por películas, actores o directores, también hacen parte de él diversos agentes sociales, entre los cuales se encontrarían los públicos, los críticos y los académicos que ven e investigan sobre el cine en sus múltiples dimensiones (Villegas 2019, 430).

Desde esta perspectiva, las imágenes cinematográficas y audiovisuales son también un entramado, un lugar de convergencia de sujetos, tiempos, espacios (Pedraza 2021), donde suceden *actos de ver* que conjugan elementos de diversos tipos —textuales, mentales, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, institucionales...— (Brea 2005) e historias de raza, género, clase, diferencia cultural, regional, etc.

Es en esa intersección que las imágenes cinematográficas y audiovisuales pueden producir formas particulares, complejas y profundamente imaginativas de la colombianidad. A partir de allí, pensaríamos ya no en términos de identidad, sino de *identificaciones*, es decir, de procesos sin clausura y siempre contingentes producto de una articulación o sutura, capaces de fijar de manera temporal prácticas y posiciones diferentes e incluso contradictorias (Hall 2003, 15-17) —un lugar donde la identidad no llega a cristalizarse—. En consonancia con lo anterior, este número de *Cuadernos de Cine Colombiano* quiere ofrecer contrapuntos, conversaciones, miradas cruzadas y usos diversos de la imagen como horizontes posibles para el cine y el audiovisual colombiano. ■



■ Cubierta de la Revista *Cinemateca*, núm. 5, 1978.

Referencias

Alegría Vallejo, César. «Migraciones hacia adentro: el canibalismo audiovisual desde la perspectiva de dos realizadores indígenas colombianos». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (2): 150-173, 2021. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.mhac>

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México: FCE, 1983.

Ardila Ardila, Andrés Felipe, Andrés Isaza, Andrés Suárez, Angélica Hoyos, Alirio Cruz Cabrera, Camilo Villamizar Plazas, Daniel Mateo Vallejo Gutiérrez, Henry Melo, Javier Segovía, Jesús Gómez Giovanetti, Jonas Radžinas, Laura Huertas Millán, Luis Esguerra, Manuel Villa, María Paula Jiménez, Natalia Imery, Pablo Roldán, Santiago Henao Vélez, y Sara Fernández. «MANIFIESTO por un (nuevo) cine CUIR en Colombia», *Canaguaro*, 3 (agosto 2021): 213-216. <https://canaguaro.cinefagos.net/n03/manifiesto-por-un-nuevo-cine-cuir-en-colombia/>

Barriendos, Joaquín. «La colonialidad del ver: hacia un nuevo diálogo visual interepistémico», *Nómadas* 35 (julio/diciembre 2011): 12-29.

Brea, José Luis. «Los estudios visuales: por una epistemología política de la visibilidad». En *Estudios visuales. La epistemología de la visibilidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea, 5-14. Madrid: Akal, 2005.

Cabrera, Marta. «La Escuela Audiovisual Al Borde (2011-2016): políticas de la representación y activismo contrasexual globalizado». En *Mundos de Mulheres no Brasil*, organizado por Ana María Veiga *et al*, 517-526. Curitiba: Editora CRV, 2019..

Cabrera, Marta. «Writing civilisation: the historical novel in the Colombian national project». Tesis de grado: University of Wollongong, 2004.

flores, al. «Con los excrementos de la luz: interrogantes para una insurgencia sexo-política disidente», *Boletín GEC*, 23 (jun. 2019): 139-147.

Guerra, François-Xavier. *Modernidad e independencia: ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

Gumucio Dagrón, Alfonso. «Procesos colectivos de organización y producción en el cine comunitario latinoamericano». *Mediaciones*, 12 (2014): 8-19.

Hall, Stuart. «Identidad cultural y diáspora». En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich, 349-361. Bogotá, Lima, Quito, Popayán: Instituto Pensar, Universidad Andina Simón Bolívar, Instituto de Estudios Peruanos, Envión Editores, 2010..

Hall, Stuart. «Introducción: ¿Quién necesita “identidad?”». En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul DuGay. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Jiménez, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia siglos XIX y XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1992.

Killary Cinelab. *La primera pero no la última. Línea base sobre la participación de la mujer en el cine colombiano (1960-2018)*. Cali: Killary Cinelab, 2021.

López, Nazly Maryith. *Miradas esquivas a una nación fragmentada*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá, 2006.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y*

hegemonía. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.

Mateus Mora, Angélica. «Creación audiovisual en comunidades étnicas del suroccidente colombiano». *L'Âge d'or*, 9 (1 de marzo de 2016). <http://journals.openedition.org/agedor/1262>; DOI: 10.4000/agedor.1262

Mateus Mora, Angélica. «Lo indígena en el cine y el video colombianos: panorama histórico». En *Cuadernos de Cine Colombiano* 17. Bogotá: Cinemateca Distrital/Idartes, 2012.

Mora, Pablo. «Lo propio y lo ajeno». En *Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, editado por Pablo Mora. Bogotá: Cinemateca Distrital/Idartes, 2015.

Mora, Pablo. *Máquinas de visión y espíritu de indios. Seis ensayos de antropología visual*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes/Idartes, 2018.

Pedraza Tabares, Andrés Eduardo. *El audiovisual juvenil como experiencia imarginal: relaciones sociales basadas en las imágenes desde las márgenes bogotanas* Bogotá: Cinemateca de Bogotá/ Gerencia de Artes Audiovisuales/Idartes, 2021.

Polanco, Gerylee y Aguilera, Camilo. *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, 2011.

Puerta Domínguez, Simón. *Cine y nación: negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Medellín: Fondo Editorial Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia, 2015.

Ramos, Julio. *Divergent Modernities: Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Durham y Londres: Duke University Press, 2001.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo, 2007.

Silva, Manuel «La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción», *Nexus*, 9 (enero-junio de 2011): 6-31.

Silva, Renán. *Prensa y revolución a finales del siglo XVIII. Contribución a un análisis de la formación de la ideología de la independencia nacional*. Bogotá: Banco de la República, 1988.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.

Triana, Laura Ximena. «Discusiones sobre políticas de etnicidad, procesos culturales y apropiación audiovisual en comunidades amerindias en Colombia». *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 16 (2, 2021): 96-117. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-2.dspe>

Valderrama-Burgos, Karen y Pérez-Osorio, Javier. «Momentos queer en el cine colombiano». *Canaguaro*, 3 (agosto 2021): 41-51. <https://canaguaro.cinefagos.net/n03/momentos-queer-en-el-cine-colombiano/>

Villegas, Andrés. «El imperativo alegórico: realidad y violencia en los estudios sobre cine colombiano». *Bulletin of Hispanic Studies*, 96.4 (2019): 429-445.

Zuluaga, Pedro Adrián. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Idartes, 2013.





Locas de pueblo

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

Locas de pueblo

Loca de pueblo (sissies from town)

Por Guillermo Correa Montoya

Palabras clave: Loca de pueblo, disidencia, narrativa audiovisual, representaciones.

Resumen: Este artículo abre un debate en torno a la producción y representación del personaje enunciado como *loca de pueblo* en las narrativas audiovisuales en Colombia. La discusión propone una mirada analítica a partir de tres documentales que articulan la serie **Locas de pueblo: Mariposas a contracorriente, Karis y sus tacones** y **Las maricas valemos por la lengua**. *La loca*, planteado como un personaje en fuga del orden heterosexual y situado en el margen de la teorización identitaria LGBTI o las diversidades sexuales no solo propone un lugar paradójico de enunciación y una fuga a la homonormatividad, también se presenta como historia y fuga al binarismo del género.

Keywords: *Loca de pueblo*, Dissidence, Audiovisual narrative, Representations.

Abstract: This article opens a debate on the production and representation of the character enunciated as *loca de pueblo* in Colombian audiovisual narratives. The discussion proposes an analytical look from three documentaries that articulate the series **Locas de pueblo: Mariposas a contracorriente, Karis y sus tacones** and **Las maricas valemos por la lengua**. *La loca*, presented as a character escaping from the heterosexual order and situated on the margin of LGBTI identity theorization or sexual diversities, not only proposes a paradoxical place of enunciation and an escape from homonormativity, but also presents itself as a story and an escape from gender binarism.

Karis, nombre con el cual se volvió una figura popular en su municipio desde los años ochenta, se define a sí misma como una *loca orgullosa*, que cuando precisa contundencia se convierte en trueno y si la vida se vuelve pasarela, como dice ella: «pues me trepo en mis tacones y me deslizo cual gacela que lleva el viento». Ella, y solo ella, amontona todo el mariconerío de Caldas, su pueblo. Sin duda no es la única loca, pero ninguna se le iguala y en cierta forma todo lo que ha sido y continúa siendo configura el mundo disidente sexual y de género. Esta loca desparpajada y cargada de experiencia es la loca que protagoniza el corto documental **Karis y sus tacones** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020). Un corto que nos aproxima a la vida de Karis relatada en su propia voz mientras recorre las calles de Caldas, Antioquia, como una diva repartiendo besos a cada paso. En 15:30 minutos Karis nos relata su historia personal, nos acerca a su familia y sus amigos, al tiempo que nos narra una historia social y cultural del municipio.

Claudia (Eleazar), la marica emblemática del municipio de Carepa, Antioquia, se incomoda y estalla en furia cuando a ella la nombran como loca. A lo largo de su vida ha estado tres veces detenida por la policía por lesiones a terceros, las tres veces por gritarle «loca», y ella salta por encima de ellos y con todas sus

fuerzas los golpea para que la respeten: «A mí que me digan marica, gay, perra, homosexual o lo que quieran, todo, pero menos loca, es que yo no soy una enajenada mental, yo no estoy perdida».

Aunque para el mundo social de Carepa, la Claudia resulta ser en ocasiones una marica brava y antipática, como si en ella se encarnara el lado B de las locas de pueblo, la sombra oculta del personaje que siempre está en escena encantando y resguardando sus humanidades ordinarias para no asustar o molestar al espectador (los otros), ella está amarrada a su talento desempeñando en el pueblo todos los oficios posibles: decoración, peluquería, cocina, bodas, matrimonios, arreglos a la iglesia, funerales, entre otros, roles que la han hecho tan indispensable y necesaria en el pueblo que ella misma se siente fundadora y ancestral de las otras maricas.

Con Elenita (Gilberto), en cambio, todo es diferente, ella es puro sabor, humor y encantamiento, es una loca que conjura la rigidez cultural frente al cuerpo y la sexualidad

A mi si no me molesta que me digan loca, si eso es lo que soy, la loca de Chigorodó, al principio claro que me daba rabia que me gritaran «loca», pero después uno va aprendiendo a usar sus armas y con cada atrevimiento que cometo siempre podré alegar demencia, ¡ay lo siento, se me fue la mano a tu paquete, ando fuera de mí! Así



Fotograma de **Karis y sus tacones** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020). Fotografía: Ángela Rave.



Fotograma de **Las maricas valemos por la lengua** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2021).

nadie te llega a pegar, si el otro quiere que sea loca, pues eso soy, pero que se atenga a las consecuencias.

Elenita y Claudia son las protagonistas del corto documental **Las maricas valemos por la lengua** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2021), ambas sobrevivientes de una región convulsionada históricamente por la guerra, donde nos relatan sus existencias amarradas a sus amores, osadías y cicatrices. El corto de 23:24 minutos es un recorrido por la memoria de dos maricas/locas que llegaron de fuera —Elenita de Pereira, Risaralda; Claudia de Don Matías, Antioquia— a la región de Urabá y abrieron en el territorio grietas mariconas para conquistar su lugar.

En **Mariposas a contracorriente** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020), la ausencia de Sardino trama las voces del corto documental. Las maricas de San Rafael, Antioquia, instaladas hoy en cargos de poder local, nos recuerdan a su marica soporte y fundadora, «la loca que domó al pueblo y nos contagió a todas», como dice La Mencha. Fue la loca que acostumbró a sus vecinos parroquianos a la cultura que brotaba en la fuerza de una marica perturbadora y creadora. Este corto nos restituye en las voces del pueblo, la ausencia de una loca asesinada en esos juegos misteriosos del amor que se entretejen en las lógicas de guerra. En 17:00 minutos, el corto

Locas resbaladizas

recuerda la existencia de Sardino, el fundador de las fiestas del río de San Rafael, Antioquia, la loca persistente que llenó de cultura un pueblo y en herencia creó todo un movimiento de locas apropiadas de su poderío.

Marcel Proust ha señalado: «¡Las locas! ¡Ya en esta palabra que lleva faldas se ve su solemnidad y todo su atuendo, se ve en una reunión mundana su airón y su gorjeo de volátiles aves de una especie distinta!»¹ y es sobre esas especies que encandilan y aprovechan el brillo iridiscente para palpar el paquete del macho de cantina o del pilluelo de barrio que se articulan estos tres documentales: *Karis* y sus tacones, *mariposas a contracorriente* y *las maricas valemos por la lengua*, una triada de memoria visual amarrada en la figura de locas de pueblos. Estos tres documentales dirigidos por Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, son el resultado de la investigación *Locas de pueblo, historias de vida y resistencia de hombres homosexuales adultos mayores en el departamento de Antioquia*. Tres cortos documentales construidos con las voces de sus protagonistas, en cada uno de ellos el guion se elaboró como un texto colectivo y las imágenes, la música, la narrativa se decidieron a partir de sus elecciones y reflexiones.

La loca, esa figura paradójica amarrada a la imagen del trueno o la gacela que nos ofrece *Karis*, puede considerarse como una ficción sociocultural, en la medida en que ella existe porque el mundo social la imagina, la proyecta, la carga de sentidos, y al mismo tiempo ella existe por obstinación en su singularidad, una obstinación tan profunda que la convierte en grieta y fractura; ella se sabe a sí misma dinamita insonora, todo lo estalla, lo burla, lo trasgrede, sin que sus audacias inquieten al punto de la censura o de la violencia, ella es una loca y se ha producido jugándose cómoda en esa membrana porosa que le permite hacer y ser en un mismo movimiento, que le permite huir o quedarse.

En una perspectiva binaria se puede observar que, para el ojo heterosexual, la loca define en su invocación a todos los sujetos homosexuales, no importa el esfuerzo o el constreñimiento corporal, la virilidad visible, el amaneramiento indetectable o el porcentaje de plumosidad. Para quien se sitúa en el campo hegemónico de la heteronorma, las locas son todos los maricas independientes de sus niveles o sedimentaciones de masculinidad, la loca es el negativo del macho. Para los homosexuales, como señala Eribon (2004), «la loca es siempre lo que son los otros homosexuales y lo que él mismo no es»;² en este

► 1 • Eribon, *Una moral de lo minoritario*, 76.

► 2 • *Ibidem*.

► 3 • (Lemebel, Tengo miedo torero, 2000. p. 126.)

sentido, la loca aparece como una especie de frontera que demarca grados de virilidad y afeminamiento; a mayor amaneramiento, mayor proximidad al corazón delator de la loca, porque en esta perspectiva la loca es siempre una evidencia y un quiebre.

Ahora bien, el contenido de la loca no depende solo de quien lo enuncia, también se amarra al contexto de su enunciación y al momento histórico de su emergencia; en este sentido es posible observar que en los escenarios contemporáneos la loca se ha convertido en una figura de reivindicación posidentitaria, en una suerte de acción subjetiva de resistencia y en una experiencia corporal decolonial y, en esta perspectiva, el genérico «loca» puede aplicarse a cualquier sujeto que se enuncie como tal o que renuncie al mandato de masculinidad hegemónica. No obstante, a lo largo del siglo xx y parte del xxi podemos encontrar diferencias significativas en quienes encarnaron o encarnan la figura de la «loca» y fueron interpretados desde ahí.

Para Pedro Lemebel, entender la noción de «loca» presupone en un principio diferenciarla respecto a la categorización de lo gay, lo cual denomina el autor como clubes sociales y agrupaciones de «machos serios», en donde «la loca» no tiene lugar en las reivindicaciones del poder homosexual. «La loca» entonces se comprendería como esa homosexualidad criolla, analfabeta, pobre y no civilizada; se convierte

en la marginalidad del homosexualismo que separa en estratificaciones de clase a las locas, maricas y travestis de los acomodados gays en su pequeño arribismo traidor”.³

Lemebel construye una aproximación a la figura de la «loca» en un marco de contrastes identitarios, en un análisis de clase social y en una perspectiva de género, y la inscribe en un contexto cultural y temporal marcado por «lo gay» exterior a ese mundo, pero al mismo tiempo como perturbación de este. Lo gay, referido a un mundo homosexual, particularmente de hombres obsesionados en un juego de masculinidad e inclusión social que ha producido una imagen posible y deseable en el lugar de la decencia social, ha pretendido desterrar a la loca, pese a que en ocasiones la instrumentalice; y en este horizonte, Lemebel relea en ese personaje desterrado periférico, mestizo, precarizado, a un personaje potencia, destructor de un orden político/sexual, aunque la loca no se inscriba en ese objetivo de un modo programático o instrumental, es su zigzagueo, ese quiebre como camino, esa pluma y esa mueca como doctrina que sacude el andamiaje de ese aparente mundo sexual sólido, al cual llegó el gay para reforzar:

La loca está continuamente zigzagando en un devenir político, está pensando siempre cómo subsistir, como pasar, a lo mejor sin que se le note, o que se le note mucho. No es la forma fija, sólida del

*macho. La loca es una hipótesis, una pregunta sobre sí mismo. La mujer y los niños también practican esos zigzaguesos.*⁴

José Donoso, con su personaje Manuela, nos revela en ella el antepasado de las locas. *El lugar sin límites*, novela del escritor chileno José Donoso, publicada inicialmente en 1966 y adaptada al cine por el director Arturo Ripstein en 1977, puede considerarse como una alegoría sobre la problemática incorporación de la modernidad en América Latina y singularmente sobre los destierros y borramientos que dicha incorporación supone para algunos lugares, personajes y formas sociales. Y en este territorio de borramientos y olvidos se inscribe la Manuela, el personaje central sobre el cual se anuda la trama de la novela. Manuela es el centro de la historia y a su vez la periferia de un orden social que la ha instalado en el corazón de la sobrevivencia y marginalidad de las especies infames, al estilo de Genet, Manuela también es el último lugar para que llegue el olvido y se borren las historias.

Sobre Manuela, la loca de pueblo, se inscriben las indefiniciones, los vínculos sociales y las marcas de violencia. Ella es el último bastión por ser borrado para dar paso a la modernidad y en este sentido Donoso construye una representación emblemática de la figura de la loca, una figura premoderna que escapa del lugar seguro de las clasificaciones, que tensiona el ordenamiento social,

► 4 • (Risco, La Nación, 1995, p 16)

pero al mismo tiempo lo sostiene como una especie de bisagra que articula los bordes de lo deseable y lo tolerado; lejos de la idea de un personaje que quiebra el ordenamiento social, su función no es perturbadora, es catalizadora y sacrificial; en ella se conjuran los desbordamientos del orden premoderno, aunque el mismo carezca de bordes específicos, y al mismo tiempo ella esté dispuesta como sacrificio y ofrenda para dar lugar a un nuevo orden: el moderno, definido y en apariencia estable.

En Manuela se instala y se proyecta la imagen de la loca de pueblo, ella, toda ella, es una loca, pero nunca se percibe a sí misma como mujer, ni busca serlo, tampoco se identifica como hombre, en esa idea genérica que representa para ella el hombre —un bruto, un violento—, ella es simplemente una loca, loca perdida como se nombra a sí misma, una loca paródica, que se desliza entre lo indescifrable, lo periférico, lo vulnerable, lo frágil y al mismo tiempo se presenta como céntrica, resistente e invencible. En este juego paródico, Donoso construye en ella una anatomía específica y la arropa con indumentarias propias:

Tiritando se puso la camisa. Se arrebozó en el chal rosado, se acomodó sus dientes postizos y salió al patio con el vestido colgado al brazo. Alzando su pequeña cara arrugada como una pasa, sus fosas nasales negras y pelosas de yegua vieja se



Fotograma de **Mariposas a contracorriente** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020).

*dilataron al sentir en el aire de la mañana
nublada el aroma que deja la vendimia
recién concluida.*⁵

Donoso esboza a una Manuela decadente, atribulada por el pasar de los años, por la bravura del mundo social; sin embargo, en su deterioro también se anuncia una característica central: Manuela es un personaje cotidiano, vinculado de cierto modo a un orden social, protegido y perteneciente a un lugar.

En ese esfuerzo y negociación de sobrevivencia la loca deviene en chiste, en una figurilla amarrada al humor y a la diversión; toda ella es una mueca cómica, su anatomía es gracia, sus maneras y formas de expresión, de habla, de comportamiento y de aparición, actuaciones paródicas, porque ella en sí misma es una quimera para quienes la ven, la interpretan y la tratan; no obstante, al momento de su resistencia, en ese instante en el que ella recobra su humanidad y la reclama, ese otro se ofende y la violenta.

La loca en Genet es un individuo que decidió eliminar su vida obligada para parir una nueva vida, en la cual busca despojarse de las normas sociales y desnudarse de su cultura para arrojarse con sus fuerzas eróticas, sus deseos y sus formas propias:

*Ernestine lloró de rabia por no poder
matar a su hijo, pues Culafroy [la loca]
no era aquello que se puede matar, o*

*más bien podemos ver que lo que en él se
mató permitió otro nacimiento: las vergas,
disciplinas, azotainas, bofetadas, pierden
su poder o cambian de virtudes.*⁶

La loca como tal es desterrada del lugar de la normalidad y parida en el subsuelo de las disidencias, de acá que no se la entienda como una transgresora, pues hacerlo significaría en el sentido genetiano mantenerse en esa esfera de la normalidad, lo que ella hace es autofecundarse en otra esfera, producirse a sí misma y restituirse aun con las marcas, los desprecios y las violencias que el mundo normalizado le desplaza.

El lugar habitado por la loca es interpretado con el asco y la repugnancia que solo pueden sentir aquellos que se aferran a un establecimiento petrificado de lo razonable. Allí emerge la potencialidad de lo abyecto en Jean Genet, y es que la loca termina por aceptar que no puede sustraerse del mundo en el cual vive, pero sí puede encontrarle su entrelineado, que mientras su entorno permanece agresivo, burlesco y lesivo, su forma de protegerse, soportar el desprecio y responder será la sonrisa, la carcajada, la desfachatez, el atrevimiento. Al respecto:

Es inútil adoptar posturas plásticas [...] para no quedar en ridículo, para no quedar envilecido, por nada ni por nadie [...] me situó a mí mismo en el peldaño más bajo [...] si proclamo que soy un puta

*vieja, nadie puede decir más, disuado a los
insultos. (Genet, 1981: 76)*

Un fundamento similar se puede anotar en la siguiente expresión: «cuando [...] se daba el título vieja puta putañera no hacía sino adelantarse a las burlas e insultos». ⁷ La loca en Genet es pura vitalidad y fuerza, fecunda en imaginación, poderosa en el deseo carnal, y disidente en sentido propio, alejada del victimismo no se permite ser reducida por la mirada fóbica del otro normalizado, su potencia la transfigura y la restituye para fugarse del territorio de la repugnancia y la convierte en un vector que trastoca los cuerpos y los deseos, y es justo en esa energía perturbadora que el otro la observa con precaución y temor, su lugar es el quiebre, no la solidez, por eso ella encarna la locura consciente como motor de perturbación, se enajena de la normalidad para destruirla en su juego creativo.

Vampiros, homosexuales degenerados y locas en el cine colombiano

Las representaciones sobre la disidencia sexual y de género en el cine colombiano se encuentran articuladas a la serie de imágenes construidas fundamentalmente en la prensa regional y, en menor medida, nacional en la segunda mitad del siglo xx en el país, imágenes que fueron reforzadas y soportadas con

► **5** • Donoso, Un lugar sin límites, (1984, p 6.)

► **6** • (Genet, 1981 *Santa María de las Flores*,: 100).

► **7** • Genet, *Santa María de las Flores*, 96.

los discursos médico-legales y religiosos que circularon en el país a lo largo del siglo xx.

Una revisión de los discursos que circularon en la prensa regional (*El país* de Cali, *El Colombiano*, *El Heraldo* y *Sucesos Sensacionales*) permite señalar que la noción *homosexualidad* se produjo como una categoría sombrilla desde la cual se nombraron a todos los sujetos disidentes y a todo el repertorio de las identidades o disidencias sexo/género en una perspectiva monolítica, es decir, no había distinciones entre un hombre gay, una persona trans, una mujer lesbiana, todos ellos eran clasificados como homosexuales que se diferenciaban por el grado de afectación o desviación de la norma.

Solo hasta mediados de la década de 1980 la noción de lo *gay* empezaba a establecer una disputa nominal con la referencia homosexual; en la década del noventa se incorpora y se difunden las identidades sigladas (LGBTI+) y a partir de la primera década del siglo *xxi* las discusiones sobre diversidades, disidencias, *queer*, entre otras, toma fuerza y lugar.

Ahora bien, la prensa produjo al menos tres representaciones derivadas de la noción homosexual que fueron adoptadas y reinterpretadas en el cine nacional. En primer lugar, aparece la imagen del homosexual masculino que esconde en su cuerpo el secreto de su monstruosa pasión; este personaje medio

vampiro, anónimo, viril, solitario y mimético encierra en sí mismo todo el peligro de lo moderno, un peligro que está en todo lado, pero no se ve, como si se tratara de una amenaza fantasma.

En principio no parece ocurrir nada problemático en él; sin embargo, sus perversiones y camuflajes lo transfiguran en el monstruo más preocupante de la ciudad y el campo. Es un monstruo nocturno, que en el día simula ser un ciudadano cualquiera, pero al llegar la noche se vale de sus artimañas para capturar a jovencitos e infantes. Sus perversiones están asociadas a la sangre, la violación física, la tortura, el desmembramiento y la lujuria irrefrenable.

La película **Pura Sangre** (1982) de Luis Ospina se sitúa en esta referencia. Un escenario ambiguo donde no es legible del todo si el personaje oscuro es homosexual; no obstante, sus prácticas parecen advertirlo, un vampiro que se alimenta de la sangre de los adolescentes y juegos de lujuria desenfrenada que requieren de complicidades y despistes. La trama inspirada en los rumores y ficciones que circularon en prensa sobre el monstruo de los mangones de Cali se enmarca en esta representación, el monstruo es alimentado en el rumor popular, es disciplinante para los niños y adolescentes, en clave de una sexualidad siempre en peligro, y es una alerta social y una amenaza a la sacra institución de la



Fotograma de **Karis y sus tacones** (Paul Pineda Pérez y Guillermo Correa Montoya, 2020). Fotografía: Ángela Rave.

familia. De fondo también aparece la representación del homosexual ingenuo, divertido y afectado en su virilidad, sobre el cual se identifica la loca, un personaje de burdel, noche y fiesta, siempre amable y ridículo, dócil y sensible; parte de estas formas son observables en los personajes del bar.

Como una deriva de la imagen del vampiro homosexual aparece, casi dos décadas después, **La virgen de los sicarios** (1999) del director Barbet Schroeder, una adaptación de la novela homónima de Fernando Vallejo. La historia relata a un escritor homosexual que regresa a Medellín después de varios años de ausencia, y en medio de una ciudad turbulenta de carteles de droga y violencia se cruza en amores y encuentros con jóvenes sicarios. En esta trama se vuelve a insistir en el esquema adulto/adolescente, un hombre adulto que alimenta su deseo por medio de adolescentes sin futuro posible, como si se tratara de una reinterpretación local del esquema griego de la pederastia (*erastes/eromenos*), la imagen habla de un adulto que se aprovecha de un menor. En esta imagen es legible que el homosexual es el hombre adulto mientras es ambiguo o, si se quiere, indiferente a la orientación del deseo del adolescente. El esquema insiste en una relación vertical donde una de las partes, el menor, siempre pierde algo, de telón de fondo circulan las locas prestas a divertir o a servir.

En segundo lugar, se fabricó la imagen del homosexual mentiroso en su cuerpo y afectado en sus formas; este personaje en Medellín fue reconocido bajo la figura de la falsa mujer, mientras en Cali y Bogotá se le nombró *homosexual degenerado*. Solo hasta los años ochenta empezó a ser reconocido como travesti, un personaje enrarecido, tramado en el cine como observador y cadáver seguro. El homosexual degenerado o falsa mujer es propiamente una mentira en un cuerpo para delinquir, un sujeto sin escrúpulos morales, degradado en sus formas y amarrado al mundo de la delincuencia. Si bien no se representa como un personaje peligroso, sí es un personaje amamantado en el mundo del hampa y cómplice de todos los vicios.

Ahora bien, la falsa mujer tiene un antepasado algo distinto, se trata de la loca cómica de principios del siglo xx. Este personaje tiene resonancias interesantes con la figura de la *sissy* (loca/mariquita) en el cine de Hollywood de principios de siglo xx. El poeta y tanguero Tartarin Moreira esbozó este personaje de principios de siglo en Medellín:

*Van con la cabeza al aire, y de su cabeza
arranca la luz esplendores a los litros de
gomina perfumada, con la cual enterraron
el pelo al cuero, echan relámpagos por las
uñas donde una manicure se demoró tres
horas en arreglos por exigencias, llevan
las cejas como dos comillas invertidas, un
mimoso vaivén en las caderas y la nuca en*

*acrobacia eterna de movimientos seductores
y femeninos. Y sin embargo de esto, son
hombres.*⁸

Para Vito Russo —en su trabajo sobre la homosexualidad en el cine—, Hollywood recreó, desde principios del siglo xx hasta mediados de los años treinta, en la representación del *sissy*, un personaje humorístico, frágil, estilizado y desprovisto de peligro; y con él, insinuó al sujeto homosexual, al tiempo que construyó un referente de diferenciación y reforzamiento de la masculinidad. A partir de estos personajes, en un guiño cargado de humor, el cine inventaba un sujeto homosexual, en un juego ambiguo de caricatura, comedia y amaneramiento. Hombres blandos e inofensivos, cómicos y festivos que advertían su masculinidad en negativo y creaban marcas visibles de distinción. La censura de la Iglesia católica encontró pronto en este personaje un signo de perversión y degradación; y en su despliegue moral y político, al finalizar los años treinta, lo redujo y desplazó hacia un territorio entrelineado, invisible, suspendido en los pliegues de una inexistencia cifrada:

Sin duda, los mariquitas fueron utilizados para sugerir la homosexualidad y para servir de punto de referencia para la masculinidad de los otros hombres, pero la inocencia de quienes interpretaron estos roles y quienes creyeron en ellos se perdió. Los mariquitas que aparecieron en las películas de los cuarenta fueron a menudo

*víctimas, a veces personajes foráneos sofisticadamente siniestros, ya no miembros tradicionales de los grupos familiares.*⁹

La figura del *sissy* adquirió aún más protagonismo con la aparición del cine sonoro, convertido en fenómeno global en la década del treinta. Con esta innovación técnica, el personaje mariquita (*sissy*) sin sexualidad revelada se tornó más visible e identificable. En un formato de hombre blando, remilgado, amenerado, de cejas diminutas, delgados bigotes y muy maquillado, este personaje creó una imagen cómica identificable, vibrante y divertida. Frente a ellos, como señala Vito Russo, el público no encontraba mayor amenaza, pues sus particularidades y afectaciones permitían al varón heterosexual sentirse más masculino.

En ese juego de resonancias, las locas de pueblo en Antioquia fueron producidas popularmente en sus mundos locales como personajes humorísticos, en principio poco problemáticos en materia sexual. Con ciertos matices es posible observar este personaje en la telenovela **El divino** (1987) en el personaje de Eurípides, una adaptación del libro *El divino* (1986) de Gustavo Álvarez Gardeazábal.

Las locas urbanas se asimilaron a finales de la década de 1940 con las falsas mujeres y los homosexuales degenerados, perdiendo su papel de inofensivas y festivas para el público espectador y transfigurándose en las páginas

► 8 • Moreyra, *Tierra de dañados*, 208-211.
► 9 • Russo, *The celluloid closet*, 59.

de la prensa, especialmente en las páginas de *Sucesos Sensacionales*, en figuras del engaño, la delincuencia, la degradación moral urbana y la muerte solitaria.

En el territorio audiovisual aparecen en las películas de Luis Ospina: en **Pura sangre** (1982) como personajes secundarios en el bar y en **Soplo de vida** (1999) con Jacinto, un personaje extraño, observador y clave en la trama, plegado a la noche para su transformación, con rasgos que juegan con la inocencia, la astucia, el desamparo, la vulnerabilidad y la intriga, un personaje necesitado de afecto y placer, que muere justo en su búsqueda bajo la estrategia del engaño.

En la **Estrategia del caracol** (Sergio Cabrera, 1993), el personaje travesti adquiere una presencia significativa; si bien el personaje es interpretado por una mujer actriz de amplio reconocimiento en el país, Gabriel/Gabriela plantea preguntas claves en términos de su representación: en primer lugar no es un personaje secundario y descartable, y pese a que sobre él se inscriban las continuas violencias sociales, su final no está amarrado a su muerte o desaparición; en segundo lugar, es un personaje vinculado socialmente, la comunidad no lo desplaza a la periferia, por el contrario es aprovechado en clave de su astucia y su capacidad ilusionista. No obstante, el personaje es producido desde un exterior que lo imagina y lo fabrica en sus ambivalencias

identitarias y en su rol asignado socialmente. La duda planteada en su identidad —¿es hombre o es mujer? — refleja más el mundo social que lo produce y lo fantasea que la tensión personal del travesti.

Rubén Mendoza, con su documental **La señorita María, la falda de la montaña** (2017), ofrece 24 años después un documento visual complejo en el que se plantea una serie de representaciones desde una perspectiva nueva, profunda y personal. En **La señorita María**, además de los entrelineados por la identidad de la mujer, el personaje disidente es humanizado en todos sus pliegues y horizontes, como si en ella se conjuraran las anteriores representaciones que hablaban de sangre, violencia, degeneramiento, inmoralidad y delincuencia. María se relata a sí misma y comparte su vida y existencia cotidiana con el director, lo que no supone necesariamente una lectura desprovista de la violencia o el orden moral problemático donde se trama la vida de ella. Juntos nos aproximan a su intimidad, a sus temores, incertidumbres, a su fe y sus horizontes; todo lo que deviene en el debate de las identidades o la tensión por el personaje ocurre solo en el ojo del espectador, nunca en la voz propuesta o en texto visual construido entre María y Rubén.

Si bien en los años recientes se han multiplicado una serie de documentales sobre las disidencias sexuales y de género en el país,

tomamos acá la referencia de **La Señorita María** porque la serie **Locas de pueblo** procura inscribirse en su mismo horizonte metodológico.

Mariquiar un pueblo. Tres relatos documentales.

Los tres documentales que articulan la serie **Locas de pueblo** fueron realizados entre el 2019 y el 2021 y están soportados en una investigación cualitativa previa sobre historias de vida y resistencia de hombres homosexuales adultos mayores en los municipios de Antioquia. De esta investigación se produjeron cinco crónicas narrativas que cruzaban la historia de vida con la historia social para tramar al personaje. En el ejercicio de campo para la realización de las crónicas se estableció un acercamiento continuo con los personajes, los cuales manifestaron el interés y el entusiasmo para ayudar a construir los cortos documentales.

Si bien los guiones y la dirección estuvieron a cargo de Guillermo Correa y Paul Pineda, los personajes aportaron en los contenidos, la música, el ritmo, las historias, las imágenes y los lugares de narración. De este modo, las obras aparecen como creaciones colectivas cuyo propósito central fue contar las historias en primera persona de las locas y

a partir de sus experiencias de vida, sus procesos y encuentros sociales tramar parte de la historia del pueblo.

Las voces de los personajes Karis, Elenita, Claudia, Jhonbu, Botero, La Mencha y El Burro tejieron las historias en una combinación de testimonios de amigos, familiares y archivos; con todos ellos se fue construyendo el lenguaje audiovisual. En múltiples y repetidas conversaciones formales e informales se fueron creando los guiones, siempre en consideración y negociación entre lo que los personajes deseaban relatar y mostrar de sí mismos y lo que la investigación previa señalaba como estructural de las historias. Sin estar exentos de desencuentros, y en ocasiones con molestias por parte de las locas, en la producción se buscó siempre corresponder a los deseos de los personajes, aunque los mismos sacrificaran parte de la trama.

En este proceso creativo e investigativo se encontró que las locas de estos documentales han sido formadas y ancladas en sus vivencias, sus prácticas y formas de representación en un contexto que además de compartir una atmósfera de amplio fervor y poder cristiano sobre los cuerpos, está atravesado por una serie de regulaciones y órdenes militares de los distintos actores del conflicto armado, además de las especificidades propias de cada una de las subregiones en las que las locas han realizado sus vidas. En este sentido, la *loca de*

pueblo es un personaje ampliamente visible, singularizado, imposible de permanecer en el anonimato y particularmente producido en el imaginario colectivo como un personaje popular. En consecuencia, su sociabilidad no se restringe a un colectivo de iguales, es decir, a otras locas, porque su existencia como loca de pueblo suele ocurrir o en solitario o con pocas locas; su sociabilidad está amarrada a la serie de personajes y situaciones que ocurren en la vida cotidiana del pueblo.

En el trabajo de campo y con insistencia en los relatos de los personajes se corroboró que la loca no se considera una mujer, ni aspira a serlo y tampoco responde a la categoría trans; y en este sentido es clave comprender que estas locas existían antes del esquema LGBTI y no se inscriben en las lógicas interpretativas de la identidad, o del eslogan *diversidad sexual*, si se las enuncia como parte del universo siglado o de las diversidades o disidencias se la obliga a coincidir con alguna categoría identitaria, y pese a que la misma sea forzada, ellas entrarán en discusión con el tema, porque la loca obedece a un modelo premoderno de clasificaciones, en el cual no interesan las claridades o los lugares de destino de las identidades.

Karis es Óscar y a su vez Óscar es Karen, no hay disputas en las enunciaciones o incluso traiciones o marcas con los nombres; Karis tiene claro que se llama Óscar y nunca ha

querido cambiarse el nombre, pero también tiene claro que por esos devenires humorísticos de su experiencia ha sido nombrada por los otros como Karen/Karis y esto, lejos de representar una incomodidad, le ofreció a ella un nuevo repertorio de su existencia. Ella es la loca, la marica del pueblo, pero también está dispuesta a ser Helenita Vargas sin abandonar lo que ella tiene como seguridad, ella es un hombre marica, lo demás poco le importa y no es porque responda al modelo del género fluido, es simplemente porque su identidad es un juego estratégico de negociaciones entre sus aspiraciones y las ficciones del otro social.

Este mismo movimiento ocurre con Claudia, con Sardino, con El Burro, Elenita y La Mencha, la problematización de la identidad ocurre en el otro social que las interroga por saber quiénes son, que pregunta por sus formas y sus gestos, por sus irreverencias o sus juegos, y ellas como respondiendo a esa inquietud se encarnan en gestos graciosos y juegan a la producción del misterio y la fantasía. ¿Qué son? Se pregunta La Mencha y ella misma se responde: «somos locas, golosas, susis, maricas, reinas». Ellas son hombres disidentes de una virilidad hegemónica sin renunciar a ser hombres, son maricas convencidas de su maricada y locas que juegan a desacomodar los binarismos instituidos como aproblemáticos. Con excepción de Claudia que detesta profundamente la palabra *loca* —porque para

ella representa enajenación mental y prefiere que la nombren marica, Claudia o lo que sea, pero nunca loca—, todas las demás juegan con esa plasticidad creativa que permite la figura de la loca.

Otra característica clave de las locas de pueblo está relacionada con las estrategias de sobrevivencia y permanencia en los territorios atravesados por el conflicto armado y disputado por distintos actores. «Las maricas valemos por la lengua», fue la afirmación de Elenita que sintetiza toda la estrategia y le da el título al corto documental de Urabá, «nunca ver nada, mirar para otro lado, callar y fingir ingenuidad», así lo resume Claudia; «Sardino abrió la boca y eso le significó la muerte», relató uno sus amigos, «una es marica, pero muy bien comportada, no como esas mariquitas de ahora», sentencia Karis.

La loca bien comportada es la estrategia clave de sobrevivencia, ahora bien, al indagar por la figura de la bien comportada, lo que se resalta es la astucia y el olfato de la loca para leer bien el contexto y decodificar, en ese territorio tensionado por distintos poderes, la forma más estratégica de permanecer y lograr construir una vida cotidiana; en esa lectura aparecen dos asuntos centrales: en primer lugar, la loca se produce a sí misma como ingenua, ofreciendo una lectura para los otros de incauta, y esta actuación le asegura un lugar de poca peligrosidad en el momento

de las disputas y controles territoriales, es una loca dócil que no supone mayor peligro. En segundo lugar, la loca decodifica la lógica social y cultural de su contexto para el caso del pueblo y actúa ofreciéndoles a los demás una imagen de decencia esperada, la loca cumple las reglas, suele ser piadosa, está atenta a los rituales y fiestas de gran significación para la comunidad; sin embargo, su astucia y su estrategia no equivalen a señalarla como fraudulenta, por el contrario, ella no deja nunca de ser ella misma y de cargar con contenidos humorísticos, sarcásticos y críticos cada uno de esos espacios, ofreciéndole a los otros lo que anhelan en ella.

Paradójicamente, las locas son testigos silenciosos de una historia que pasa frente a sus ojos pero que no ven; ellas, que se definen en su alboroto y plumaje en las calles de los pueblos —que se han convertido en pasarelas para ellas—, han probado con finura su código de silencio, ven pasar todo, pero nunca lo comunican y no es precisamente porque carezcan de valentía o de criterio político y sentido humanitario, no, ellas defienden su existencia y permanencia en sus territorios, y para que ese objetivo sea realizable, el silencio es un código de honor y es justo en ese código que los distintos actores armados han terminado por construir con ellas cierta complicidad, la misma que muchas veces utilizaron para salvar a otras personas. Romper

este silencio es potencialmente peligroso; en casi todos los casos equivale a la muerte.

El caso de Sardino en San Rafael es paradigmático, también los asesinatos múltiples de homosexuales en Caldas durante los años noventa; el surgimiento de otros homosexuales apropiados del enfoque de la identidad y los derechos homosexuales confrontó a los actores armados, pero no en sentido político, como si se tratara de una denuncia, no, los confrontó con los secretos que esmeradamente las locas habían conservado y en este quiebre el resultado fue la muerte.

Por último, un elemento central en la loca de pueblo es su sexualidad y sus prácticas, este quizás sea el punto más complejo en la comprensión de la loca de pueblo, puesto

que está determinado en parte por la directriz de «la loca bien comportada» y el código de silencio, y fraccionado entre las exigencias del mundo social, los desdoblamientos que propicia la noche y la fiesta y las aspiraciones propias de la loca. Como lo relata Karis: «en el día soy una mujer irreprochable, nada de escándalos y maricadas de esas, pero en la noche las cosas cambian» y justamente en esa referencia que plantea Genet de las locas como grifos o seres mitológicos, una característica frente a la sexualidad de la loca es lo paradójico de su interpretación por parte del otro social. Por exigencia de ellas mismas, en estos documentales, sus historias sexuales, sus amores y afectos se entrelinearon en arreglo a mantener sus pactos de honor con el silencio y el secreto. ■

Referencias

Donoso, José. *Un lugar sin límites*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1984.

Eribon, Didier. *Una moral de lo minoritario*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Genet, Jean. *Santa María de las flores*. España: Ene, 1981.

Lemebel, Pedro. *Tengo miedo torero*. Barcelona: Anagrama S.A, 2001.

Moreira, Tartarín. «Tierra de dañados». En *Cancionero, verso y prosa*. Medellín: Extensión cultural, 1985.

Russo, Vito. *The celluloid closet, homosexuality in the movies*. Nueva York: Harpers & Row, Publishers, 1987.

Filmografía

Cabrera, Sergio. **La estrategia del caracol. Colombia**, 1993, 105 min.

Mendoza, Rubén. **Señorita María, la falda de la montaña**. Colombia, 2017, 90 min.

Ospina, Luis. **Pura Sangre**. Colombia, 1982, 99 min.

_____. **Soplo de vida**. Colombia, 1999, 110 min.

Pineda Pérez, Paul. **Locas de pueblo, vidas en resistencia: Karis y sus tacones**. Colombia, 2019, 15:28 min. <https://www.youtube.com/watch?v=qq0cHdpvWX8>

_____. **Locas de pueblo, vidas en resistencia: Mariposas a contracorriente**. Colombia, 2020, 17 min. <https://www.youtube.com/watch?v=-gxCyNyQt5wl>

Maricas de pueblo, Las maricas valemos por la lengua, video documental 2021

Schroeder, Barber. **La virgen de los sicarios**. Colombia, 1999, 98 min.



¿Dónde ponemos
a Evaristo?

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

¿Dónde ponemos a Evaristo?

Where do we place Evaristo?

Por Ricardo Chica Geliz

Palabras clave: Sociedad racializada, erradicación, Quemada, Chambacú, turismo internacional.

Resumen: José Dolores es el papel que actuó el palenquero Evaristo Márquez en la película **Quemada** (Gillo Pontecorvo, 1970) filmada en Cartagena, Colombia. El texto ahonda en el significado de este acontecimiento para la prensa local durante la filmación, y también para el público cuando la película se estrenó en los cines barriales de la ciudad. En el enfoque crítico de **Quemada** se rompe la inferiorización implicada en los estereotipos de lo afro, a través del personaje de José Dolores que además es representado por un actor natural, negro, local y anónimo. Para el propósito de convertir la ciudad en destino turístico internacional esto resultó insospechado e insólito, en tanto que el cine era crucial para reconfigurar la imagen urbana. Lo anterior puso en evidencia las tensiones, conflictos y contradicciones del sistema sociorracial, en una coyuntura que enfrentó a la opinión pública al interrogante aquí planteado: *¿Dónde ponemos a Evaristo?*

Keywords: Racialized society, Eradication, Quemada, Chambacú, International tourism.

Abstract: José Dolores is the role played by Palenquero Evaristo Márquez in **Quemada** (Gillo Pontecorvo, 1970) shot in Cartagena, Colombia. The text delves into the significance of this event for the local press during the filming, and for the public when the film was released in the city's neighborhood theaters. In **Quemada's** critical approach, the inferiorization implied in the stereotypes of the Afro is broken through the character of José Dolores, who is also represented by a natural, black, local, and anonymous actor. For the purpose of turning the city into an international tourist destination, this was unexpected and unusual, since cinema was crucial to reconfigure the urban image. This brought to light the tensions, conflicts, and contradictions of the socio-racial system, at a juncture that confronted public opinion with the question posed here: *Where do we place Evaristo?*

► 1. «Marlon Brando y Sidney Poitier vienen a Cartagena» El Universal, 18 de mayo de 1968.»

► 2. Llerena, «¿Es Marlon Brando realmente necesario?». Entrevista original publicada en la revista estadounidense "SHOW", traducida por el actor cartagenero Alberto Llerena y publicada el 25 de enero de 1970 en el Diario de la Costa

A las negras no les ofrecían aire acondicionado

Para representar al negro cimarrón que lidera la revuelta en la isla de Quemada, se había pensado en el actor bahameño Sidney Poitier,¹ toda vez que se trataba de una súper producción fílmica con Marlon Brando en el papel principal. Por su parte, el 2 de noviembre de 1968 se publicó en el *Diario de la Costa* que Brando y Pontecorvo pensaron en contratar a algún atleta negro de las Panteras Negras para el mismo papel, en concreto a Tommie Smith quien triunfó en la prueba de 200 m en las Olimpiadas de México y donde destacó su gesto revolucionario en el podio con el puño en alto, en clara referencia a la organización rebelde. Sin embargo, Gillo Pontecorvo consideró otra alternativa al integrarse al equipo de producción, hacia el mes de julio de ese año, cuando visitó el antiguo palenque de negros de San Basilio, colindante con los Montes de María y a dos horas de viaje por tierra desde Cartagena. Las impresiones de Pontecorvo fueron las siguientes:

Cuando yo vi a Evaristo por primera vez él estaba galopando con el torso desnudo a través de la pradera. Nosotros lo llamamos, pero él no se detuvo. Su rostro me impresionó y no lograba desecharlo de mi mente. Continuamos el viaje, pero decidí regresar a mirar a ese negro. Cuando logramos hacer contacto con él, no quiso ser

fotografiado, pero eventualmente lo persuadimos. Mi productor se impresionó con las fotos, pero no se mostró entusiasmado de dar tan importante papel a un joven salvaje [...] Entre tanto llegó Brando y también se mostró entusiasmado, aunque pensaba que nunca conseguiríamos hacerlo actuar [...] Le di tres semanas de gracia y durante ese tiempo yo filmé otras escenas durante el día y trabajaba con Evaristo en la noche. Y él empezó a soltarse. De ahí en adelante construyó su personaje.²

En la misma entrevista se da cuenta de la relevancia dramática y política de José Dolores, en tanto su equivalencia al *Che* Guevara, por lo que Sidney Poitier parecía el indicado para el papel a los ojos de Brando; sin embargo, a Pontecorvo «le pareció un negro demasiado civilizado para ese papel», de ahí su incursión al Palenque de San Basilio para resolver el *casting* de la película. De acuerdo con el director italiano, el trabajo con actores naturales era un aprendizaje del neorrealismo italiano que se podía aplicar a películas de mayor presupuesto, como era el caso. Si bien Pontecorvo estaba acostumbrado a filmar en condiciones de improvisación, Brando no. «Sí, ciertamente el clima le dio muy duro a Brando. Estuvimos trabajando a 45 grados centígrados a la sombra en un país no preparado para filmar y con dos mil extras que no habían visto antes una cámara». Este último aspecto es clave, toda vez que los extras en su gran mayoría eran negros y mulatos provenientes

de barrios como San Francisco, Getsemaní y, especialmente, de Chambacú.

Fue así que durante los diez meses de filmación en Cartagena (entre mayo de 1968 y febrero de 1969) acaeció una derrama económica de un millón de dólares, una especie de inesperada bonanza que fue de gran alivio para la miseria cotidiana, en especial del barrio de Chambacú porque sus gentes actuaron en sus propias calles atiborradas de ranchos similares a los que habitaron sus ancestros esclavos. Chambacú apareció a mediados de los años treinta en la isla de Elba, al pie de la muralla del centro histórico de Cartagena, y desde siempre fue un estorbo para reconfigurar la imagen de la ciudad en tanto destino turístico internacional; de ahí que, a lo largo de los años sesenta, sus pobladores fueran sujeto de estigmatización, señalamientos, discriminación, regaños y desprestigio que se manifestaban en la prensa al promover todos los días su *erradicación*, como en efecto ocurrió en 1971. Dicho esto, las gentes de Chambacú eran público de cine y por cuenta de **Quemada** aparecieron en la pantalla por su color de piel. Para octubre de 1968 se habían contratado 737 extras con este perfil étnico racial, 582 hombres y 155 mujeres. En general, el mecanismo de convocatoria consistía en una actividad de perifoneo barrial, donde se recorrían las calles tal y como se reporta en la siguiente nota:

CINE – CHISPAZOS: EL MARTES, los señores de la P.E.A., asesorados por el presidente de ASARCITECA, Alberto Carrasquilla Vélez, y el fiscal K – Q- Men, estuvieron en el barrio de San Francisco, al pie de la Ciénaga de la Virgen, detrás de La Popa, para escoger más personal de color moreno tostado.³

Por su parte, expresiones como *joven salvaje* o *negro demasiado civilizado*, que aparecen en la traducción de Alberto Llerena, son pistas que sugieren la inercia del paradigma de la supremacía blanca en relación con el proceso histórico de la inferiorización, lo que es especialmente patente en la sociedad cartagenera. En todo caso, Brando y Pontecorvo se abrumaron y estremecieron ante la pavorosa desigualdad de los sectores populares frente a los sectores privilegiados; más que nada a Brando, según lo manifiesta en su libro *Las canciones que mi madre me enseñó* (1994):

Estábamos rodando escenas en una población negra muy pobre; las casas tenían suelo de adobe y las paredes hechas con maderas, y los niños tenían el vientre abultado. Era un lugar perfecto para rodar, porque de eso trataba la película, pero estar allí resultaba desgarrador.⁴

A lo largo de la etapa de producción de la película, la prensa reportó con entusiasmo los avatares y acontecimientos del día a día de filmación, pero, ocasionalmente, se publicaban las manifestaciones de racismo que allí

► 3. (Diario de la Costa, «Cine-Chispazos».. 18 de octubre de 1968)

► 4. Brando, *Las canciones que mi madre me enseñó*, 327.

► 5 • *Diario de la Costa*, «Cine-Chispazos, 23 de octubre de 1968».

► 6 • “Andanzas de un reportero”, *Diario de la Costa*, 24 de octubre de 1968.

ocurrían y que dan cuenta de las dinámicas del sistema sociorracial, sus tensiones y sus negociaciones:

*Osadía inaudita sería que alguien, a estas alturas de la humanidad y en una ciudad como Cartagena, pretendiera establecer una discriminación racial en una entidad, y más aún si ésta se relaciona con la industria cinematográfica. ARSIE-TECA, como extraordinario vivero de artistas y figurantes que aspira a resolverles a los películeros todos los problemas y necesidades en ramo de personal, debe tener sus puertas abiertas a TODOS los que deseen participar en las películas que aquí se van a filmar, y debe contar en sus filas con individuos de uno y otro sexo, de todas las características físicas imaginables —blancos y negros, feos y bonitos, altos y enanos—, pues de todos ellos se necesitan en una u otra película, dependiendo del tema y la época de acción.*⁵

Esta nota periodística sugiere las tensiones raciales que sucedieron a la luz de las disputas por los contratos de suministro de *casting* que se dieron entre las organizaciones de actores, y que surgieron a la par de la llegada de producción de **Quemada**, pues involucró a los sectores barriales de manera masiva. Este hecho no tenía antecedentes en la ciudad ni en el país y constituyó una experiencia única en la historia social del cine en Cartagena. **Quemada** no solo era una película de época, sino que también explicaba cómo se formó el imperialismo con el Caribe como epicentro,

porque justo ahí la trata negrera fundamentó la primera expansión planetaria del capitalismo. Por ello se necesitaba recrear la formación de la estructura sociorracial que acaeció desde la Colonia y en ese sentido se convocaban a las gentes:

*Hoy jueves, segunda escogencia de personal BLANCO, exclusivamente para la película Quemada. En el Edificio San Francisco sede de ‘Asarcieteca’, a las 9 a. m., los caballeros, y a las 3 p. m., las damas. Ellas esperarán en la biblioteca con aire acondicionado.*⁶

A las negras no les ofrecían aire acondicionado. Al contrastar la interpelación de ambas convocatorias se advierte el desbalance propio de la mencionada estructura sociorracial que desde siempre ha caracterizado a Cartagena. En otras notas periodísticas, destacan con nombre propio a las mujeres que son seleccionadas y destacan por su *porte aristocrático y elegante*, mientras que el absoluto anonimato era la referencia para las gentes negras y mulatas. De lo anterior da cuenta la siguiente nota:

El entusiasmo de las damas de Cartagena para tomar parte de las películas que aquí se van a filmar es extraordinario. El jueves pasado los Claustros de San Francisco se vieron engalanados con señoras y señoritas luciendo elegantes toillettes, en un número no previsto. El próximo jueves, a partir de las 3 p. m., los directivos de la ‘P.E.A.’ escogerán CIEN damas más de color

blanco, en la misma sede de ‘Asarcieteca’, y asesorados por miembros de esta poderosa agremiación.

*GRACIELA Vanegas de Piñeres — quien ha aparecido en varias películas rodadas aquí— ya está inscrita para Quemada. Igualmente la elegante y rubia Nora Núñez Bossio; la graciosa Margarita Maldonado; las inquietas Beatriz Ibarra y Gloria Mouthon; Katia Bechara, Ledis Figueroa, Magali Espinosa, Josefina Ucrós, Rebeca Llamas, Nubia Manzur, Nora y Sofía Andraus, Lilian Lemaitre, Myriam Garcerant, Melba Carvajal, Rubi Figueroa, Gladys Juliao, Eva Vélez, María Leonor González, Amparito Puche (la pequeña gran actriz de la asociación), Antonia Carrasquilla, Enith Martelo, Melba Carvajal, Yolanda Bustillo y otras cien más, que fueron escogidas el jueves por su tipo aristocrático y elegante.*⁷

La mala fotografía de Fausto de Lisio

Otros elementos relativos a la disputa simbólica por la reconfiguración de la imagen internacional de Cartagena se observan en la iniciativa artística de ciertos miembros de la producción de **Quemada**, quienes no fueron indiferentes a las brutales evidencias de la exclusión socioeconómica y su lacerante desigualdad entre seres humanos, donde los afrodescendientes llevaron la peor parte. Hacia el mes de febrero de 1969, Fausto de Lisio, peluquero en la película, realizó

una exposición fotográfica con el tema de la miseria de Chambacú y el sufrimiento de sus gentes, que fue referenciada por la prensa de la siguiente manera:

Inadecuada la Exposición de Fotografías del Italiano Fausto de Lisio. [...] La exposición del italiano Fausto fue un fracaso [...] Como fotógrafo no lo hace mal sin que pase a ser una maravilla. Donde yo no encuentro el arte es en el ridículo contenido de las mismas. Fotografiar la miseria de Chambacú, los rostros infrahumanos de sus habitantes, el hambre de sus niños y las enfermedades de sus mujeres no es hacer arte. Por qué precisamente ese fotógrafo tuvo que escoger la peor parte de Cartagena para sus fotografías siendo que esta ciudad lo que más tiene es belleza para complacer al más pretencioso fotógrafo. Yo no me explico lo que se figuran algunos extranjeros. Están convencidos de que pueden llegar aquí y explotar nuestra miseria. La Cartagena que nos presenta Fausto no es nuestra Cartagena, es la Cartagena de todo el mundo pues en todo el mundo existe esa miseria. Allí mismo en la exposición escuché la indignación de algunos habitantes de Chambacú e interrogué a uno de ellos:

Cómo te llamas

Elvira Medrano

Dónde vives

En Chambacú casa N°2. Soy casada y tengo 8 hijos que no permitiría que fotografiaran de ese modo.

► 7 • “Cinechispazos *Diario de la Costa*, 22 de octubre de 1968

- 8 • Martínez Aparicio, «Mojando Tipos»
 ► 9 • “Mala fotografía”.
 Diario de la Costa, 25 febrero de 1969

Por qué. Porque es poner a la gente pobre como yo a la burla de los demás. A que ellos vean cómo vivimos. Yo no permitiría que me fotografieran ni a mí ni a mi familia.

*Nosotros le preguntamos a ese italiano que si conoce a Italia. Por qué ese afán de ayudar nuestra gente si la de él necesita tanto como la nuestra. No conoce acaso Fausto los tugurios que hay en la misma Roma y no muy lejos del Vaticano. Si tanto quiere ayudar nuestra gente que done su sueldo como operador de **Quemada** y no se ponga a sacar fotografías que con seguridad mostrará en otras partes diciendo así es Cartagena.⁸*

Un par de días después, la editorial del *Diario de la Costa* respaldó la queja de Martínez Aparicio con la nota titulada «Mala fotografía».⁹ Esta pieza periodística se puede valorar a la luz del consabido propósito de las elites locales y nacionales de convertir Cartagena en un destino turístico internacional. En ese sentido se tomaron decisiones respecto al espacio urbano del centro histórico, que constituían un escenario crucial para la cotidianidad social y económica de las gentes negras y mulatas, en virtud de la vida de muelle que ahí se vivía desde tiempos coloniales. Vida de muelle que actualizaba los gustos y consistía en la interacción entre el barrio y todo lo que circulaba en el puerto, como mercancías, dinero, personas, estilos, modas o inventos donde destaca la misma entrada del espectáculo cinematográfico. Entre los

cambios urbanos relevantes, encontramos el traslado del mercado público de Getsemaní —donde se construiría el búnker de arquitectura fascista del Centro de Convenciones, sobre una valiosa construcción republicana y de vida afrocaribeña de muelle que databa de 1904— y la *erradicación* de Chambacú. Palabra con carga peyorativa que formó parte de una persistente narrativa periodística que pretendía influir la opinión pública para legitimar un proceso de exclusión sistemática contra una población discriminada y de condición muy vulnerable. Es precisamente lo que el italiano Fausto de Lisio logró cuestionar con su muestra fotográfica y que tanto incomodó a miembros de la clase letrada interesados en construir una imagen internacional de Cartagena e instalar el exotismo negro y mulato en un destino de descanso, relajamiento, ensoñación, romance, fiesta, sol y playa. Imagen turística que comenzó a promoverse en la publicidad y en los documentales turísticos; y, también, motivó la creación del Festival Internacional de Cine de Cartagena en 1960, tal y como se manifiesta en el Decreto 235 de 1959 publicado en los Anales del Municipio. De ahí que postular a Cartagena como escenario fílmico haya constituido un aspecto estratégico de primer orden en virtud de tal propósito; sin embargo, el enfoque crítico de **Quemada** no se ajustaba plenamente a ello. De ahí también la postura de denuncia e indignación de ciertos miembros del equipo

de producción, Brando entre ellos. Mientras tanto, en los comentarios de la prensa local se dejaba ver la desconfianza en la capacidad de Evaristo Márquez por encarnar a José Dolores en la película, lo que podía repercutir en la imagen que se pretendía construir de la ciudad:

*EVARISTO MÁRQUEZ, un joven negro de las cercanías de Palenque, quedó definitivamente en el papel importantísimo de ‘José Dolores’ de la película **Quemada**, por lo cual recibirá una suma cercana a los 50.000 pesos, como quien dice, media lotería. Sus primeras escenas fueron en la gallera del Bosque, en pleno Once de noviembre, el viernes 9, y luego el martes 12. Como el primer día casi no lo encuentran, por haber estado de farra, enseñada le nombraron un guardián, en la persona de Rómulo Medina, de la directiva de ‘Arsitecar’ quien está ganándose tranquilamente \$100 diarios, cuidando no se descarrile el negro y esté listo para cuando lo necesiten.¹⁰*

Asociar la imagen de Marlon Brando con Cartagena se convirtió en un movimiento de principal importancia para los reporteros gráficos, lo que era especialmente difícil, porque el actor prohibió que le tomaran fotos mientras estuviera en la ciudad. Sin embargo, el fotógrafo Elías Valderrama Castro de *El Universal* logró fotografiar al actor cuando bajaba las escaleras del avión la tarde del 26 de octubre de 1968.



📷 Fotograma de Evaristo Márquez en **Quemada** (Gillo Pontecorvo, 1969). En línea.

La dignidad de Evaristo

En un viaje que hizo a Barranquilla, Evaristo Márquez vio por primera vez a Marlon Brando en la película **Motín a bordo** (Lewis Milestone y Carol Reed, 1962). Cuando lo convocaron a filmar **Quemada** estimó que se compraría «varias vacas y un buen toro» con la plata ganada por su actuación. Su primer día de filmación fue el miércoles 7 de noviembre de 1968 en una locación ubicada en la base naval en el sector de Bocagrande, donde se construyó un rancho de madera. Tal

- 10 • (Cine farándula en El Universal, «Cine farándula». 14 de noviembre de 1968).



El actor del cine norteamericano Marlon Brando llegó ayer en las horas de la tarde a Cartagena, para participar como actor principal en la filmación de la película 'La Quemada'. El célebre actor fue recibido en el Aeropuerto Internacional de Crespo por un numeroso grupo de admiradores. (Foto Valderrama).

Foto Valderrama. *El Universal*, 27 de octubre de 1968.

experiencia comenzó con el mismo Brando en la escena donde planifican la revuelta de esclavos en la isla. Una nota de la época describe al actor palenquero de la siguiente forma:

*Tiene 30 años de edad, seis pies de alto y pesa 180 libras. Vive Evaristo con su padre Zeferino Márquez, quien todavía trabaja en sus propias tierras de Palenque a los 85 años de edad, y con su esposa Pitulia de 24 años con quien tiene seis hijos.*¹¹

En la anterior nota también se hacía referencia a Minerva, la otra mujer de Evaristo, un dato personal que se exponía al público, que podía implicar cuestionamientos al actor palenquero y generar sospechas sobre su idoneidad y su solvencia moral. Tal aspecto, por ejemplo, también lo abordó Gloria Pachón, la periodista del periódico *El Tiempo*, cuando Evaristo fue a Bogotá a la premier de **Quemada**. La entrevista se surtió el 12 de mayo de 1971 en una habitación del Hotel Dann. En aquella ocasión, Evaristo estaba acompañado por su amigo, negro como él, Demetrio Ariza quien fungía las veces de representante artístico del primero y cuya voz aparece en la publicación:

Pero dicen que usted es... un poco irresponsable (En referencia a Evaristo).

-Eso no es cierto, dice muy duro Ariza. Lo que pasa -Evaristo se ha puesto un poco serio- es que la gente lo dice para

*tener algo que hablar. Para tener algo que comentar. Eso de las mujeres es mentira. Pura mentira. Eso dicen para darle largo a la conversa.*¹²

En su escrito, la periodista Gloria Pachón destaca los modos propios de expresión de Evaristo, como cuando pronunciaba «Montecorvo» en vez de «Pontecorvo» para referirse al director italiano; elemento que Pachón expone de manera recurrente y que resulta irrelevante, si el interés era valorar la experiencia actoral del palenquero, aspecto que se desconoció en la entrevista. La periodista también destacó la condición analfabeta de Evaristo, tópico que sugiere un enfoque de inferiorización en el tratamiento del texto. Otro aspecto de la entrevista tiene que ver con la respuesta de Evaristo cuando le preguntan sobre política:

A Evaristo le ha gustado desde siempre la política.

—Pero no soy nada, ni liberal, ni nada. Nunca he votado, tampoco porque desde que tuve la edad —hoy son 32 años— siempre me encontraba en el exterior.

Y si votara...

*—Votaría por Pastrana, seguramente. Tengo ganas de conocerlo y saludarlo. Casi nunca se presenta una oportunidad así.*¹³

Quizás Evaristo sabía que el presidente estaba invitado al evento y en virtud de ello manifestó su emoción en la entrevista. El

estreno de **Quemada** había despertado una gran expectativa en el país, lo que finalmente acaeció el 18 de mayo de 1971. En Bogotá se presentó en el Teatro Aladino a las nueve de la noche de ese día. Así lo registró el *Diario de la Costa* el 29 de abril de 1971:

*CINE CHISPAZO. EVARISTO Márquez, contrario a lo que por ahí se ha informado, no ha salido últimamente del país, y lo cierto es que en estos días se balla por su tierra, Palenque. Hemos sabido que para la gran Premiere Nacional de Quemada ('Burn', en inglés -'Queimada', en italiano), que se llevará a cabo el 18 de mayo, en el Teatro Aladino, se ha invitado al señor Presidente de la República, doctor Misael Pastrana Borrero, y, lógicamente, a la primera estrella internacional que haya tenido Colombia en la pantalla, el sensacional Evaristo Márquez.*¹⁴

Por su parte, este texto se acompaña de una píldora informativa sobre la proyección nítida, la nueva pantalla y el nuevo sonido del Circo Teatro, lo que se anticipa con el estreno de **Quemada** en Cartagena. Otra nota publicada en el mismo diario manifestaba la intensidad de expectativa en la ciudad respecto a la película y en lo que tocaba a Evaristo Márquez:

Quemada, la película que mantiene en expectativa a los cartageneros, por haber sido filmada en casi su totalidad en esta ciudad, y porque en ella participan miles de nativos, comenzó a rodarse al revés. [...] Los domingos, en las horas de la mañana, El

► **11** • «Crónica de Juanita» Diario de la Costa, 8 de noviembre de 1968.

► **12** • Pachón, «Habla Evaristo Márquez. 'Estoy listo para cualquier trabajito que me salga'». *El Tiempo*, 12 de mayo, 1971

► **13** • 1971 Hay varias referencias de 1971, ¿a cuál te refieres? Pachón, "Habla Evaristo Márquez. 'Estoy listo para cualquier trabajito que me salga'". *El Tiempo*, 12 de mayo de 1971.

► **14** • Henry, «Cine-chispazo».

► **15** • Diario de la Costa, «Cine Chispazos», 7 de mayo de 1971.

► **16** • “Desfile de modas PRO - EXPO. El Tiempo, 18 de mayo de 1971.



Evaristo Márquez, quien ha sido invitado al igual que el señor Presidente de la República, doctor Misael Pastrana Borrero a la Gran Premiere Nacional de “Quemada” el 18 de mayo, en el Teatro Aldino, de Bogotá.

▣ «Lo que pasa en sociedad». *Diario de la Costa*, 29 de abril de 1971.

se proyectaban en el Teatro Cartagena los ‘rushes’, o sea las escenas filmadas en esos días. Dicen que la primera escena que (Pontecorvo) vió, de Evaristo Márquez le hizo exclamar: ‘¡Ese hombre llena la pantalla!’ Lo que indica su plena satisfacción por la estampa de Evaristo, y confirmaba así su genial acierto al haberlo escogido de entre miles de hombres, y sobre todo, después de viajar por medio mundo buscando el principal protagonista de su película.¹⁵

Como se puede observar, las referencias periodísticas a Evaristo Márquez oscilan entre el falso reconocimiento de la publicidad y la farándula y la desconfianza que suscitaba entre los sectores tradicionales de la sociedad y de la prensa.

El estreno en Bogotá se aprovechó para presentar un *show* artístico y un desfile de moda organizado por Proexport, una entidad estatal; actividades que fueron conducidas por los presentadores Gloria Valencia de Castaño y Otto Greiffstein, muy reconocidos por la audiencia nacional de la época.¹⁶ Algunas pistas sobre lo que ocurrió aquel día en Bogotá se encuentran en una columna titulada «Un acto de descortesía» que apareció publicada en el *Diario de la Costa*, escrita por el periodista Guillermo Baena Sosa, quien se destacaba por tratar las noticias con enfoque crítico, y cuya fuente fue el mismo Evaristo Márquez:

*Si algo nos pierde a los colombianos es ese inveterado sistema de menospreciar los valores de todas las regiones de la patria y parece que hubiera un marcado propósito por mirar con desdén todo lo que hace relación con determinadas regiones [...]. Evaristo Márquez, quiéranlo o no, es un personaje que hoy goza de fama en todo el mundo gracias a la oportunidad que se le brindó para filmar como co-estrella la película **Quemada** al lado del célebre Marlon Brando y bajo la dirección de uno de los hombres que más sabe de cine como lo es Gillo Pontecorvo. Para la presentación de **Quemada** en Bogotá (...) se ordenó que se localizara a Evaristo Márquez y se le llevara a Bogotá para presentarlo, antes de la proyección del film como un auténtico atractivo [...]. Y así se enrumbo a la altiplanicie sin conocer a nadie y mucho menos a la ciudad capital. Se le presentó en la televisión, se le hizo mucho despliegue publicitario y una vez se pasó la película y acabado el espectáculo del que todo triste debió regresar al Hotel Dan, donde lo alojaron y esperar pacientemente a que llegara la hora de regresar a su tierra. Al siguiente día recurrió al Gobernador de Bolívar quien con el alcalde asistió a la premiere y el jefe de la administración le regaló 300 pesos para que pudiera movilizarse en Bogotá y pudiera tomar el avión de regreso a Cartagena. La sorpresa de Evaristo fue mayúscula, se le informó que debía pagar 381 pesos con 70 centavos que debía por concepto de llamadas locales y de larga distancia y de una que otra atención que dispensó a amigos que le fueron a visitar. Como no tenía para cancelar esa suma le retuvieron las maletas con todas*

sus pertenencias y todo adolorido por todo lo que le habían hecho en su propia patria volvió a Cartagena donde contó todo lo que aquí se expone. Valdría la pena hacer un detenido análisis sobre este asunto, pues estamos segurísimos si se hubiera tratado de cualquier artista extranjero le hubieran llovido las atenciones pero como se trataba de un elemento de este sector de la república, había que maltratarlo como tal. Márquez ha hecho el juramento solemne de que a Bogotá no vuelve ‘ni si lo transportan con grúa’ y ha dicho que el incidente que le ocurrió lo llevará siempre consigo como un eterno resentimiento.¹⁷

En esa misma nota, al igual que en otras publicadas en *El Universal* por el resto del mes de mayo, es recurrente la información de una boleta costosa para la mayoría del público y poca asistencia del mismo. En general, la expectativa que los sectores negros y mulatos de Cartagena tenían sobre el cine en general pasaba por «aprender estilos de ser pobre»¹⁸ y en **Quemada** no encontraban eso. Ni siquiera en el código de acción y aventura prometidas en la publicidad. De hecho, el reclamo promocional de cartelera convocaba al público para que identificara a sus vecinos y amigos que participaron como extras y figurantes:

Para septiembre de ese año la película pasó de los cines de primera categoría a la cartelera en los cines barriales, como lo eran el Teatro Padilla en el barrio de Getsemani; el Colonial, en el barrio de La Quinta; y el cine

► **17** • Diario de la Costa, «Un acto de descortesía», 23 de mayo de 1971.

► **18** • Chica, «Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix».



📄 Página de cines. *El universal*, 24 de septiembre de 1971.

España, en el barrio del mismo nombre. La publicidad postulaba a Evaristo Márquez como estrella de cine y su vínculo natal con el palenque de San Basilio para motivar la asistencia del público. La noticia que nos puede ilustrar sobre lo que fue la primera proyección de la película en Cartagena, en el Circo Teatro, del barrio San Diego, la reportó el periodista Edgar García Ochoa "Flash":

*Durante la proyección de **Quemada** en el Circo aparece un pelaito omblión,*

*con barriga voluminosa, caminando tranquilamente por Chambacú. En ese momento se oyó un grito en la sala de cine de un espectador entusiasmado. —'Ese es Lucho, el hijo de Mayo'. Pero no hay que ser crítico de cine para dar una opinión concreta de **Quemada**. En verdad que no es un film de otro mundo. Ni siquiera comercial. Se trató de hacer una película comercial con un tema imaginario sobre una colonia portuguesa y salió una trama tediosa, cansona, que a veces elevaba el entusiasmo cuando aparecían las escenas de bailes nativos [...]. Pero decepción más*

*grande tuvieron que tener los pretendidos extras de la sociedad cartagenera a quien tanto sacaron sudor en las escenas filmadas y a la larga son contados con los dedos quienes aparecen aun cuando sea muy fugazmente*¹⁹

El texto nos brinda pistas sobre el proceso cultural de ver cine y ser visto en el cine, lo que al menos en esa ocasión consistía en verificar la aparición de las gentes de la ciudad en la escena filmica. Por su parte, la columna firmada por Guillermo Baena Sosa es muy valiosa en tanto denuncia, protesta y queja respecto del centralismo y el desprecio por las regiones donde subyace el racismo y el clasismo del cual fue víctima Evaristo Márquez. a pesar del desprecio social manifiesto, la actitud concesiva de los periodistas, las burlas soterradas en los comentarios durante y después de la circulación de **Quemada**, es un palenquero quien responde la pregunta que titula el presente artículo:

Estimado Evaristo:

Hace unos veinte años que me establecí en el interior del país, pero este tiempo no ha sido suficiente para borrar todos y cada uno de los recuerdos que conservo 'frescos' como si fuesen ayer, sobre mi vida a orillas del Canal del Dique, de ese montón de ciénagas y caños, de donde tú también procedes. Nací y me crié en Arenal. Mis padres tenían terrenos en jurisdicción de Mabates y Hato Viejo. Conozco por lo tanto bien a Palenque. Por eso anoche

cuando te vi y escuché por la televisión, acudieron a mi mente todo ese remolino de recuerdos sobre esa tierra tan pujante como un mulo cerrero de dos años, pero buena para las cosechas, acogedora para propios y extraños. Y algo más...lo más importante, Evaristo. Me sentí orgulloso de ser oriundo de esa región, cuando tú con franqueza y sencillez hablaste y contaste pasajes de tu vida. Con qué naturalidad dijiste que no sabes leer ni escribir. Sin humillación y sin alarde. Se necesita ser muy hombre para expresarse así. Por ello aseguro que eres un hombre de verdad en este mundo donde abundan precisamente los mequetrefes. Para comprenderte mejor con todo el valor de tus palabras tal vez se requiere conocer el ambiente de esta región. Cuando uno ha tomado ñeque en Palenque, ha garrochado en la Corraleja de Evitar; ha comido sancocho de pescado en Soplaviento; se ha bañado en Songó; ha bailado fandango en Arroyobondo; ha comido enyucado y alegría en María La Baja y ha cogido iguanas con cuatro docenas de huevos a cada lado y las cipotes guacas de huevos de tortugas a orillas del Dique. Entonces Evaristo podría evaluarse fielmente tus expresiones de hombre campesino de la Costa Norte quien, ahora por suerte y méritos de sobra, ha logrado una posición que no lo envanece. Es este análisis el que me ha movido a escribirte para felicitarte y para recomendarte que sigas así, que no cambies, que no te dejes marcar por las alturas a que puedas llegar. Sigue siendo orgulloso de tu origen, de tu familia, de tu tierra. A Demetrio, también mis congratulaciones por su desempeño. Digno amigo tuyo. Igual de sencillo, humilde y natural.

► 19 • Diario de la Costa, «Flash», 23 de mayo de 1971.

► 20 • Diario de la Costa, «Flash», 26 de mayo de 1971.

Que te siga cuidando de las parrandas... y que inviten. Bueno compa Evaristo, mis mejores deseos de bienestar y felicidad para tu señora e hijos. Para ti muchos éxitos y un abrazo sincero de este paisano y amigo.
OSCAR JULIO FONTALVO²⁰

La estructura sociorracial que se formó en La Colonia, en virtud de la trata negrera, mantuvo en Cartagena una continuidad que se manifestó en la construcción de su imagen internacional de destino turístico. Esto se evidenció en la narrativa noticiosa, los medios de comunicación, la publicidad y el cine. Una narrativa que fue especialmente lacerante cuando la prensa local se refería a las gentes negras y mulatas de Chambacú y su resistencia contra el despojo. En ese largo plazo se formaron estereotipos de lo negro, los cuales se movilizaron desde los inicios del invento cinematográfico, en tanto hecho social. Estereotipos que inferiorizan a estas comunidades y naturalizan la supremacía racial. Al seleccionar al palenquero Evaristo Márquez para su película, Gillo Pontecorvo favoreció la reivindicación y el reconocimiento a la descendencia de mujeres y hombres que se liberaron de la trata esclava. Una suerte de reconocimiento de alcance global, en una década en que se libraban guerras de liberación nacional en el llamado Tercer Mundo, donde Vietnam y la Revolución cubana son casos relevantes; sin olvidar que Pontecorvo y su guionista,

Franco Solinas, tomaron como referencia la obra *Los condenados de la tierra* (1961), del pensador martiniqués Frantz Fanon, para elaborar el enfoque revolucionario de su película **La Batalla de Argel** (1966) y también el de **Quemada**. Por su parte, la figura de José Dolores ocupa un lugar destacado en la composición del cartel cinematográfico, junto a Marlon Brando, y constituye la expresión de reconocimiento de gran contundencia gráfica en un relato cinematográfico anti – imperialista. Lo anterior fue objeto de reacciones por parte de ciertos periodistas que intentaron inferiorizar a Evaristo Márquez. El reconocimiento de las luchas de las gentes negras y mulatas contra la opresión en la historia de la mundialización del capitalismo se observa también en la recepción de **Quemada**. Como se mencionó anteriormente, Gillo Pontecorvo favorece este reconocimiento en la producción de la película; mientras que, desde la recepción, Oscar Julio Fontalvo reconoce y reivindica no solo a su amigo Evaristo, sino a la resistencia de todo el pueblo negro de su región, lo que se puede patentar en su escrito cuando marca las coordenadas geográficas del Canal del Dique y los aspectos culturales, históricos, sociales y humanos. Un doble reconocimiento que da cuenta de dónde está puesto Evaristo en la historia del siglo xx y en la historia del cine mundial. ◻

Referencias

- «Andanzas de un reportero». *Diario de la Costa*, 24 de octubre, 1968.
- «Cinechispazos». *Diario de la Costa*, 22 de octubre, 1968.
- Martínez Aparicio**, José María. «Mojando tipos». *Diario de la Costa*. 23 de febrero, 1969.
- «Mala fotografía». *Diario de la Costa*, 25 de febrero, 1969.
- «Crónica de Juanita». *Diario de la Costa*, 8 de noviembre, 1968.
- «Lo que pasa en sociedad». *Diario de la Costa*, 29 de abril, 1971.
- «Billy Henry». *Diario de la Costa*, 29 de abril, 1971.
- «Cine Chispazos». *Diario de la Costa*, 7 de mayo, 1971.
- «Flash». *Diario de la Costa*, 23 de mayo, 1971.
- «Página de cines». *Diario de la Costa*, 24 de septiembre de 1971.
- «Flash». *Diario de la Costa*, 23 de mayo, 1971.
- «Flash». *Diario de la Costa*, 26 de mayo, 1971.
- Anales del Municipio de Cartagena, *Decreto 235 de 1959*.
- «Marlon Brando y Sidney Poitier vienen a Cartagena». *El Universal*, 18 de mayo, 1968.
- «Cine farándula». *El Universal*, 14 de noviembre, 1968.
- «Brando llega a Cartagena». *El Universal*, 27 de octubre, 1968.
- Pachón**, Gloria. «Habla Evaristo Márquez. 'Estoy listo para cualquier trabajito que me salga'». *El Tiempo*, 13 de mayo, 1971.
- «Desfile de modas Pro - expo». *El Tiempo*, 18 de mayo, 1971.
- «Cinechispazos». *Diario de la Costa*, 27 de julio, 1968.
- Llerena**, Alberto (Traducción) «¿Es Marlon Brando realmente necesario?» 25 de enero de 1970 en el Diario de la Costa.
- «Pontecorvo en San Francisco». *Diario de la Costa*, 18 de octubre, 1968.
- «Cine – Chispazos». *Diario de la Costa*, 23 de octubre, 1968.

Brando, Marlon. *Las canciones que mi madre me enseñó*. Barcelona, Editorial Anagrama 1994.

Chica, Ricardo. «Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix. Cine, cultura popular y educación en Cartagena 1936 – 1957». Tesis doctoral, Universidad de Cartagena, 2015.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Filmografía

Milestone, Lewis. **Motín a bordo**. 1962.

Pontecorvo, Gillo. **La Batalla de Argel**. 1966.

_____. **Quemada**, 1970.



Sin cauce y con causa: apuntes sobre la experiencia de la Colectiva Octopi para generar reflexiones y prácticas feministas en el sector audiovisual

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

Sin cauce y con causa: apuntes sobre la experiencia de la Colectiva Octopi para generar reflexiones y prácticas feministas en el sector audiovisual

Not course but cause: Notes on the experience of the collective Octopi to generate
feminist reflections and practices in the audiovisual sector

Por Luisa González Valencia y Juana Suárez de Colectiva Octopi

Palabras clave: Colectivos de cine, feminismo interseccional, diáspora, #metoo

Keywords: Cinema collective, Intersectional feminism, Diaspora, #metoo

Resumen: A partir del surgimiento de la Colectiva Octopi, este texto es una reflexión sobre la organización de colectivos y colectivas como espacios de trabajo horizontal que puedan funcionar como subterfugio y puntos de acción desde los cuales transformar las lógicas patriarcales que operan en el ejercicio de hacer, programar, ver y trabajar con cine. Compartimos algunas de las dinámicas de trabajo, con aciertos y desaciertos como grupo de estudio y colectividad; quizás nuestra experiencia pueda ser útil para iniciativas similares. Planteamos un rumbo feminista interseccional que, a nuestro modo de ver, puede ayudar no solo a mejorar las condiciones de trabajo de las mujeres en el sector audiovisual, sino también a transformar los modelos eurocéntricos y patriarcales que son pilares de conceptos como el *cine colombiano* para promover modelos plurales, inclusivos y en tándem con realidades sociales del país.

Abstract: Based on the emergence of the Octopi collective, this text reflects on the organization of collectives and collectives as horizontal workspaces that can function as a subterfuge and points of action from which to transform the patriarchal logics that operate in the exercise of making, programming, watching and working with film. The article displays some of Octopi's work dynamics, with successes and failures, as a study group and collective. They propose an intersectional feminist direction that can help not only to improve the working conditions of women in the audiovisual sector, but also to transform the Eurocentric and patriarchal models that are pillars of concepts such as Colombian cinema to promote plural, inclusive and in tandem with social realities of the country.

El 24 de junio del 2021 salió a la luz un reportaje que denunciaba de acoso y abuso sexual a un reconocido director de cine en el país. Profundizar sobre los intrínquilos de ese conocido hecho no interesa en estas páginas; la reflexión casual sobre el incidente llevó eventualmente a una reflexión común y a la creación de una colectiva cuya experiencia queremos compartir en este espacio. Se trata de un experimento de trabajo que surgió en ese entonces y cuyo recorrido quizás sirva como antesala e invitación a un diálogo sobre cómo podemos crear y promover espacios de conversación seguros y cambios necesarios en las dinámicas de trabajo, atendiendo en particular a la necesidad de pensar otras formas de organizar nuestras prácticas creativas y reflexivas por fuera de los modelos verticales con figuras y modelos que ejercen poder y opresión. La complejidad del incidente y la multiplicidad de respuestas hace evidente la urgencia por un proyecto común para transformar el marco patriarcal con el que se ha hecho, pensado, administrado y exhibido cine en Colombia. Entendemos también que el patriarcado tiene muchas extensiones y no se reduce a la figura masculina; en el caso colombiano, muchos cargos administrativos han sido históricamente ocupados por mujeres sin que esto signifique que siempre se haya pensado en agendas de visibilidad e igualdad de género.



Nuestro experimento cobró la forma de colectivo; asumiendo el desafío que propone el lenguaje inclusivo a los marcadores de género propios del español, optamos por denominarla *colectiva*. Lxs integrantes de la misma compartimos el hecho de ser sujetxs en la diáspora con un hacer-pensar-exhibir cine en Colombia. Algunxs de nosotrxs tenemos claridad de nuestro mestizaje y la manera como nuestras experiencias de emigración están marcadas por otros discursos de poder, racialización y clase que se exacerban en metrópolis afiliadas a la tradición colonizadora de países europeos y de Estados Unidos, pero también en ciudades latinoamericanas como Buenos Aires y que se comparte con las mismas ciudades colombianas de donde venimos y entre las cuales nos movemos.

Al estar afuera y vivir entre dos o más países, la información y las noticias nos llegaban a través de chats y redes sociales que tenían una gran carga emocional. Los sentimientos y reacciones eran reducidos a emojis, capturas de pantalla, notas de voz y textos cortos que se cruzaban con memorias de nuestra vida en Colombia, remitiendo a nuestras propias experiencias de hacer cine y escribir sobre cine en el país. Nuestra cautela ante la mediación aumentaba nuestra posición marginal; nuestro lugar de enunciación está marcado tanto por vivir en el extranjero como por la claridad de que ser extranjeroxs en nuestro

caso no es el resultado de una situación de privilegio. Como muchos otros emigrantes e inmigrantes, salimos de Colombia para buscar oportunidades laborales y educativas que son negadas a generaciones enteras en el país. Subrayar nuestra conciencia de ese lugar de enunciación no es un gesto de corrección política; por el contrario, nos recuerda la contradicción de vivir en esas urbes cosmopolitas y tener relativo acceso a algunos de los privilegios de contratos sociales que no están tan erosionados como el de muchas ciudades latinoamericanas, bien que tenemos claridad de nuestro lugar de margen en esos territorios: educación, trabajo con garantías laborales, seguridad social y otros.

Respetamos y agradecemos que un beneficio de la democracia sea el derecho a la opinión; sin embargo, el intercambio en redes nos parecía permeado de reacciones inmediatas; muchas de ellas incluían la voz de mujeres con memorias dolorosas y que entienden que cada vez que volvemos a contar esos relatos, estamos reviviendo el trauma; que exigir dar el nombre y no poder permanecer anónimas es en sí un acto de violencia. Otras voces y opiniones cancelaban esa posibilidad del anonimato y del derecho a la privacidad. El escenario era dominado por voces en Twitter y en YouTube, en especial dos mujeres muy desinformadas. La demagogia del sinnúmero de *likes* en redes no justifica el papel de arbitraje que estas dos

mujeres ejercían; para nosotrxs, era clara su ignorancia sobre discursos de género y posgénero, feminismo y el papel que estos discursos juegan en el mundo audiovisual.

Como colectiva decidimos observar y no dejarnos tentar por la inmediatez de respuesta a la que incitan las redes, y permanecer marginales. Nuestro subterfugio era un grupo de WhatsApp que crecía y que pronto se llevó a la esfera virtual de Zoom, allí donde otra vida estaba pasando durante la pandemia y que empezó a albergar la necesidad de conversar a profundidad sobre lo que observábamos. Al fin y al cabo, no se trataba del caso de un director solamente, sino de reconocer ese comportamiento de abuso y acoso en mucha gente del medio: amigos, profesores, colegas con los que hemos trabajado. Junto a esto, veíamos cómo el poder acompaña esos actos, cómo el miedo a ser silenciadx y quedar convertido en un paria del sistema funciona como una mordaza para no lograr polifonías. Al mismo tiempo, las manifestaciones de desinformación hacían palmaria la carencia de herramientas teóricas y prácticas que dominaban los intercambios.

¿Qué hacer al escuchar a críticos de cine y analistas culturales —algunos de ellxs, amigxs personales nuestrxs— decir que quienes valientemente habían denunciado el acoso y el abuso sexual solo servían a una causa

► 1. “Los Lugares de las mujeres en el cine colombiano” fue una iniciativa liderada por Juana Suárez, Paola Cancino y Angela Rubiano de Achote Cocina Audiovisual y Ximena Prieto de Mujer es Audiovisual con la colaboración de Patricia Restrepo, Andrea Echeverri, María Posada y Liuv Morales. Se llevó a cabo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en noviembre del 2016 con el patrocinio de esa universidad y apoyo una beca de Proimágenes Colombia. Durante dos días se llevaron a cabo varios paneles de conversación con mujeres trabajando en diferentes esferas del sector audiovisual, convocando no solo a mujeres a participar en los diálogos. El evento rindió homenaje a la cineasta Marta Rodríguez y cerró con una curaduría de cortos de mujeres en la antigua Cinemateca Distrital.

espectacularizante, o para destruir la carrera de dicho director? Esta pregunta nos presionaba como colectiva y definió nuestro propósito de educarnos sobre feminismo y género o, en casos particulares de algunxs participantes de la colectiva, repasar lecturas. El impulso respondía también a la necesidad latente de discursos que no solo sensibilicen sobre violencias sistémicas como las endorsadas por esos sujetos mediáticos, sino que también nos permitan entender que existen identidades diversas. Promover discusiones sobre feminismos permite pensar fuera del modelo falocéntrico y blanco-mestizo para entendernos desde la diversidad de prácticas, accesos tecnológicos, saberes y públicos. Cuando eso ocurre, adquirimos una herramienta fundamental para desafiar figuras patriarcales y opresivas que desde lugares de poder —el profesor, el director, el curador, el administrador; eventualmente *ex influencer* desinformadx y opresivx que habita y discurre desde las redes— detentan contra el cine como un espacio de expresión y de encuentro comunitario.

Prácticas y búsquedas colectivas de Octopi

Así pues, nuestra colectiva se gestó en ese *in vitro* que es hoy día la pantalla. Propusimos un encuentro mensual como espacio para educarnos en feminismos y género y,

asimismo, acrecentar las discusiones sobre ese cambio estructural del cine nacional, cada vez más necesario para salir de ese anquilosamiento eurocéntrico y patriarcal. Nuestros encuentros buscaban entender el cine no desde el discurso del autorx, sino desde contextos y prácticas compartidas. El balance de «Los lugares de las mujeres en el cine colombiano»,¹ una actividad que se llevó a cabo en 2016 (algunxs de nosotrxs participamos y organizamos) fue útil pues demostró cómo el censo de «mujeres y sector audiovisual» se expande si pensamos no solo en la figura y posición de la directora y nos extendemos a abarcar la participación de las mujeres en todos los espacios y trabajos que confluyen en el quehacer fílmico. Este modo de operar ya abandona el falocentrismo de la figura del director, ofrece una lectura horizontal y genera otro censo de contribuciones.

Nos alejamos además de las estadísticas y del pionerismo que se acuña en el discurso y promoción de «primera directora afro», «primera directora indígena», «pionera en la dirección de fotografía», etc.; este discurso tiende a la reducción estadística y al *sampling*. Por otro lado, es una manifestación clara de lo que se conoce como *the burden of representation* (dijimos que vivimos entre dos o más países, esto es también entre dos o más idiomas). Se lo hemos escuchado cuestionar a cineastas



Leiqui Uriana en su paso por la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). Fotografía: Nicolás Ordoñez

indígenas como Leiqui Uriana; ¿estamos viendo sus películas porque nos interesa su cine, su acercamiento, narrativas y estéticas, o porque estamos cumpliendo la cuota de diversidad que los discursos esencialistas exigen?² O bien, este discurso pionerista y estadístico ¿responde al modelo clásico y hegemónico de historización del cine, donde este ocurre como una sucesión de avances tecnológicos y un escalamiento en lo social y económico? No se trata de desconocer la labor de mujeres que han abierto caminos; se trata de ofrecer materiales contextualizados sobre cómo llegan a tener un lugar dentro del discurso dominante.³

Nuestra propuesta coincide con el cuestionamiento que Kiki Loveday hace a esa insistencia en la historiografía del cine (silente sobre todo) de identificar a las mujeres como pioneras y sus efectos colonizadores. La autora no desconoce el valor del trabajo de mujeres que han abierto caminos; sin embargo, hace un llamado por la “proliferación de modelos metafóricos para desestabilizar el paradigma de la pionera, estimular el diálogo y, quizás, visualizar de un mejor modo la política anti-racista colectiva y coalicional necesaria en este instante incesante para construir un futuro más feminsita” (166). En Octopi sentimos que debíamos buscar y compartir herramientas

► 2. “La formación audiovisual en el siglo XXI”. Conversatorio organizado por el Departamento de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad del Norte, 25 de noviembre 2020. Virtual.

► 3. Kiki Loveday, “The Pioneer Paradigm”, *Feminist Media Histories* (2002) 8 (1): 165-180. Traducción de cinta J. Suárez.

► 4. Algunas de esas discusiones están resumidas en "Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene." Ver <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>

que desde el feminismo se distanciaron de los discursos del poder y nos acercaron a conceptos que pluralicen, en clave a la diversidad que caracteriza a las sociedades latinoamericanas y a los mismos grupos marginales donde encontramos eco como extranjerxs. Aunque en esta discusión enfatizamos las categorías de raza y género, entendemos que la diversidad también incluye entendimiento de lo regional y como categoría se extiende a la educación, la brecha generacional, el acceso a recursos técnicos y digitales, el estrato social y económico, las creencias religiosas, la discapacidad física y muchas otras consideraciones.

Como modelo de trabajo, leímos y discutimos sobre feminismos en Latinoamérica y otras esquinas, incluyendo el gran aporte del pensamiento decolonial afro e indígena. De la mano de bell hooks, reflexionamos sobre cómo construir una educación feminista para todxs. Celebramos la contribución de Sara Ahmed de entender el feminismo como *joy killer*, un concepto que contextualizado traduce *agua-fiestas*. La ciencia ficción nos permitió discutir sobre la transmutación de nuestros cuerpos sexuales y fílmicos y allí llegamos a Donna Haraway. De ella, tratando de bautizarnos —¿cómo se escapa de la tradición patriarcal de tener un nombre?— llegamos a la decisión unánime de adoptar Octopi, plural de pulpo, palabra sin género en el español, palabra

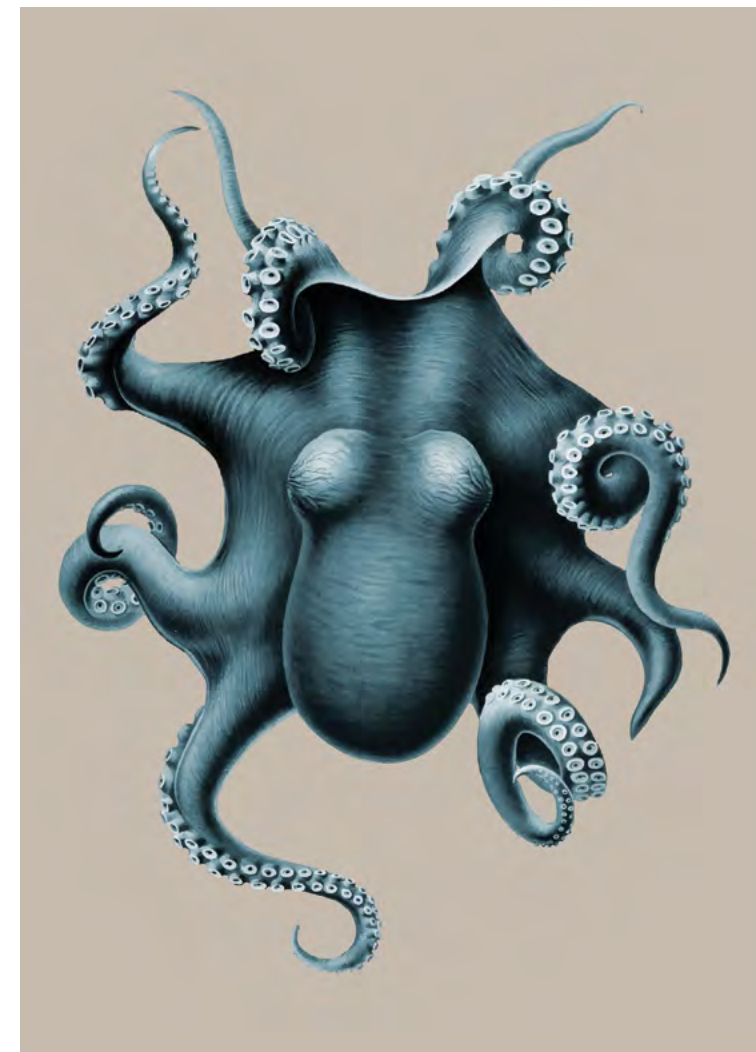
sonora y con cuerpo.⁴ Nos sedujo la noción de *conocimiento tentacular*, así como la posibilidad de camuflaje inteligente que caracteriza al pulpo.

Gloria Anzaldúa ha sido un descubrimiento para algunxs y un redescubrimiento para otrxs para entender el quiebre de la palabra, la fisura lingüística y opresiva que no solo está en el *code switching*, sino en la resistencia a la voz autoritaria y patriarcal del opresor y el lenguaje colonial con que, entre otros, se redactan las pautas para acceso a becas, estímulos y concursos. Pensábamos con largo aliento y creíamos que una genealogía del llamado feminismo del tercer mundo sería una buena estrategia y ayudaría a crear balance entre los diferentes niveles de conocimiento sobre el tema dentro de la colectiva. Leímos en desorden, sin cauce y con causa, con desespero y curiosidad como si releer o aprender pudiera rectificar algo del boroló sin base y sin argumento que veíamos cuando salíamos de nuestro *in vitro*. Vimos documentales, cortos y largos de ficción. Entre ellos, **De cierta manera**, de la cubana Sara Gómez (1974); esta película ilustra de manera magistral la intersección raza, género y clase social, y fue también descubrimiento y redescubrimiento para cuestionar los diferentes niveles con los cuales el machismo está sedimentado en la tectónica de nuestras sociedades, cómo este resiste, perdura y se multiplica. La vigencia de

esa película a 47 años de su manufactura es absoluta y desconcertante.

Cabe anotar que las cuatro sesiones de feminismo latinoamericano que Luciana Cadahia dictó para la Universidad de Cornell en julio de 2020 fueron oportunas para sumar ideas a nuestro improvisado pénsum a tiempo que sentíamos que, sin incluirla en Octopi, nos amplificábamos y acompañábamos. Del mismo modo, era una de las voces lúcidas que se animaba a traer elementos de peso y herramientas desde el feminismo para entender el machismo que encierra el acoso y sus justificadores, precisamente en mitad del temporal.⁵

La mayoría de los materiales que leímos y vimos no son trabajos contemporáneos; sabemos que a lo largo de los años son discursos de pensadoras y teóricas que han tejido adeptos y opositores en círculos académicos y activismos. No obstante, leer en el sesgo del tiempo también es un desafío pues reconocíamos los vacíos y las diferencias de leer solo lo que está de moda o el canon feminista dictado también por modelos y universidades foráneas. Entender cómo han surgido otros feminismos, en qué contextos y en respuesta a qué daba gran luz para también entender esa orfandad no de acciones feministas en Colombia, sino de pensamiento crítico en torno a ellas y, en ocasiones, la habilidad para reconocerlas. La conciencia de la historia



Octopus. Imagen tomada de freepik.

► 5 • Las conferencias de Cadahia pueden ubicarse por medio de su *pin* en su cuenta de Twitter @lucianacadahia.

► 6 • Luciana Cadahia, «Feminismo, deseo y emancipación en América Latina».

siempre engrandece cualquier proyecto intelectual. Estábamos a punto de leer a feministas como Silvia Rivera Cusicanqui y de analizar el trabajo de la cineasta colombiana Gabriela Samper cuando el tiempo arremetió contra nosotrxs.

Pensar desde la intersección

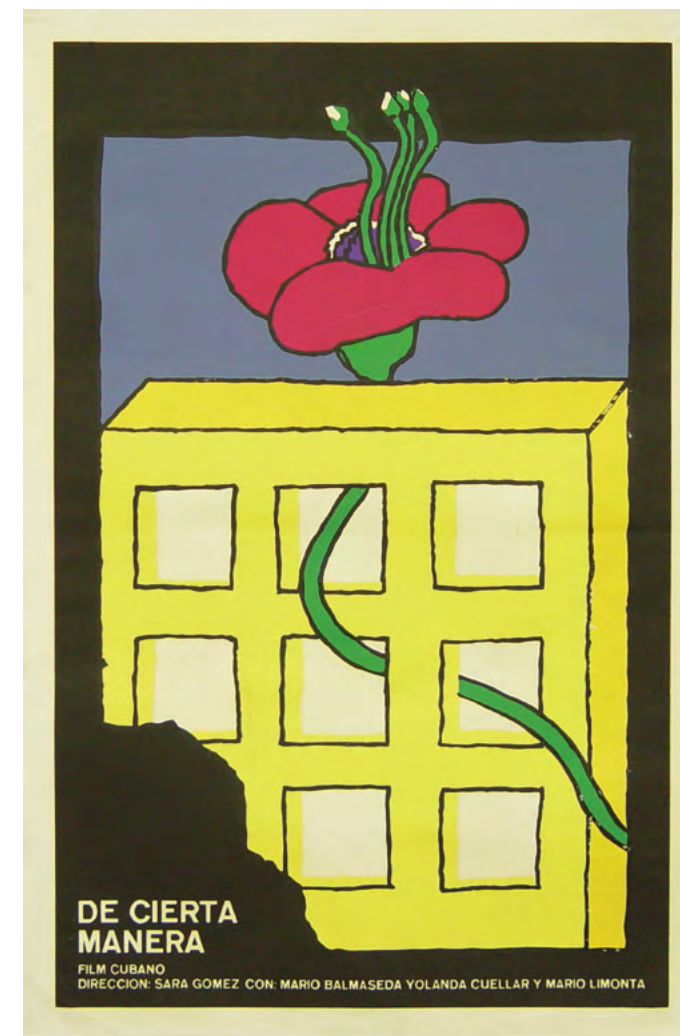
El deseo de deconstruir cómo hacemos cine, pensando en cómo erradicar el patriarcado y descolonizar nuestras prácticas creativas, es un camino que confronta y pone encrucijadas, es la oportunidad de reconocernos y pluralizar. Experiencias individuales en la colectiva y nuestro proceso de aprendizaje ponían de frente la necesidad de reconocer cómo el clasismo, el racismo y el sexismo pueden operar en nosotrxs mismas y reconocer el papel clave del feminismo interseccional para generar políticas de género en el audiovisual colombiano. Como tal, debemos partir del reconocimiento de la existencia de diferentes feminismos. Unos vienen de procesos en los cuales la lucha feminista está marcada también por experiencias de clase y racialización, y otros procesos donde los cuerpos feminizados no viven estas interseccionalidades y su batalla se da más por ocupar puestos de poder que han sido tradicionalmente dados a los hombres. Estas formas de feminismo

pueden ubicarse desde una perspectiva histórica que data de finales del siglo XIX a inicios del XX con la lucha por el derecho al voto, la educación y a una autonomía económica. Pasando luego por los años noventa y la entrada plena al neoliberalismo en el que las mujeres también buscan acceso a esferas de capital y poder, así como a los feminismos de base donde aquellxs que no fueron escuchadxs en los feminismos anteriores, creados desde las élites, pueden levantar su voz y plantear su lucha como una herramienta común de salvaguardia social y del mundo.

En la actualidad esos diferentes momentos del feminismo conviven y, como lo plantea Cadahia (2020), generan un «corto circuito»⁶ que se refleja, por ejemplo, en atropellos que podemos cometer en nuestro aprendizaje para incluir desde el lenguaje y las acciones a sujetos no binarios. Se manifestó también en la incomodidad que sentimos algunas asistentes a «Los lugares de las mujeres en el cine colombiano» cuando algunas panelistas que han alcanzado posiciones de poder en el sector audiovisual negaron completamente la existencia de una disparidad de género en el mismo, declaración que llenó luego de matices el testimonio de aquellas en niveles más bajos en la estructura vertical del cine institucional colombiano. Esto se mimetiza en las situaciones de acoso. El hecho de que no hayamos experimentado exclusión, racismo,

desigualdad de salarios y honorarios, discriminación, ni violencia corporal o psicológica, no puede hacernos ajenas y no solidarias con las historias de otras mujeres. En el caso del episodio de acoso sexual al que aludimos al comienzo de este texto, la frecuente voz de colegas del medio e *influencers* arbitrando, exigiendo pruebas y nombres, usando las redes como tribunal y violentando constantemente la necesidad de privacidad de las víctimas es evidencia clara del «divide y conquistarás» que siempre ha sostenido al patriarcado. Nosotrxs, de forma individual, optamos por la acción y práctica feminista de «yo le creo a ellas».

El feminismo interseccional, aplicado al cine colombiano, va más allá de dotar a mujeres de posiciones de poder como las de los hombres, y permite entender la naturaleza diversa misma del sector. Puesto así, el feminismo se convierte en una herramienta para derruir el poder de esferas oficiales opresivas, no solo en el ámbito de la producción audiovisual, sino también en la investigación y los espacios de programación y curaduría. La búsqueda y los objetivos no pueden reducirse a tener los cargos administrativos o de directoras, sino a administrar y dirigir de maneras creativas e inclusivas, que apunten a generar otros tentáculos, sacudir infraestructuras coloniales en tanto a su carácter burocrático y, sobre todo, abrir espacio a la discusión informada.



► Afiche de **De cierta manera** (Sara Gómez, 1974). ICAIC, Cuba.



4 de Noviembre 2016
Universidad Jorge Tadeo Lozano
Hemiciclo
Bogotá, Colombia

1er Simposio
Los lugares de las mujeres
en el cine colombiano

Publicidad del simposio Los lugares de las mujeres en el cine colombiano (Bogotá, 4 de noviembre de 2016).

Aciertos y desaciertos. El desafío de organizarse

El feminismo interseccional debe sacudir un sistema perezoso en el que la voz siempre la tiene el mismo crítico de cine; los paneles en eventos académicos, programaciones y festivales aún insisten en conformarse solo con la presencia de hombres blancos-mestizos, o en el que el director ostenta el poder de programar los festivales internacionales. Las curadoras mujeres no tenemos que estar haciendo el juego a esas estructuras de cortejo a los grandes nombres cuando en la investigación sobre audiovisual hay un gran número de investigadoras y autoras reconocidas.⁷ Somos muchas y nuestro trabajo ocupa múltiples espacios creativos, de programación y curaduría, administrativos y de investigación, algunos ya con carreras de larga trayectoria. Si no nos ven, es simplemente porque no hay interés en compartir espacios. Como programadorx o curadorx, no se puede ser feminista cuando se está corriendo detrás del patriarcado, sus configuraciones y ritos de pasaje a espacios hegemónicos y oficiales desde donde se niegan unas voces y se hacen visibles otras a satisfacción de los centros de poder.

Educarnos en feminismo a través del grupo de estudio, así como en la vida misma, poniendo en cuestión nuestros privilegios y rompiendo las propias burbujas, nos plantea construir un sector audiovisual diverso que sea motor para cambios más amplios en el país.

Organizarse en colectividad permite el apoyo mutuo y la posibilidad de generar escenarios propios, creativos y horizontales. De ahí que para aquellas que trabajan desde las comunidades de base, o para las disidencias, el actuar en colectivo sea una acción fundamental. En nuestro caso, hay una conciencia de que, a nivel individual, cada una de nosotrxs ya ha recorrido cierta trayectoria laboral y artística; por consiguiente, circulamos dentro y fuera de espacios de poder del sector audiovisual. Como tal, el ímpetu de crear una colectiva respondió en un comienzo más a un deseo temporal de refugio y diálogo, a una búsqueda de herramientas y comunidad, y no a una necesidad de organizarnos desde las acciones públicas o la presión de materializar proyectos o resultados específicos.

La pandemia y la condición del encierro fueron factores que facilitaron al inicio el poder reunirnos de forma consistente. A medida que nuestras actividades laborales regresaban a «la vieja normalidad», los conflictos de horario empezaron a hacerse presentes; la sobrecarga laboral que ha representado el trabajo remoto y su pérdida de límites entre lo privado y lo público, y la exigencia de mantener las finanzas personales han sido factores que han calado en el impulso de la colectiva.

►7• Invitamos a conocer, por ejemplo, la colectiva Posturas Críticas compuesta por académicas, investigadoras y críticas colombianas que radican dentro y fuera del país y que se especializan no solo en el audiovisual colombiano. La iniciativa reúne a la fecha a María Fernanda Arias, Luisa González, Ana María López, María Luna, María Ospina, Amanda Rueda, María Helena Rueda, Carolina Sourdis, Juana Suárez y María Antonia Rueda. Ver <https://posturascriticas.org/>. También a familiarizarse con el trabajo de RAMA, la Red de Investigación del Audiovisual Hecho por Mujeres en América Latina en red-rama.com como recursos humanos investigativos útiles para encontrar balance en los foros y conocer el gran aporte de las mujeres a la investigación sobre audiovisual.

Sostener la colectividad fluctúa en la posibilidad de mediar entre el proyecto colectivo y lo personal. Eventualmente, el tiempo y las exigencias laborales de lxs participantes han ido cercando a Octopi.

En lxs colectivxs no todes pueden aportar el mismo tiempo y la misma energía para sostenerse. Aportamos a partir del lugar y el momento en el que estamos en nuestras vidas. Quizás por esa razón el texto que presentamos aquí ha sido creado por dos integrantes de Octopi vinculadas mayormente a medios académicos; desde nuestras mesas de trabajo y las posibilidades de compartir pantalla, escribimos a cuatro manos estas reflexiones que tejimos junto a cineastas, sonidistas y editorxs en encuentros mensuales durante un año. Por tanto, además, representan la experiencia de quienes firmamos como autoras y no hablamos en nombre de lxs seis integrantes que han sido constantes en la colectiva.

Una tarea a futuro es determinar cómo fluir entre la flexibilidad del escaso tiempo libre y las individualidades —estados de ánimo cambiantes, los impulsos creativos y la necesidad de conocimientos específicos—, con la necesidad de poder reunirnos con constancia y bajo rumbos o proyectos definidos que permitan la perdurabilidad del grupo. Intentamos organizar nuestras sesiones a través de temas o áreas particulares; mensualmente

algún integrante asumía la tarea de citar al encuentro (en principio el primer jueves de cada mes), organizar las lecturas y hacer una presentación de apertura a la discusión.

A este punto del proceso, planteamos algunas experiencias que ojalá sirvan como recomendaciones para el impulso de otras colectividades. Por ejemplo, la creación de un acuerdo comunitario desde el comienzo, un documento pensado en conjunto que permita unas pautas de interacción justas, que promuevan el fluir entre lo personal y lo colectivo. Esas pautas deben asegurar el compromiso mutuo por un espacio de conversación e intercambio íntimo, respetuoso, seguro y como iguales.

Desde la inceptión de la iniciativa, es importante generar una lista de temas, enfoques, lecturas, materiales audiovisuales y autorxs. Como advertimos, nosotrxs nos lanzamos con causa y sin cauce y, tras la experiencia, entendemos que esa lista de materiales por explorar brinda una estructura y ayuda a determinar temas coyunturales. A diferencia de un programa de clase, la lista debe ser flexible y operar en base a la misma figura de los tentáculos para expandir, ampliar y descartar. Quizás ese es uno de los primeros puntos para cualquier colectiva que quiera contrarrestar al patriarcado por medio del estudio, la reflexión

y la acción: organizar las lecturas, darles forma y permanecer abiertxs a los aportes que cada unx proponga. En cierto modo, nuestra experiencia era un esculcar bolsillos para contribuir con lecturas que conocíamos teniendo en cuenta que algunxs integrantes tenían más experiencia en trabajo desde la investigación (no solo creativa sino académica) en un corpus teórico sobre género. Ese esculcar se extiende a proponer películas, artículos en periódicos, hilos en Twitter, podcast, publicaciones en Facebook, pues entendemos también la descentralización del libro y el papel como filtros de conocimiento único y canónico. Un reto enorme es articular liderazgo cuando todxs nos estamos rehusando al rol del organizador y cuando sentimos que precisamente el concepto de *colectiva* invita un ejercicio horizontal de saberes, experiencias y discusiones compartidas.

La reflexión y el conocimiento debe empujar a las acciones, a levantar la voz y sentir que la colectividad nos permite ser actorxs de cambio de una mayor envergadura. Por ejemplo, enviamos una carta a las directivas de la Cinemateca de Bogotá ante la programación de la celebración de los cincuenta años, pues nos parecía que invisibilizaba la diversidad del cine nacional mientras de nuevo reforzaba figuras patriarcales. Seguro que esta invitación para esta edición de los Cuadernos de Cine Colombiano hace eco a la inquietud que planteamos

en esa carta. Por tanto, como autoras de este texto, nos preocupaba que si reclamamos espacios de participación e inclusión, debe ser prioridad responder una vez se brindan, aunque la escritura tenga que responder al usual tsunami laboral y académico, cuyas exigencias y tiempos también se han triplicado en la pandemia.

En otro intento de acción, nos acercamos a las colegas de REC sisters, colectivo de mujeres del sector audiovisual en Colombia que ha abanderado discusiones y acciones por igual y respeto a la diversidad de género. Nuestro gesto era solidario, pero también surgió ante la reiterada novedad que percibíamos en su discurso respecto a la trayectoria de la participación de mujeres en el cine colombiano. Quizás porque muchas de ellas también han sido educadas en situaciones diaspóricas, las colegas con quienes conversamos nos contaban con sorpresa sus descubrimientos sobre colectivos como Cine Mujer en los años 1980 y el trabajo de directoras como Camila Lobo-guerrero. Gran parte de la visibilidad de la mujer en el cine colombiano se reducía a la gran Marta Rodríguez, cuya huella es enorme y vital, debe reconocerse y celebrarse. No obstante, esa reorganización que se deriva de «Los lugares de las mujeres en el cine colombiano» nos amplía el horizonte. Aunque propusimos concatenar esfuerzos para hacer un taller o charla sobre la historia de las mujeres

en el cine colombiano —una de nuestras integrantes tiene gran experiencia a partir de su trabajo como investigadora—, no se ha cristalizado ese objetivo. Reconocemos también que hay otros grupos y colectivos organizados y creemos que revisar lo que ya existe como la red Mujer es Audiovisual que ha trabajado por más de 20 años, no solo reivindica y da contexto, sino que desafía el «divide y conquistarás».

El año de trabajo estuvo marcado no solo por la relativa pausa de actividades y otras restricciones que generó la pandemia; también por los temores, la incertidumbre, la saturación de espacios chicos compartidos y la depresión individual y generalizada. En la mediación entre lo personal y lo grupal, entendemos ahora que la colectividad puede dar apoyo, pero no reemplaza la carencia emocional que se puede tener en otros aspectos de vida y no puede suplir la necesidad de ayuda profesional. Brindar apoyo y dar espacio para ventear frustraciones y problemas, así como celebrar los logros, debe ocupar un lugar en el toque personal y cercano de la colectiva. Sin embargo, la meta es trabajar para entender y generar discurso y accionar crítico.

A un año de la creación de Octopi, releer las líneas del acuerdo comunitario que creamos para orientar la colectiva nos hace sentir orgullosxs de no habernos anquilosado en el

cruce de *tweets* e insultos; no haber reducido la preocupación a un solo director y no haber adoptado posiciones de pontífice que determina quién tiene la razón, y, sobre todo, intenta administrar de forma peligrosa cómo debemos sentirnos y actuar cuando nuestros espacios personales y nuestros cuerpos son violentados. Nos alegramos de haber logrado una manera de trascender y actuar, incluso si ha sido en ese *in vitro*. Octopi atraviesa por una pausa, producto de la vida que nos reclama por fuera del espacio virtual para la subsistencia material; también porque los intereses y obligaciones individuales son cambiantes y muchas veces dictados por las exigencias del *freelancing*. Entender eso y dar libertades es parte del proceso mismo de organizarse. *Equivocarnos* y *aprender juntxs*, para que las prácticas colectivas se ajusten a tanto a lo individual, como a lo comunitario; es decir al país y al sector audiovisual.

Nuestro acuerdo también propone: «vamos sin prisa, podemos ceder el micrófono», porque cuando se trabaja en colectiva se anda lento pero a pasos firmes, si lo que se busca es subterfugio y no protagonismo. El actuar en colectiva va en contravía del discurso efímero de la inmediatez que presenciamos en las redes sociales durante lo que podríamos llamar el surgimiento del *#metoo* colombiano. Aquellas voces que intentaron abanderar posiciones ahora se ven efímeras pues ya pasaron,

con la breve temporalidad del *scrolling*, a pelear y «dar lora» por otras cosas.

Tomarse el tiempo para generar acciones grupales implica poner en cuestión las ideas y sentimientos que surgen en momentos de tormenta, como el vivido en junio de 2020. Nuestro acuerdo mutuo propone «ser misteriosxs de comienzo a fin; como el octopus, ir sacando nuestros tentáculos». Como colectiva, conversamos varias veces sobre la necesidad de crear cuentas de redes sociales y tener presencia en esos espacios virtuales que se han vuelto imperativos hoy día. Nos desanimó la cantidad de tiempo que toma generar contenido digital constante, informado y responsable sin caer en la seducción de debates y contenido pobre y acelerado que justo nos llevó a organizarnos en primera instancia. Por ahora somos un *hashtag*: *#octopi*.

Quizás estamos pasando por una temporada de camuflaje, quizás mutemos. Sería bueno poder ser parte de acciones colectivas que, como los paros nacionales, demuestran que estas pueden generar cambios, o al menos poner a temblar las estructuras opresivas y del poder tradicional. Quizás sería bueno encontrar espacios para incluir el papel de los colectivos y colectivas dentro de las mesas de diálogo y trabajo que el Estado organiza en este momento; no obstante, es bueno continuar la búsqueda de inclusión y expansión por fuera



Clara Riascos y Sara Bright. Fotografía extraída de *Cuadernos de Cine Colombiano. Primera época: Grupo Cine Mujer* (N.º 21, marzo 1987).

de lo oficial, desde múltiples espacios y su diversidad de voces.

Confabular para aprender, debatir, crear y accionar en lo social y político es un instrumento que necesitamos aprender a utilizar mejor, atravesando sus flujos, a veces tormentosos, viviendo la inquieta calma de las pausas, disfrutando las afinidades y los intereses mutuos. Octopi comparte con gran parte del movimiento social que se ha despertado en el país los últimos años la certeza de que las identidades y el feminismo interseccional brindan pautas clave para generar espacios plurales y necesarios que respondan a la diversidad del país y a la necesidad de contar, desde muchos ángulos, infinidad de historias. ■



Lo real extraviado. La imagen y el documental en torno a la idea de lo campesino

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

Lo real extraviado. La imagen y el documental en torno a la idea de lo campesino.

A lost reality. The image and the documentary on the peasant

Por Viviana Camacho Gaspar
Santiago Valderrama Leongómez

Palabras clave: Lo campesino, audiovisual, documental, representación, sentidos, contrainformación

Resumen: Este documento resulta de la conversación entre dos personas que trabajan en torno a la imagen y el audiovisual desde territorios y experiencias distintas. Nuestra conversación tiene por objetivo dejar huella de un encuentro entre experiencias y miradas divergentes que no tienen como finalidad llegar a conclusiones o a acuerdos, sino más bien proponer una discusión abierta. (Viviana) La conversación inicia debatiendo la idea de lo campesino, adentrándonos en la emergencia de la categoría y en cómo se ha fisurado su versión dominante a la luz de ciertas coyunturas locales, así como en nuestras experiencias particulares. Finalmente, este ejercicio quiere señalar también algunas apuestas investigativas y metodológicas en el audiovisual que puedan seguir fisurando la estructura profundamente racializada y clasista que ha dominado las maneras como son vistas y construidas las comunidades diversas del contexto rural en Colombia. (Santiago)

Keywords: Peasant, Audiovisual, Documentary, Representation, Senses, Counterinformation.

Abstract: This document is the result of a conversation between two people who work with images and audiovisuals from different territories and experiences. (Viviana) The conversation starts with a debate on the idea of the peasant, delving into the emergence of the category and how its dominant version has been fissured in the light of certain local conjunctures, as well as in our experiences. This exercise also points out some research and methodological bets in the audiovisual that can continue to fissure the deeply racialized and classist structure that has dominated the ways in which the diverse communities of the rural context in Colombia are seen and constructed. (Santiago)

► 1. (Yie, 2022 pág. 127)

► 2. Para un estudio de las transformaciones históricas de la categoría *campesino* ver Yie Garzón, 2022.

En busca de una definición

Definir quién es el campesino colombiano contempla una larga historia de clasismo, racialización e ideas folclorizantes imperantes desde comienzos del siglo xx, tal como lo describe Soraya Maité Yie, además de la configuración de un «sujeto inclinado a la violencia ligada al discurso contrainsurgente»,¹ así como el uso del lenguaje institucional asociado al discurso del desarrollo desde la época de La Violencia para transformarse paulatinamente² y desaparecer de las políticas de Estado desde la década de los noventa.

Yie (2022) menciona varios eventos en la década del 2010 que revierten ese olvido: el Paro Nacional Agrario de 2013 que obligó al Gobierno de Juan Manuel Santos a reconocer al campesinado colombiano como interlocutor legítimo; la negociación con las FARC-EP que abrió el debate para una reforma rural integral y permitió la participación de diversas organizaciones campesinas; los reclamos de las organizaciones para crear instancias gubernamentales orientadas a los campesinos; e iniciativas legales para aparecer en los registros como categoría censal, eran el «otro» que había que llenar en las encuestas.

Es cierto, podría afirmar, desde mi experiencia, que esa ausencia del campesino está tanto en las cifras que buscan representarlo

de algún modo, como también en nuestra mirada, ya que construimos a ese otro desde un cliché, un velo que impide verle. Trabajé bastante tiempo como documentalista, produciendo material audiovisual alrededor de la idea de lo campesino, usualmente narrando desde una mirada mediada por un discurso ambientalista. Desde allí, podría afirmar que circulaba y construía una imagen que separaba al campesino y el territorio. El territorio aparecía como una imagen, distanciado de los cuerpos que lo habitaban, destinado a ser solamente visto, preservado, cuidado, lo que implicaba desprenderlo de la historia y las prácticas de las gentes que lo habitaban, así como al margen de las transformaciones sociales y tecnológicas, que bajo esta óptica representaban una amenaza. Por otro lado, el campesino aparecía como un cuerpo al margen de la modernidad técnica, por lo cual construía mis imágenes teniendo particular cuidado en eliminar encordados eléctricos, carreteras, ruidos de aviones o automóviles: quería que el campesino apareciera en un paisaje que para mí era idealizado, pero que, como fui a entender luego, no era otra cosa que un cliché, una prisión en la que los cuerpos que la habitaban debían obedecer a unas dinámicas de sumisión y estatismo, imposibilitados para su transformación y la del territorio.

Cuando dice que el documental de temática campesina es un territorio conceptualizado por el discurso ambientalista, yo podría afirmar que esto sucede también en las instituciones gubernamentales, así como en la representación cinematográfica, no solo en el caso de las películas de ficción, sino también para los documentales, o en general, para las representaciones que no proceden de los mismos movimientos u organizaciones colectivas.

El territorio es inherente a la identidad campesina, por eso las situaciones de desarraigo o de desplazamiento se vuelven una lucha por el reconocimiento de sí mismos. El campesino se encuentra directamente relacionado con su entorno, con las tierras de cultivo o los ríos para pescar; son dueños de su propio tiempo, en el que trabajan una tierra que les pertenece y no al servicio del jornal. Y esto se refleja en los videos que proceden de las diversas asociaciones campesinas como la Coordinación Nacional Agraria, la Asociación Nacional de Zonas de Reserva Campesina (AZCORN), la Asociación Nacional Agraria (CNA), entre otras.

Una cosa es nuestro imaginario colectivo, en el que el campesino existe en otro espacio, donde incluso lo rural aparece desviado de la identidad campesina, por lo que resulta extraño entonces que algunos digan que todos somos un poco “campesinos”, pero ¿realmente es así?, ¿cómo se existe y no

se es reconocido en la política pública del Estado? Saber que los campesinos existen es reconocer su cultura, sus demandas, sus necesidades, sus posibilidades de vida y su lucha constante en territorios apetecidos por la explotación; es proyectar procesos, es pensar en los caminos con violencia estatal, militar, guerrillera o paramilitar, narcotráfico, o trata de personas. Ellos, al igual que muchos más, son resistencia.

Lo campesino representado

Conuerdo: durante el siglo xix y comienzos del siglo xx, el campesino aparece ligado en la mayoría de los casos al mito de nación, usualmente como parte de un colectivo sin rostro, blanco, primordialmente masculino, cuya identidad estaba únicamente centrada en las figuras de los próceres de la patria, es decir, sus rostros son solamente visibles a través de la figura del prócer. Dicho lo anterior, ni mujeres, ni indígenas, ni comunidades afro, aparecen en las imágenes de la época, por lo que parecen estar excluidas de la categoría de *campesino*, al menos la expresada desde estas miradas dominantes de nación.

Sin embargo, estas miradas dominantes son paradójicas, porque al ser rígidas también se hacen frágiles, suelen estar llenas de fisuras, de grietas que permiten ver aquello



► 3 • JOSÉ MARÍA ESPINOZA PRIETO. *Enciclopedia.banrepcultural.org*. Consultado el 9 de agosto de 2019.

que desborda la imagen por entre los límites de lo representado. La experiencia sensible del territorio y del otro. Frente a esto me gustaría señalar el trabajo José María Espinoza, pintor, cronista y soldado del ejército libertador, ferviente seguidor del movimiento independentista, quien peleó junto al ejército de Simón Bolívar y cuyas historias están descritas en «Las batallas de Espinoza». Podríamos pensar la obra de Espinoza como un híbrido entre los elementos del discurso dominante de la época, los actos heroicos mistificados de los próceres y la experiencia de haber estado presencialmente en los eventos descritos.

En primer lugar, las pinturas de Espinoza muestran una secuencia temporal; vemos la arremetida del ejército libertador conducido por Antonio Nariño, los actos heroicos del discurso mistificado de la época y la huida de los españoles. Sin embargo, la fisura es visible en el segmento inferior izquierdo. Por un lado, vemos un hombre y una mujer indígenas que disparan hacia el costado del ejército libertador, lo cual plantea preguntas serias sobre la narrativa de la independencia y sus motivos.

El asunto se hace más interesante aún si miramos a la izquierda del detalle 1, donde encontramos una madre que sostiene a su hijo, imagen que coincide con la virgen colonial del detalle 2 que, sin embargo, nos revela por su color de piel que es mestiza. Por otro lado, también vemos la familia huyendo de su hogar,

detalle 3, escena que nos recuerda el desplazamiento al que las comunidades campesinas han estado sujetas desde el principio, lo cual es un asunto profundamente racializado, que se expande en muchas direcciones. Desde la pintura de Espinoza hasta la estratificación climática de Francisco José de Caldas, donde la relación clima y raza ponía en la cúspide a los cuerpos blancos y los territorios altos, y al resto como territorios y cuerpos en proceso de transformación, emerge finalmente una idea de blanqueamiento, como señala Santiago Castro-Gómez en la *Hybris del punto cero* (2005).

Aquí vale la pena pensar en la relación entre la simbología campesina, como usted lo muestra, y su relación con lo femenino, más allá del reconocimiento de lo campesino como fundamentalmente masculino. Entenderá que hablar de la mujer campesina es una necesidad actual que se entrelaza con la economía familiar, la seguridad alimentaria y la protección del medio ambiente; incontables son las narraciones que se inscriben en la desaparición de sus familiares masculinos, del despojo de sus tierras y de sus propios cuerpos. Sin embargo, en la mayoría de los casos es la mujer la que emprende la búsqueda, son las mujeres las que a pesar de la triple discriminación —por ser mujeres, pobres y analfabetas— históricamente se han revelado como los rostros visibles de las problemáticas que



■ Batalla de los ejidos de Pasto. José María Espinoza (detalles 1,2,3). 1845. Museo Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/cultura/historia-co-lombiana/jose-maria-espinoza-el-pintor-de-la-gesta-libertadora>



■ Detalles 1, 2 y 3.

- ▶ 4 • (Rancière, 2010)
- ▶ 5 • (Didi-Huberman, 2012).

las aquejan, recorren caminos en búsqueda de sus seres queridos, organizan las reuniones y crean a través de estas el sentido de comunidad que alimenta las organizaciones. Los movimientos campesinos se afirman alrededor de las reuniones, de la comida, el baile, el reconocimiento del otro que viene y habla, y la mujer campesina es fuerza transversal.

Exacto, pienso que en esta fisura que hay en la imagen se cuela una experiencia que nos obliga a reflexionar sobre la ausencia de lo femenino en estos contextos, por lo que me llama la atención el papel de la experiencia sensible y su capacidad de romper con los significados impuestos. Los sentidos, la memoria y las emociones pueden pensarse como elementos tremendamente potentes frente a los regímenes impersonales de los discursos dominantes; en este caso, la experiencia de Espinoza nos narra, en primer plano, los cuerpos invisibles de la historia en Colombia, y en segundo plano propone una pregunta sobre lo campesino, ya que en la obra esto no se entiende como separado de lo indígena, sino como partícipe de una historia y un territorio común.

Aquí hay algo que es constante en sus apreciaciones y es la experiencia de «lo sensible», que me remite inmediatamente a Jacques Rancière, y que aproxima lo político y la política como dos elementos cruzados, pero diferentes. Lo político puede entenderse

como un escenario de apariencias, donde las personas se pronuncian a través de discursos y en ocasiones, de la acción, por esto, al referirse a estas representaciones pictóricas o fotográficas pensamos que estamos ante una forma específica de entender lo narrado. La política, por otra parte, sería «la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes»;⁴ por lo tanto, estas formas de expresión abren el campo de la lectura con relación al contexto tiempo-espacio en el que han sido creadas, y consecuentemente la función ejercida por este narrador-autor no está aislada de la opinión pública, de la lucha por el poder y de su maniobra política.

Frente a esto último, me resulta relevante traer a colación el trabajo de Georges Didi-Huberman, en particular su interpretación del trabajo de Aby Warburg. Señala Didi-Huberman una cosa muy importante: las imágenes no están atadas a un espacio tiempo determinado ni a la discursividad que las produce. Por el contrario, tienen la capacidad de brincar esas linealidades y barreras, es posible «hackearlas», que nos hablen en el presente y de fenómenos del presente, así provengan de diferentes tiempos, contextos y lugares de enunciación.⁵ En últimas, se trata de desestabilizar el archivo donde han sido dispuestas las imágenes para rastrear allí tanto miradas, como para identificar otro tipo

de preguntas. Dicho esto, vale la pena recordar estas imágenes resistentes al tiempo, como la virgen colonial, o la imagen racializada del campesino y las relaciones con el desplazamiento. Es necesario desestabilizar este tipo de archivos para encontrar en ese acto las miradas dominantes que lo componen y de esta manera poder tomar posición frente a ellas. Señala Didi-Huberman que una imagen amarrada a una linealidad única (como las contempla la historia del arte más tradicional) sería comparable a poner un insecto en una caja entomológica, dispuesto para ser visto quieto, muerto, mientras ignoramos las demás facetas de un insecto, móvil, vivo, cambiante (gusano, crisálida, mariposa). ¿Cuánta diversidad y facetas de los territorios y los cuerpos hemos ignorado encerrándolos en una imagen estática de lo campesino?

Es presencia

No obstante, además de las imágenes contenidas en estas formas artísticas, así como las lecturas de la construcción territorial de lo campesino, o los eventos que se desarrollan, también están las narraciones que vienen de sí mismos, aquellas que dirigen la mirada hacia sus problemáticas. Tomo como ejemplo el Movimiento Ríos Vivos, una organización campesina del occidente, norte y bajo Cauca antioqueño afectada por el proyecto Hidroituango.

Hidroituango es un megaproyecto energético cuya participación mayoritaria pertenece a las Empresas Públicas de Medellín, la Gobernación de Antioquia y el Instituto para el Desarrollo de Antioquia (IDEA), en el Cañón del Río Cauca. Entre sus objetivos está atender la demanda de energía eléctrica del país, con la construcción de una represa con una «altura de 225 m, 20 millones de m³ de volumen y una cresta de 550 m de longitud, está ubicada a unos 8 km aguas abajo del puente de Pescadero, sobre el río Cauca, en la vía a Ituango, en el sitio de la desembocadura del río Ituango al río Cauca».⁶

A consecuencia del destroz ambiental y social que significó para los habitantes de estos territorios la construcción de la represa, se crea el Movimiento Ríos Vivos, que articula diversas comunidades campesinas afectadas por Hidroituango: cañoneros, barequeros o personas dedicadas a la extracción artesanal de oro, pescadores, cultivadores, etc., víctimas de la violencia y desalojados de sus territorios rurales.

Durante más de 10 años, el Movimiento Ríos Vivos ha crecido a la par de las transformaciones del extenso territorio caucano que colinda con la represa, que continúa luchando por el derecho a «la permanencia en los territorios», «la defensa del territorio como espacio vital» y «la transformación minero

- ▶ 6 • Tomado de la página <https://riosvivoscolombia.org/quienes-somos/movimiento-rios-vivos/>. Consultado en noviembre 7 de 2021

► 7 • Tomado de la página <https://www.hidroituango.com.co/proyectos/proyecto-hidroelectrico-ituango/38>. Consultado en noviembre 7 de 2021.

► 8 • (Ángulo Rascos, 1998).

► 9 • (Ángulo Rascos, pág.76)

► 10 • (Ángulo Rascos, pág.76)

energética en Colombia». ⁷ Para ello, han emprendido acciones comunicativas como videos, informes, manifestaciones, bloqueos, charlas, entre otras, que permitan entender el alcance del ecocidio en esta parte del país.

Comunicar en medio de situaciones tan comprometidas con la vida propia, de las comunidades, del reconocimiento de su identidad, significa que el colectivo debe tener un consenso sobre lo que desea que sea mostrado, escuchado o pronunciado. Ángulo Rascos menciona que «las acciones comunicativas son acciones en cuya base se encuentran procesos sociales de interacción encaminados y orientados —directa o indirectamente— al entendimiento o la comprensión mutua entre los sujetos» y, citando a Habermas, que esta acción comunicativa está determinada por cuatro requisitos «la comprensibilidad de las locuciones; la verdad del contenido enunciado; la veracidad (o sinceridad) de las intenciones de los hablantes; y la corrección de la relación misma». ⁸

Los medios de comunicación grandes fallan en algunos o todos los requisitos de la acción comunicativa; la información es parcial, mediada por intereses políticos, desconoce las voces de quienes viven directamente en los territorios, no sale del contexto regional y por mucho se niegan a hablar de los eventos que acontecen en las zonas afectadas.

El consenso comunicativo en el que se mueven las organizaciones significa ser claro, hablar de manera comprensible para todos es el principio de acción. Ángulo Rascos menciona, de nuevo siguiendo a Habermas, que «cuando la verdad de lo afirmado, y el derecho de cada sujeto a expresar sus ideas, queda en entredicho, a los hablantes no les quedan otras opciones que o bien derivar hacia formas estratégicas de relación, o proseguir a un nivel diferente, el nivel del discurso». ⁹ El discurso presupone también dos cosas, que los participantes no se sientan «coaccionados por motivaciones externas al discurso mismo» ¹⁰ y matizar sus intenciones de veracidad, esto es, establecer unos principios éticos, pero tampoco se sucede así.

Por esto, las acciones discursivas se amplían, se expanden a diferentes formas que permitan hacer entender qué sucede, por qué sucede, por quién o quiénes sucede y qué es lo que se quiere. El Movimiento Ríos Vivos, al igual que muchas otras organizaciones, crean blogs, cuentas en Facebook, YouTube, hablan incansablemente de lo que sucede y va a suceder en sus comunidades ante el avance de la maquinaria pesada, así como del desconocimiento particular de las empresas y el desconocimiento general de la nación sobre los efectos ambientales, sociales o culturales de quienes constituyen la comunidad y, por ende, a todo el país.

Entonces, esas formas de comunicación alternativa o popular emergen de la necesidad de sobrevivencia; los videos publicados buscan conectar lo que sucede con una población amplia y no solo de las personas que habitan los mismos espacios. Este tipo de video-informe, como vemos en el canal de YouTube «Ríos Vivos» (<https://www.youtube.com/user/comunicacionesama1>), es parte de un proceso que emerge desde los territorios de acuerdo con los objetivos del Movimiento, es decir que, si bien no permite anticipar la direccionalidad de un videoactivismo, abarca su propia realidad. La vocera Isabel Cristina Zuleta y algunas otras mujeres representantes de las organizaciones que le acompañan aparecen en programas de televisión, en conferencias, en charlas académicas, que en línea con sus objetivos de defensa del territorio y de los derechos humanos construyen una forma de ser notados, a pesar de la información oficial que sale de las instituciones que afectan sus formas de vida.

Todo esto es tremendamente necesario, existe la necesidad de poder producir contra-información, una voz que parta de los territorios, que establezca una conexión con el país. A raíz de lo anterior y volviendo sobre el trabajo de Didi-Huberman, pensaría allí en dos tipos de aproximación sobre la imagen, la *imagen de poder* y la *imagen potente*. La primera toma posición por el otro, busca

inscribirse en el otro de forma unidireccional, y la segunda es la imagen del diálogo, que busca en el observador una posición no direccionada, sino singular y situada.

En ese sentido, partimos de la idea de que lo campesino ha sido narrado a través de imágenes de poder, homogéneas y, como dijimos anteriormente, racializadas y patriarcales, altamente resistentes al cambio. A modo de ejemplo, un trazado por los siglos *xix* y *xx* muestra cómo la imagen de la virgen colonial permanece en el tiempo adaptándose, pero con sus bases intactas.

Aquí, la imagen de la virgen colonial pasa de forma muy estable al cuerpo de Policarpa Salavarrieta de comienzos del siglo *xix*, y sigue siendo estable en estadios posteriores, como en la obra *Horizontes*, de comienzos del siglo *xx*, así como en las representaciones fotográficas de mujeres adolescentes en estado de embarazo del fotógrafo Efraín Medina.

Esto revela la raíz de la mirada sobre lo campesino, y, en este caso particular, sobre la mujer campesina. Así, podríamos pensar en imágenes contrainformacionales que sean potentes, no de poder. Frente a ello, resulta esencial pensar en formular estas narrativas desde la experiencia situada.

Pero existen eventos, procesos aparentemente individuales que afectan otros cuerpos, que no necesariamente pasan por la teoría



▣ Sagrada Familia y la trinidad. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. 1670. https://www.researchgate.net/figure/Figura-5-Sagrada-familia-y-la-Trinidad-Gregorio-Vaquez-de-Arce-y-Ceballos-Oleo-sobre_fig4_343597315



▣ Policarpa marcha al suplicio. Anónimo. 1825. Museo Nacional de Colombia. <https://artsandculture.google.com/asset/policarpa-salavarrieta-marcha-al-suplicio/RwH-HX-Sg5jMJiw?hl=es>

► 11 • (Comolli por Cangí 2007, p.336)

cultural, sino que se encuentran más allá o más acá (no lo sé con seguridad) de la experiencia estética o del cuerpo mismo. Es allí en ese intersticio entre lo enunciable y lo visible que se establece una forma de potencia de la imagen. La potencia sería entonces un modo de ser de esa esencia: «la esencia se dice a través de la potencia de su manifestación como repetición de lo mismo y como afirmación de la diferencia».¹¹ En efecto, las imágenes que reproduce o han sido reproducidas no se contraponen por su efecto

de representación en tanto verdad, sino por aquello que evocan.

Sí, toda imagen proviene de una experiencia, pero no toda proviene de una experiencia situada. Revisando el ejemplo anterior, la imagen de las mujeres campesinas amarrada a la imagen de poder de la virgen colonial no es otra cosa que un ocultamiento derivado de los significados que estas portan, una mirada dominante que se inscribe en los cuerpos y queda igualmente plasmada en las imágenes.



▣ Horizontes. Francisco A. Cano. 1913. Museo de Antioquia. https://docs.elcolombiano.com/infografia/2022/especiales/generacion/web/images/linea_tiempo/horizontes.jpg



▣ Mamá joven en Asaravena (Arauca, 1970). Fotografía que hace parte de la exposición *Campo Revelado. Fotografía y campesinos* (Efraín García. 1960 - 1972). Fuente: www.semana.com/agenda/articulo/barichara-exposicion-fotografica-por-efrain-garcia/65110



▣ Embarazo adolescente. Ayuda en acción. 2018. <https://ayudaenaccion.org/blog/mujer/embarazo-adolescencia/>

► 14 • Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas.

De allí la importancia de pensar en los saberes situados a la hora de producir una imagen autonarrativa.

Resulta interesante abordar el cine de Gabriela Samper desde una mirada personal que no es la única ni pretende establecerse como verdad. La traigo aquí porque abre un escenario móvil y experiencial que puede entenderse de muchos modos, ampliando el sentido de su trabajo, en particular en el caso de los documentales **Los santísimos hermanos** (Gabriela Samper, 1969) y **El Páramo de Cumanday** (Gabriela Samper, 1965). Especialmente me llama la atención la posición de la documentalista, quien en ocasiones es desbordada por el contexto y los sujetos que trata de comprender y narrar, por lo que su postura es radicalmente subjetiva, no intenta narrar un otro, sino que lo asume como una construcción propia. En el caso de **Los santísimos hermanos**, el documental aborda una comunidad de corte mesiánico que ha emergido de los procesos de violencia y desplazamiento en los territorios de Colombia, que, aunque conserva una matriz religiosa, se expresa por fuera de los límites del catolicismo, y si bien es cierto que es profundamente patriarcal, Samper logra articular una mirada sobre las mujeres.

Esta comunidad, críptica e indescifrable, escapa a la capacidad de la directora de contenerla en la imagen, por lo que, en últimas, el documental no muestra a las mujeres, sino

a Samper en la medida que no logra articularlas plenamente, por lo que estas aparecen como fragmentos misteriosos de un rompecabezas imposible, ocultas tras la voz de su líder (un hombre). En el caso de **El Páramo de Cumanday**, resulta chocante en principio la imposición sobre la voz de los campesinos, que aparece doblada. En ese sentido, emerge una reflexión sobre lo inaudible de las voces de aquellos que son vistos, son una construcción de quien observa, cuestión que la directora evidencia de forma intencional.

En los momentos más experimentales del material, representados en planos que usan un teleobjetivo donde se ven los cuerpos campesinos a lo lejos, casi fusionados a un territorio distante, la directora afirma su irremediable distancia de estos sujetos. En otras ocasiones, Samper juega con disolvencias prolongadas al hacer planos cercanos de sus rostros, confundiendo rostros y paisajes, aludiendo a la fusión entre territorio y subjetividad que resulta velada para quien la observa desde fuera. En últimas, en el trabajo de Gabriela Samper hay, de forma intencional o no, una contra-imagen de lo campesino, una reflexión en torno a la imposibilidad de la representación. Estos trabajos, finalmente, están orbitando de forma cercana al cine ensayo, un lenguaje mucho más asertivo si quiere hablarse de lo campesino, al menos como observador(a) externo(a) a la experiencia.



Fragmento de **Los Santísimos Hermanos** (Gabriela Samper, 1969). En línea.

En el documental **Chircales** (1968), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, por ejemplo, se aprecia un material fuertemente retórico, con una mirada muy crítica e importante sobre las condiciones de los trabajadores campesinos en las periferias de Bogotá, pero donde también se habla desde una distancia académica que termina alejándose significativamente de la voz de los personajes, en favor de un discurso político y teórico.

Es más recientemente que se expande la mirada documental sobre lo campesino, más allá del lugar de observador(a) distante que no logra entablar una relación con los deseos y objetivos de las comunidades. Documentales como **9.70** (2013) de Victoria Solano, cuya factura es expositiva, que hace un uso tradicional de la entrevista y emplea una voz

en *off* omnisciente que hila los elementos de la narrativa, es un material con un lenguaje claro, directo, que relata la experiencia de unos campesinos a quienes se les ha incautado su producción para favorecer multinacionales, y que se ancla, además, en el contexto del paro agrario de 2013. Es un material que no se queda en las disertaciones existenciales, políticas y artísticas de la autora, sino que se vuelca a una realidad emergente y a un contexto particular. **9.70** no se limita a presentar un contexto blindado por las barreras que la categoría misma de *campesino* establece, aislando sus voces dentro de un marco que no interactúa con el país, sino que, por el contrario, escuchamos las voces campesinas a la par de las de políticos y figuras institucionales, primicia que puede



Fragmento de **El páramo de Cumanday** (Gabriela Samper, 1965). El línea

parecer obvia, pero que integra lo que la mirada dominante sobre lo campesino busca disociar. Estas voces se sitúan por primera vez de forma simétrica, se reúnen, y de allí emerge la entusiasta recepción de las comunidades de este documental y su potencia en un momento en el que estas exigían respeto y dignidad frente a un Gobierno que negaba de frente la denuncia y la protesta.

En esta línea podríamos encontrar también el documental **Señorita María. La falda de la montaña** (Rubén Mendoza y Amanda Sarmiento, 2017), realización que, tal vez con un acento más comercial que el de Solano, se centra en una problemática que escapa de forma contundente a la categoría tradicional de lo campesino, haciendo énfasis más bien

en las víctimas de violencia y desplazamiento a causa de su sexualidad, grupo que aparece acá y que deja ver algo de estos matices que permiten ampliar la mirada sobre la diversidad en los territorios.

El cine documental o el cine militante tan famoso de Argentina y Chile, por su parte, refiere también a unos eventos históricos políticos muy críticos en los que la descolonización cultural era uno de sus ejes principales. Percibido así, no dista mucho de los objetivos de las comunidades, de romper con el monopolio de la verdad dicha por los medios y avalada por la política reinante. Sin embargo, los procesos comunicativos de, en este caso, el Movimiento Ríos Vivos se relacionan más con resistencias centradas en la acción, y a



eso se le ha llamado *comunicación popular, educativa, comunitaria* y se acerca más a estos conceptos porque abarcan prácticas diferentes (grafiti, video, blog) con el objetivo de transformar esas realidades que les preocupan y esas acciones de cambio siguen creciendo y tal vez a lo que propone de los sentidos o las emociones.

Al respecto, Rita Laura Segato argumenta en *En busca de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea* (2006) que estos territorios situados no pueden ser vistos ya que no emergen a través de la malla racional académica, establecida y dominante. Las comunidades han sabido usar a su favor los discursos dominantes y sus formas de enunciación establecidas, como señala Segato, incluyendo el documental. Desde allí es innegable que se han logrado producir ejercicios contra-informacionales muy potentes, como los que señala en el Movimiento Ríos Vivos, los cuales han rendido frutos en varias ocasiones. Pero habría que pensar también en buscar relaciones situadas de territorio de forma más amplia, por fuera de esos códigos y lenguajes tan rígidos y desgastados, buscar miradas de territorio capaces de permitir un nuevo conocimiento del territorio, que resulte claramente de escenarios de transdisciplinariedad, contextuales, que fomenten el diálogo entre saberes y territorios.

Lo sensible

Corriendo el riesgo de dar un giro brusco, pienso que es necesario preguntarnos cómo producir nuevos léxicos para narrar las territorialidades situadas. Partiendo de mi experiencia con el documental y desde mi praxis como docente en entornos rurales, mi trabajo ha resultado en un retorno al cuerpo, a la experiencia, y es desde allí desde donde perfiló ciertas propuestas sobre esos nuevos léxicos.

Paradójicamente, la creación de imágenes es la que me ha retraído al cuerpo, pasando de ese fenómeno cuyo epicentro es externo, la visión, al trabajo desde lo sensible, entendiendo al cuerpo como su epicentro, donde habitan y se producen imágenes. No hallo mejor forma de acercarme a la experiencia que desde los sentidos. Si la propuesta es construir léxicos capaces de dialogar con los territorios en su dimensión más compleja, resulta apremiante entendernos desde la experiencia sensible, establecer formas de comunicar desde los sentidos como vínculo para ingresar al territorio. Frente a esto, resulta pertinente pensar en producir imagen sensible, potente, capaz de establecer diálogos. Para ello, una de las primeras cosas es problematizar los sentidos.

Comienzo por lo olfativo: según el antropólogo sudafricano Lyall Wattson, «el olfato fue

► 12 • (Classen, Howes y Synnott, 1994, 14)

el primero de nuestros sentidos y tuvo tanto éxito que, con el tiempo, el pequeño montículo de tejido olfatorio ubicado encima del tendón nervioso se desarrolló hasta convertirse en el cerebro. Nuestros hemisferios cerebrales fueron originalmente pétalos del tallo olfatorio. Pensamos porque olemos». ¹² El olfato es el sentido madre de donde se desprende la ramificación nerviosa que recorre nuestro cuerpo, y es desde este que podemos arrastrar la experiencia sensible, ya que está ligado a los demás sentidos, así como a la memoria y las emociones.

Cartografiar lo olfativo tiene un fuerte vínculo con los saberes locales y contextualizados, arrastra todos los demás sentidos, así como también la producción textual escrita y la imagen. La cartografía olfativa (y allí está lo interesante) siempre resulta en una mixtura de lo sensible, donde no solo se desafía profundamente la taxonomía de los sentidos como experiencias independientes, sino que también se amarran la memoria y las emociones. Estos ejercicios diluyen el observar como un fenómeno distanciado y cuyo epicentro radica en lo que se observa, produciendo un intercambio que, lejos de desdibujar las desigualdades y pretender que «somos iguales», entabla una serie de encuentros simétricos suficientemente inestables como para configurar un diálogo común, lo que resulta muy provechoso en relación con las miradas que formulan lo

campesino y las resistencias que emergen frente a estas.

La experiencia olfativa, al tender a la aleatoriedad del movimiento, obliga a un desplazamiento, deriva en la cual se desafían los límites que tendemos a trazar a la hora de entender un territorio —parcelas, cercas, muros, entre otros—. Por el contrario, los territorios van y vienen con los cuerpos, ocurren más allá de lo visible, son archivos que se movilizan con el movimiento del cuerpo y su experiencia, permitiendo entender que estos son menos un espacio y más una experiencia, un híbrido entre espacios, prácticas, memorias y sensaciones profundamente personales y comunicativas, mosaicos que se completan con la experiencia de quien los siente. En últimas, esta lógica no busca definir límites (otro elemento objetivable), sino establecer conversaciones, donde no existe otro, sino un territorio y unas experiencias comunes que terminan por fisurar los discursos que han mediado lo campesino y sus narrativas excluyentes y racializadas.

Los procesos comunicativos de los movimientos o de las organizaciones campesinas, lo que nos convoca, no pueden ser reducidos a realizaciones audiovisuales, abarca estar en conexión con los territorios y entender una forma de vida ligada a la tierra; el campesino y la campesina están conectados a unas formas de libertad de vida que responden a su

subsistencia, a sus relaciones comunitarias, a la manera como se organizan. Ver los videos que hacen, las charlas a las que asisten y se graban, las entrevistas que ofrecen a diversidad de medios son, y eso es lo más importante, para ser escuchadas, una contradicción pero que está conectada a la narración oral, el sentir con la voz, a cantar. Las realizaciones son un fragmento de todo un potencial de ideas que buscan la escucha, quiénes son y qué quieren, hacia dónde desean que volteemos la mirada.

Eso es muy interesante, implica una ruptura con el régimen imperante de la visión cuyos modos de enunciación hacen que las prácticas de narración oral se extiendan y se circulen en el marco de un ejercicio contrainformacional. Así, la discusión plantea una reflexión desde las periferias del audiovisual (lo que cortamos y dejamos por fuera del guion) en tanto experiencia sensible y permite pensar cómo comprender las autonarrativas que emergen de la experiencia, más que de su consideración como artefactos para ser vistos. Tomar posición frente a esto, una posición que se asume con el cuerpo más que con el ojo. ■

Referencias

- Ángulo Rascos**, J. Félix. «De la acción comunicativa a la sociedad democrática». *Interface - Comunicação, Saúde, Educação* 2, no. 3 (1998).
- Cangi**, Adrián. «Jean-Louis Comolli. El milagro singular de un cuerpo y una palabra como potencial del cine». En *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación*, Jorge La Ferla, 336-339. Buenos Aires: Aureliano Rivera: Nueva Librería, 2007.
- Castro-Gómez**, Santiago. *La Hybris del Punto Cero: ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- Classen**, Constance, David Howes y Anthony Synnott, *Aroma. The cultural history of smell*. Londres: Routledge, 1994.
- Didi-Huberman**, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones S.A de C.V. 2012.
- Rancière**, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial, 2010.
- Segato**, Rita Laura. «En búsqueda de un léxico para teorizar la experiencia territorial contemporánea». *Política. Revista*

de ciencias sociales volumen, no. 2 (2006).

Yie Garzón, Soraya. «Aparecer, desaparecer y reaparecer ante el Estado como campesinos». *Revista Colombiana de Antropología*, 58, no 1 (enero –abril 2022).

Filmografía

Mendoza, Rubén y Amanda Sarmiento. **Señorita María. Las faldas de la montaña**. Colombia, 2017, 90 min.

Rodríguez, Marta y Jorge Silva. **Chircales**. Colombia, 1968, 42 min.

Samper, Gabriela. **Los santísimos hermanos**. Colombia, 1969, 9 min.

_____. **El Páramo de Cumanday**. Colombia, 1965, 18 min.

Solano, Victoria. **9.70**. Colombia, 2013, 43 min.





¿Pueden hablar los espíritus? De la autorrepresentación al poshumanismo en el cine indígena colombiano

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

¿Pueden hablar los espíritus? De la autorrepresentación al poshumanismo en el cine indígena colombiano

Can spirits speak? From self-representation to post-humanism in Colombian indigenous cinema

Por Sebastián Gómez Ruiz

Palabras clave: Cine indígena, autorrepresentación, cine poshumanista, espíritus.

Resumen: El cine indígena en Colombia ha tenido una amplia producción de películas durante el siglo XXI, que ha implicado la creación de redes y la formación de una comunidad de comunicadores y comunicadoras indígenas que abordan el cine como parte de su conocimiento y como una herramienta cultural y política. En este ensayo se argumenta que algunas producciones del cine indígena colombiano han dado un giro desde la autorrepresentación hacia un cine poshumanista en el que aparecen entes no humanos como espíritus, ríos, truenos y lagunas como protagonistas y mediadores. En efecto, en los procesos de circulación, el cine indígena ha abierto espacios en los que las luchas indígenas se articulan a unas agendas cosmopolitas, donde problemas como el cambio climático y los derechos de la naturaleza constituyen aspectos centrales de discusión y disputa.

Keywords: Indigenous cinema, Self-representation, Post-humanist cinema, Spirits.

Abstract: Indigenous cinema in Colombia has had an extensive film production during the 21st century, which has involved the creation of networks and the formation of a community of indigenous communicators who approach film as part of their knowledge and as a cultural and political tool. This essay argues that some Colombian indigenous film productions have taken a turn from self-representation towards a post-humanist cinema in which non-human entities such as spirits, rivers, thunder, and lagoons appear as protagonists and mediators. Indeed, in the processes of circulation, indigenous cinema has opened spaces in which indigenous struggles are articulated to cosmopolitan agendas, where problems such as climate change and the rights of nature are key aspects of discussion.

- ▶ **1** • Reichel-Dolmatoff, «Los kogi de la Sierra Nevada», 224.
- ▶ **2** • Reichel-Dolmatoff, «Los kogi de la Sierra Nevada», 57.
- ▶ **3** • Grasseni, «Skilled vision»

▶ **4** • Los mamos son personas que median entre el mundo espiritual y el mundo material. Fungen como guías espirituales y son líderes de su comunidad en los pueblos de la SNSM.

▶ **5** • El pago es una práctica ritual que consiste en un pago o una retribución a los padres espirituales (montañas, ríos, imágenes etc.), por medio de la intermediación de los mamos.

En la región de Hakméjji se muestran muchas rocas graníticas que según los Kogi son los Padres y Madres que se petrificaron allí y se dice que en la región de los páramos existen pictografías rupestres, también representando Padres y Madres petrificados.

Reichel-Dolmatoff¹

En el libro *Los kogi de Sierra Nevada*, el antropólogo austriaco Gerardo Reichel-Dolmatoff, describió cómo para los kogi existen «dos modos de ver» que constituyen un sistema de equilibrio, de control que les permite un manejo de su entorno y orienta su conducta. «Los Kogi dicen: “Hay dos modos de ver las cosas. Uno puede mirar un árbol y uno ve un árbol. Luego uno puede mirar el mismo árbol, pero uno no ve un árbol, sino uno ve una culebra”». ² Estas habilidades de ver, como las define Christina Grasseni, ³ configuran un tipo de pensamiento que se escenifica en determinados objetos, pero que son invisibles para una persona que no está entrenada para ver de dicha manera. Existen ciertas imágenes que, más que representar, ocultan y en ellas subyace lo inefable y lo indecible de ciertos regímenes de representación. En una escena de la película **Sey Arimaku: la otra oscuridad** (Pablo Mora, 2012), los realizadores indígenas de los pueblos wiwa, arhuaco y kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta (SNSM) hablan sobre el espíritu de las imágenes en la laguna de Guatavita. La laguna es un lugar sagrado para

los muiscas y es también el espacio que escogen para hablar sobre las pantallas, las imágenes y las sombras. Entre las montañas de Guatavita, el mamo⁴ arhuaco Eugenio realiza un pago⁵ y los comunicadores empiezan a hablar. El realizador arhuaco Amado Villafaña dice: «El mundo material tiene un mundo espiritual. El mundo de la sombra es un mundo. Hay ese mundo sombra». Luego, el realizador wiwa Saúl Gil continúa: «Dicen los mayores, que cada cosa, cada especie tiene su madre, tiene su padre, tiene su dueño, tiene su encargado. Cuando una cosa se va a utilizar, tiene que ser consultado de esos encargados, dueños de cada cosa». La fuerza de la escena está en que el reflejo de la laguna parece que activara a los comunicadores para que hablen a través de la materialidad de las cámaras. Sin embargo, al mismo tiempo, su comunicación está mediada por el pago que está haciendo el mamo Eugenio, a través del que se crea un vínculo con los padres y madres espirituales de las imágenes. El cine y los espíritus se juntan para manifestarse.

En los últimos veinte años, el cine indígena en Colombia ha tenido un auge, una explosión de películas que han marcado una transformación referente a la manera en que se abordan los temas; los procesos de creación, producción, circulación; los nuevos enfoques en las discusiones propias del campo relacionadas con la autorrepresentación, la soberanía

audiovisual, la repatriación de imágenes y las discusiones siempre complejas que existen entre ficción y realidad. En el país, la aproximación conceptual a estas producciones se ha centrado principalmente en revisar cómo se ha representado al indígena históricamente. ⁶ Sin embargo, desde otra escala de la mirada, la pregunta no es solo por lo que el cine representa, sino por lo que el cine hace, más allá de la representación. ⁷ Además de analizar las características estéticas y cinematográficas, resulta necesario preguntarse por procesos relacionados con sus modos de organización, la creación de redes, la circulación de sus producciones, así como la formación de una comunidad de realizadores y realizadoras indígenas que ha hecho énfasis en una comprensión de la comunicación propia como una herramienta cultural y política.

Esta comprensión política ha mostrado nuevas trayectorias en el cine indígena colombiano que se han enmarcado en luchas históricas centradas en el territorio y la memoria, con énfasis en la presencia de entes no humanos como las montañas, los ríos, los truenos y los espíritus; las mismas imágenes aparecen como protagonistas y mediadores de sus películas en un cine denominado poshumanista⁸; esto puede ser rastreado en el discurso de los manos dentro de películas como **Sey Arimaku: La otra oscuridad (2012)**, y **Palabras Mayores I y II (2009)**, cuando dicen

que la montaña y los ríos sienten y tienen unos padres y madres espirituales. Esto implica pensarse cómo estos entes no humanos son sujetos de derechos, lo que supone unas discusiones complejas sobre las articulaciones de las luchas políticas y los procesos de resistencia que se llevan en Colombia en un contexto de cambio climático, explotación minero-energética, en el que los humanos, los no humanos y los artefactos comunicativos son entes que se encuentran mediando las producciones del cine indígena reciente. Sin hacer un balance extenso del cine indígena en Colombia, en este ensayo me interesa abordar algunas producciones del siglo XXI que ilustran el cine como herramienta política y como artefacto cultural. La producción y circulación de estas películas ha pasado de enfocarse en los debates en torno a la autorrepresentación a un cine poshumanista. En ese paso es posible identificar, en un primer momento, películas como **País de los pueblos sin dueño** (Mauricio Acosta, 2009) y **Resistencia en la Línea Negra** (Colectivo de Comunicaciones Zhigoneshi, 2011), y producciones más recientes como **Rodori Wanore. Curación de mundo** (Bladimir Rivera Macuna, 2020) de la serie **El buen vivir. Curar con los espíritus** (Pablo Mora, 2020), **Ushui, la luna y el trueno** (Rafael Mojica, 2017) y **Naboba** (Amado Villafaña, 2015).

▶ **6** • Mateus, «Lo indígena en el cine»; Mora, *Poéticas de la resistencia*.

▶ **7** • Marrero-Guillamón, «The politics and aesthetics of non-representation».

▶ **8** • Escobar, «The colliding worlds».



► 9 • Gómez Ruiz, «Yosowki, el pájaro que imita», 116.

► 10 • Leuthold, *Indigenous aesthetics*.

Cine indígena y autorrepresentación

En una entrevista que tuve la oportunidad de hacerle a Amado Villafaña sobre la representación que se ha hecho sobre los indígenas en el cine, el realizador arhuaco señaló:

Siempre he dicho que esa es una responsabilidad de la cual nosotros debemos de asumir, porque es la autorrepresentación de nosotros como indígenas en la pantalla. Entonces cuando lo hace otra persona tenemos el riesgo de que sea registrada con derechos de autor, entonces estamos perdiendo la imagen, el conocimiento que es de propiedad colectiva.⁹

Las discusiones sobre la autorrepresentación en el cine indígena, como lo señala Villafaña, plantean un cambio que ha ocurrido en los últimos veinte años en Colombia, en el que se pasó de un monopolio de la representación por parte de los no indígenas, a un panorama más amplio, donde surge la posibilidad para los mismos pueblos de representarse a sí mismos y contar sus propias historias en el cine. Se trata de un giro en el que los indígenas se convirtieron en productores de su imagen, pero también en guardianes del conocimiento que albergan sus películas. La lucha política que se ha establecido en torno a la autorrepresentación significó que distintos realizadores indígenas pudieran mostrar a sus pueblos

desde sus propios regímenes de visibilidad y, asimismo, convertirse en comunicadores de su conocimiento. Esta lucha abarca un repertorio más amplio que se da no solo en términos representacionales, sino que está presente en los procesos de producción y circulación relacionados con la soberanía audiovisual, la memoria y la traducción cultural.

Desde los primeros experimentos de autorrepresentación ya se intuía cómo aparecían modos particulares de «ver el mundo», como lo muestra el trabajo de Sol Worth y John Adair (1973), quienes desarrollaron un proyecto en el que seis indígenas navajos de Norte América usaron una cámara de 16 mm para hacer una película. El experimento tenía como intención identificar otros códigos de representación visual que se relacionaran con un sistema de conocimiento y percepción. Este trabajo pionero abrió las discusiones en torno a la autorrepresentación y la producción audiovisual de los pueblos indígenas en el mundo. Desde entonces, se ha discutido sobre las posibilidades conceptuales y políticas de estos procesos y sobre lo que significa «darle la cámara al nativo». Steven Leuthold¹⁰ argumentó cómo las «estéticas indígenas» no buscan ser innovadoras necesariamente sino, más bien, pretenden reforzar la transmisión de tradiciones culturales; mientras que para Laura Cardús¹¹ muchos de los realizadores

audiovisuales indígenas no se identifican con esta aproximación, y existen en sus obras una búsqueda tanto de contenido como de estéticas y visuales.

En los años ochenta y noventa, Terence Turner¹² estudió los kayapó de Brasil y su experiencia de producción audiovisual que se desarrolló con el proyecto de Video Nas Aldeias, impulsado en gran medida por el antropólogo y cineasta Vincent Carelli. El video kayapó contribuyó a que los indígenas recuperaran sus tierras que iban a ser expropiadas.

Como muestra el documental **Martirio** (Ernesto De Carvalho, Vincent Carelli y Tatiana Almeida, 2016), las luchas políticas de los kayapó y de otros pueblos como los guaraní kaiowá han estado apoyados por sus videos, ganando diversos pleitos frente al Estado brasileño en lo referente a la autonomía de sus tierras y documentando derechos políticos adquiridos en los años ochenta. Los medios indígenas, en este sentido, han contribuido, por un lado, al proceso de domesticación de las tecnologías audiovisuales en el contexto global y, por otro lado, han funcionado como instrumento de lucha de sus derechos políticos.

Faye Ginsburg¹³ sintetiza la relevancia de los medios indígenas de manera más amplia a partir de sus investigaciones con el cine inuit: 1) plantean preguntas en torno a la diferencia cultural. No son solo representaciones mediáticas

y estéticas de los indígenas, sino que también son parte de lo culturalmente visible o comunicable; 2) establecen una autonomía en la producción y circulación de imágenes, permitiendo que objetos sagrados, sitios y actividades puedan ser vistos por ciertos observadores; 3) ayudan a entender los modos en que se manifiesta la alteridad radical desde la profundidad cultural, la cosmología, la política, la estética y las diferencias culturales desde los derechos de representación y su negociación en escenarios contemporáneos; 4) apalancan la incorporación de prácticas mediáticas como una forma de activismo cultural y político.

Esta dimensión política del cine indígena es enfatizada por Juan Francisco Salazar (2016), quien ha estudiado las producciones audiovisuales mapuches. Para Salazar, el cine indígena permite poner en escena la indigeneidad, no solo discursivamente y a nivel representacional, sino desde prácticas de creación audiovisual. La producción de películas por parte de los colectivos de comunicación indígena permite un despliegue performativo del *ser indígena* desde prácticas cotidianas que se enclavan en políticas de la distribución y el reconocimiento, o desde la autodeterminación y la autorrepresentación. Esta agenda política planetaria o cosmopolítica toma unas formas de acción que abarcan la trama de lo legal y los movimientos sociales en escenarios locales; pero, a la vez, al hacer uso de imágenes en

► 11 • Cardús, «Indigenous media: from transference to appropriation».

► 12 • Turner, «The social dynamics of video media».

► 13 • Ginsburg, «Native intelligence».

► **14** • Existe otro tipo de producciones audiovisuales de los nasa que tiene una finalidad más etnoeducativa y que muestra ritos, como **Saakhelu: ofrenda a los espíritus de la Madre Tierra** (2005) de Jean Nilton Campo. También, el colectivo Cinemínga ha producido películas que no solo denuncian los conflictos territoriales, sino que evocan el pasado desde un lugar de recuperación de la memoria. Así aparecen películas como **Caudal de un pueblo** (Robert de Jesús Guachetá, 2008) y **Raíz del conocimiento** (Cinemínga, 2010). Esta última es una versión sobre la vida del líder indígena Manuel Quintín Lame (Mateus, *El indígena en el cine*).

► **15** • Mateus, *El indígena en el cine*.

► **16** • *Minga* viene de la familia lingüística del quechua que significa trabajo colectivo. En Colombia la minga también es una práctica política de organización y reivindicación de derechos.

movimiento, les permite crear alianzas transnacionales que amplían espacialmente su acción y experiencia política en lugares como festivales, encuentros y espacios de formación.

Durante el siglo **xxi**, las producciones del cine indígena en Colombia estuvieron marcadas por la creciente necesidad de que los creadores contaran sus propias historias y visibilizaran sus luchas políticas.¹⁴ En el Cauca, el audiovisual indígena mantuvo un discurso político que retomó algunos modos de representación iniciados en los años setenta y ochenta por realizadoras tan importantes como Marta Rodríguez, en torno a las luchas territoriales, la violencia contra las poblaciones indígenas, la defensa del patrimonio cultural y los conflictos entre tradición y modernidad. Las primeras producciones propias están ligadas al programa de comunicaciones del Concejo Regional Indígena del Cauca (CRIC); estas impulsaron talleres de transferencia de medios en 1991 y buscaron que la comunidad indígena se acercara a la producción audiovisual. Entre las organizaciones que participaron de esos encuentros están la Organización Regional Indígena Embera-Wanana (OREWA), el Concejo Indígena del Trapecio Amazónico (CIMTRA), la Organización Waya Wayúu, la Organización Indígena de Antioquia (OIA); su participación permitió un encuentro multiétnico desde la formación audiovisual.¹⁵ Entre el 2005 y el 2009 el tejido de comunicaciones de la Asociación de

Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) realizó una trilogía documental en la que se encuentran los títulos: **Pa' poder que nos den tierra** (Mauricio Acosta, 2005), **Somos alzados en Bastones de Mando** (Mauricio Acosta, 2006) y **País de los pueblos sin dueño** (Mauricio Acosta, 2009).

País de los pueblos sin dueño (2009) tiene un especial interés al describir el proceso de organización de la minga¹⁶ indígena como una forma de resistencia frente a la implementación de las políticas de seguridad democrática y el TLC durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010). Se trata de un documental expositivo que hace un contrapunteo de las formas como los medios hegemónicos describen el conflicto armado en el Cauca, que encasillan a los indígenas como guerrilleros; y al mismo tiempo, los nasa, desde otra mirada, dan su propia versión de los hechos utilizando la cámara como un arma contrahegemónica. La autorrepresentación, en este caso, se sitúa como una práctica política que da cuenta de un modo de narrar los acontecimientos desde sus propias imágenes, pero también resignificando y confrontando imágenes de archivo de los noticieros nacionales. El documental también explora prácticas propias de la legislación y el rol que tiene la guardia indígena en el juzgamiento que se le da a un militar infiltrado en la minga, permitiendo que



Fotograma de **País de los pueblos sin dueño** (Mauricio Acosta, 2009).

► 17 • Canals. «Los espíritus interfaciales. Comunicación, mediación y presencia en el culto de María Lionza».

el espectador se introduzca en las prácticas jurídicas autonómicas de los nasa.

En la Sierra Nevada de Santa Marta, el colectivo Zhigoneshi, que significa «tú me ayudas, yo te ayudo», conformado por arhuacos, wiyas y kogis, produjo la película **Resistencia en la Línea Negra** (2011). Después de haber culminado la serie documental **Palabras mayores** (2009) y **Nabisimake: memorias de una independencia** (Amado Villafaña, 2010), **Resistencia en la Línea Negra** (2011) constituyó la culminación de un primer ciclo que los mismos realizadores indígenas han denominado «domesticación de la cámara». La película plantea, desde un tono reflexivo, en el que los realizadores son también protagonistas, la defensa de la Línea Negra como un proyecto político que entiende el macizo de la Sierra Nevada como un territorio que contiene unas fronteras geográficas y espirituales. La Línea Negra está formada por nodos sagrados en los cuales se realizan pagamentos que garantizan el equilibrio del territorio. La película es en sí misma un pago en la que los realizadores, junto con diferentes mamos viajan a diferentes partes de la Sierra Nevada como Teyuna, Dibulla y Nabusímke, para explicar su historia y situar su lucha desde un proceso ritual. La autorrepresentación en este caso da un giro de tuerca: antes los exploradores (generalmente hombres blancos) recorrían la Sierra Nevada para hablar con los indígenas,

ahora son los mismos indígenas los que viajan hasta Bogotá para visitar el Museo del Oro y el Museo Nacional. Allí les explican a los hermanitos menores (no indígenas) como estos objetos de la cultura tayrona en algún momento deberán retornar al territorio para retomar su vitalidad y fuerza.

Una de las escenas más emblemáticas de **Resistencia en la Línea Negra** (2011), muestra a los mamos legitimando el uso de las cámaras y el sonido por medio de un pago que permite a los realizadores de los tres pueblos empezar a rodar la película. Esta escena da cuenta de un proceso de comunicación entre los mamos, los padres y madres espirituales de la imagen, los realizadores y los artefactos cinematográficos. Se trata de un vínculo en el que los espíritus, por intermedio de los mamos, crean una especie de «interfaz» de conexión entre entes no humanos y los mamos. Este concepto de «interfaz», propio del campo de la informática, ha sido retomado por el antropólogo Roger Canals¹⁷ para estudiar la relación entre tecnologías y el uso que hacen los creyentes de las religiones afroamericanas. Los espíritus interfaciales son mediadores que crean situaciones de copresencialidad entre tecnologías, creyentes, espíritus y antepasados. De manera análoga, en el caso de la Sierra Nevada, los artefactos cinematográficos que viven el pago ya no son los mismos, adquieren

► 18 • Escobar, «The colliding worlds»,

una agencia particular que los convierte en una suerte de corresponsales entre los padres y madres espirituales y el mundo humano.

Cine indígena poshumanista

En la película **Rodori Wanore. Curación de mundo** (Bladimir Rivera Macuna, 2020) sobre el pueblo barasano en la Amazonía, que hace parte de la serie **El buen vivir. Curar con los espíritus** (Pablo Mora, 2020), el chamán empieza diciendo: «Las montañas, las selvas y los ríos son lo más importante que tenemos. Ahí está contenido el poder espiritual más grande de la humanidad, y de ese poder vivimos acá».

En una de las escenas de la película, después de preparar la ayahuasca para comunicarse con los antepasados, la cámara se eleva en una toma cenital, haciendo un *zoom out* que muestra al río, que empieza a sonar y a tomarse la pantalla. Como si se tratara de una pinta de yagé, suenan las voces de los taitas en una ceremonia que mezcla el sonido de las cataratas y los cánticos rituales. Las imágenes toman contornos ocres y terracotas y el río empieza a hablar. ¿Qué dice el río? ¿Quién nos puede traducir los sonidos? ¿Cómo se relaciona el río con las pintas de yagé? ¿Se manifiestan los espíritus por medio del río? El centro de la película ya no está exclusivamente

en lo que dicen los taitas, ni en lo que hacen los humanos con la planta de poder, sino precisamente en el río que parece decir algo. La ceremonia del yagé es un medio para poder hablar con el río y escucharlo atentamente. En términos cinematográficos, la fuerza de las imágenes tiene similitudes con algunas escenas del cine de Terrence Malick, en el que elementos naturales como el agua y el fuego se toman la pantalla, pero particularmente se acerca a un tipo de cine etnográfico que se ha denominado poshumanista.

De acuerdo con Cristóbal Escobar,¹⁸ el cine poshumanista trata de situar la mirada y la escucha de quién observa en un ángulo distinto al del ojo humano. En este estilo audiovisual, se cambia la relación entre sujeto-objeto, para acercarse a una experiencia en la que la cámara-cuerpo crea una zona indiferenciada que busca ampliar la experiencia audiovisual y emotiva, dándole un lugar privilegiado a lo no humano como un elemento que multiplica las posibilidades de la observación y la escucha. No se trata de una antropomorfización de la representación de entes no humanos, sino más bien de un cambio de perspectiva. En el cine etnográfico, se empezaron a hacer estas exploraciones con el trabajo de Sensory Lab Ethnography (SEL) de la Universidad de Harvard, marcando unas formas de experimentación en la que parte de sus producciones cinematográficas ha estado centrada en lo no humano.



► 19 • Ibídem.



📷 Fotograma de **Rodori Wanore. Curación de mundo** (Bladimir Rivera Macuna, 2020).

Películas como **Sweetgrass** (Ilisa Barbash y Lucien Castaing-Taylor, 2009) y **Leviathan** (Lucien Castaing-Taylor y Véréna Paravel, 2012) exploran las distintas dimensiones del mundo natural como parte de la mirada subjetiva que se establece entre humanos y no humanos. **Leviathan** (2012), por ejemplo, es filmada con varias cámaras GoPro que emulan el ojo corpóreo y permiten al espectador acceder a diversas realidades que se desarrollan de manera simultánea en el buque pesquero. La película usa lentes angulares que deforman la imagen y permiten un acercamiento más táctil, desde el mar, los peces y la noche, que se

introduce en el campo de la representación, muchas veces de forma caótica, trastocando los sentidos y manifestando la fuerza de la naturaleza. De acuerdo con Escobar,¹⁹ estas etnografías audiovisuales producidas por el SEL constituyen parte de un interés por la mediación poshumanista que proviene de un giro en las ciencias sociales, las artes y las humanidades en el que existe una exploración corpórea y afectiva que media las relaciones entre humanos y no humanos.

Este cambio perceptual que se plantea en el cine poshumanista se emparenta con



📷 Fotograma de **Rodori Wanore. Curación de mundo** (Bladimir Rivera Macuna, 2020).

el trabajo del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro²⁰ y sus investigaciones con los indígenas amazónicos, en lo que se ha denominado *perspectivismo*. Para los indígenas tupíes del Amazonas, el mundo comprende una multiplicidad de seres y de agencias que abarca plantas, animales, dioses, muertos y los mismos humanos. La coexistencia de estos seres y su proximidad permite que existan diversos puntos de vista y su misma existencia implica una relación particular sobre el mundo en el que la distinción binaria entre humanos y no humanos se disuelve. Todos los seres de la

selva y las entidades tienen una corporalidad, comparten el estatus de persona y diferentes perspectivas. Para poder negociar con estos seres, existen intermediarios especiales que son los chamanes amerindios quienes logran capturar el punto de vista de estos entes. El modo de comunicación que adaptan supone dejar su persona y convertirse en el otro, es decir, asumir su corporalidad y volverse jaguar, río o planta. Así mismo, en recientes producciones del cine indígena, los realizadores hacen el papel de intermediarios y se vuelven maíz, árboles, lagunas sagradas y se comunican con el trueno.

► 20 • Viverios de Castro, *Metafísicas canibales*.

En el corto documental mexicano **Llovió menos me quemé más** (Dali Vargaz y Ariadna Mogollón, 2019) se explora, desde un cine observacional y un relato en primera persona, la voz del maíz, no hablando sobre él, sino encarnando su voz. El maíz es el que le habla al sol contándole cómo se transforma de semilla a hoja, para finalmente volverse mazorca. Necesita de los rayos del sol, pero también de la lluvia. Otro corto documental que va por la misma línea conceptual es **Sky Aelans** (Jeremy Gwao, Daniel Kakadi y Georgianna Leping, 2021), filmado en las Islas Salomón, que narra una historia coral de sonidos ambientales, que inicia desde los árboles en la niebla y se acompaña de ranas venenosas que pueblan el paisaje; también de los sonidos que hacen los isleños con palos que chocan con las rocas y las hormigas que abren su camino entre túneles de piedras, columnas de hongos que se elevan entre los árboles y el discurrir del río que calma el viento; parece que nos quisieran advertir sobre algo: la comunidad está amenazada y las criaturas que habitan el bosque corren el riesgo de desaparecer. En voz en *off*, uno de los isleños dice: «Nosotros usualmente nos comunicamos con el entorno y los espíritus y eso es parte de nosotros». En los dos cortos documentales, son los entes no humanos y la fuerza de la naturaleza desde donde se despliegan los sonidos y las imágenes, en las que la presencia humana es radicalmente reducida.

En Colombia, la aproximación al cine indígena sobre entes no humanos se ha dado desde un proceso de curación y de pagamento, como lo muestra la serie **El buen vivir. Curar con los espíritus** (2020). Se trata de trayectorias, de trochas que se abren, en donde la realización de una película constituye un proceso ritual en sí mismo. La presencia humana todavía es central en la representación, pero se advierte una mirada que busca espacios de comunicación, que transita entre la palabra de los mayores, un estilo propio y las imágenes que evocan los espíritus, las lagunas, los ríos y los truenos. En octubre del 2014, cayó un trueno en la comunidad wiwa de Kemakumake en la Sierra Nevada de Santa Marta, lo que ocasionó la muerte de once personas y quince resultaron heridas. *Shekuita* o el mal trueno fue el desencadenante para la realización de la película **Ushui, la luna y el trueno** (2019) del colectivo *wiwa* de comunicaciones Bunkuaneyuman, que significa *lenguaje para comunicarse mejor*. La película, desde un tono reflexivo, muestra el proceso de rodaje de los realizadores hombres y hace un esfuerzo por sumergirse en el mundo femenino de las sagas, que entre los wiwas cumplen un papel análogo a los mamos. Las sagas crean vínculos con los espíritus a través de su trabajo espiritual. Una de ellas dice: «Cuando cantamos le entregamos agua a los espíritus». La película muestra cómo una joven, a la que se le murió el marido en el trágico accidente en

Kemakumake, vuelve al lugar como una forma de curación. *Ushui, la luna y el trueno* (2019) es una forma de comunicarse con espíritus a través del pagamento, pero también es un artefacto comunicativo que crea vínculos con los hermanitos menores (no indígenas), quienes son espectadores de sus películas.

Las producciones audiovisuales indígenas en Colombia han estado orientadas hacia dos tipos de públicos, uno interno —en donde generalmente se ubican largometrajes que hacen referencia a temas de tradición cultural propia—, y otro externo. Por ejemplo, la película **Crónica del baile del muñeco** (Pablo Mora, 2003) cuenta con dos versiones: una para el pueblo yucuna de la Amazonía, que dura más de seis horas, y otra para un público más general que dura noventa minutos.²¹

En el caso del pueblo arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta, el audiovisual ha sido un medio para comunicarse con el público no indígena. En esta decisión de empezar a transmitir su conocimiento participaron Amado Villafaña, el mamo José de Jesús Izquierdo y el gobernador de entonces Rogelio Mejía; se dio a finales del 2002 cuando los arhuacos se encontraban en medio de los enfrentamientos entre la guerrilla y el Ejército. Así lo señala el mamo: «Lo que hay es que comenzar a transmitir hacia afuera lo que está pasando».²² La decisión de orientar los audiovisuales hacia un determinado tipo de público constituye una

forma de soberanía audiovisual de los pueblos indígenas, al tomar una determinación cultural y política sobre lo que deciden decirle al mundo no indígena, y al ir configurando sus regímenes de visibilidad. Sus producciones audiovisuales y su circulación están mediadas por artefactos comunicativos, autoridades y, en algunos casos, por espíritus en los que se manifiesta el río, el trueno y la laguna.

La circulación de los espíritus

En el clásico texto de Gayatri Spivac *¿Puede hablar el subalterno?* (2003), la autora empieza por analizar cómo el sujeto subalterno responde más a categorías de género y etnicidad que de clase trabajadora. Se trata de un nuevo sujeto que se crea y tiene una entidad (¿social, ontológica?) distinta como sucede con los espíritus. Para Spivac, existen unas determinaciones estructurales que hacen que no sea posible hablar para los subalternos porque sus narrativas han sido silenciadas históricamente y sus modos comunicativos están condicionados por unas formas de habla y de respuesta determinadas. Así mismo, los espíritus han sido vistos desde un animismo simplista, como un rezago cultural del pasado, como un producto de un sistema de creencias mágico-religiosas al que no se le debe dar mucha importancia. Los espíritus no se

► 21 • Mateus, *El indígena en el cine*, 118.

► 22 • Iriarte Díaz Granados y Pérez, 2011, 82.

► **23** • Kirsksy y Helmreich, «The emergence of multispecies ethnography», 55.

► **24** • Desde ciertas teorías sociales contemporáneas (Philippe Descola, Bruno Latour, Marisol de la Cadena, Vivieros de Castro) ha surgido lo que algunos han denominado el *giro ontológico*, en el que se pasa de una visión marcada por el antropocentrismo a una en donde lo no humano cobra el mismo lugar de importancia analítica, en lo que Bruno Latour (2007) denomina el principio de simetría. Se trata de dejar situar lo humano y lo no humano, la naturaleza y la cultura como entes separados y entender que esta división binaria ha sido construida históricamente dentro de un sistema de pensamiento de la modernidad.

► **25** • Gómez e Izard, «Indigeneidad performada».

► **26** • La etnografía multisituada hace referencia al reto empírico de hacer seguimiento a las transformaciones culturales en el sistema mundo, lo cual lleva a pensar el campo de investigación no desde un solo lugar, sino desde las relaciones que se establecen en diferentes contextos.

pueden contar, medir, ver ni cuantificar, diría un positivista radical. Así como Eben Kirsksy y Stefan Helmreich se preguntan, parafraseando a Spivac, «¿Pueden los no humanos hablar?»,²³ también valdría preguntarse: ¿Pueden hablar los espíritus?

En el cine indígena, las películas no solo hablan de espíritus, también marcan sus propias trayectorias mediadas por entes no humanos en una economía visual en la que las imágenes circulan. Los espíritus no se pueden ver, pero su mera existencia es ya un gesto político. Si bien han sido silenciados desde un pensamiento moderno²⁴ que niega su existencia, se filtran materialmente en las películas indígenas abriendo sus propias trayectorias. Por ejemplo, no todas las personas conocen la laguna de Naboba de la Sierra Nevada de Santa Marta, pero su existencia habla sobre su importancia para los ríos y el ecosistema de la Ciénaga Grande. **Naboba** (2015), del colectivo arhuaco de comunicaciones Yosokwi, que significa *el pájaro que aprende solo*, es un recorrido que parte de la Ciénaga Grande hasta subir a la laguna de Naboba, en el que van pasando por diferentes asentamientos arhuacos donde recogen los elementos materiales y espirituales para hacer un pago en la laguna. **Naboba** (2015), en tanto película, es un artefacto cultural que ha circulado en varios festivales de cine indígena y ha sido interpretada por una diversidad de públicos en todo el

mundo. La película ha adquirido una agencia propia y se ha convertido en una parte extendida de las personas y los agentes humanos y no humanos que forman parte de ella. La circulación del cine indígena significa la creación de espacios de acción política en los que se negocia y se pone en escena la indigeneidad²⁵ por medio del cuerpo y la palabra; y también son un lugar en el que hablan los espíritus, en el que se escucha la laguna y los ecos que esta produce.

Tuve la oportunidad de ver **Naboba** (2015) en distintos contextos multisituados²⁶ como Katanzama (SNSM), Bogotá y Barcelona. En cada uno de estos lugares los términos de discusión se configuraron de manera particular: en Bogotá se relacionó con el cambio climático, en Barcelona con la visibilidad e importancia de los pueblos indígenas para los ecosistemas, en Katanzama sobre los lugares de la Sierra Nevada en los que muchos de los arhuacos no han estado. La posibilidad de identificar en imágenes estos paisajes les permitió afianzar su identidad. En cada uno de estos lugares, **Naboba** significaba algo distinto y la película interpelaba de manera particular a cada público. La pluralidad de estos sentidos demarca la forma como las agendas políticas de los pueblos indígenas se van filtrando en diferentes espacios locales y transnacionales, articulándose con discursos cosmopolitas como el cambio climático y las discusiones en torno a los



Foto de **Wási** (Mamo Camilo Izquierdo y Amado Villafaña, 2017). Fuente: Francesca Rauchi.

- ▶ **27** • Benjamin, «La obra de arte».
 - ▶ **28** • Lacerda, «Animism and the mbya-guarani cinema».
 - ▶ **29** • Amado Villafaña en **Wási** (2017)
 - ▶ **30** • Reichel-Dolmattoff, «Los kogi de la Sierra Nevada», 57.
- derechos jurídicos de las lagunas, los ríos y las montañas. Parece como si el aura de Naboba, para utilizar un término de Walter Benjamin,²⁷ se desplegara y circulara cuando se reproduce mecánicamente la película. Rodrigo Lacerda,²⁸ a partir de su trabajo con lo mbyas guaraníes, argumenta que el cine indígena es una mezcla entre un documento de las luchas políticas de los pueblos y las resonancias espirituales en términos ontológicos de los seres que hacen parte de la realización. Este cine da cuenta de las transformaciones políticas al interior de la comunidad, pero también es un instrumento de una cosmopolítica indígena.

En el corto documental *Wási* (Sebastián Gómez Ruiz y Amado Villafaña, 2017), Amado Villafaña explica en voz en *off* qué es la comunicación para el pueblo arhuaco:

*Para nosotros los indígenas todo tiene un origen, el mundo tiene un origen, la comunicación tiene un origen y un padre. Por eso, la comunicación de los pueblos indígenas es compleja y es muy rica, porque el movimiento del cuerpo es una comunicación, el sueño es una comunicación, el canto de los grillos es una comunicación, el canto de las aves, el trueno. Entender que todo es parte de la naturaleza como comunicación tiene un origen, identidad e idioma.*²⁹

Si compartimos la idea de Villafaña de que la comunicación para los pueblos indígenas guarda en sus procesos de producción y circulación una relación estrecha con elementos no humanos como las aves, los grillos y los truenos, esto supone también entender que el cine indígena sintetiza, en parte, el conocimiento de los pueblos. La defensa de estas producciones desde el derecho a la comunicación, la autorrepresentación y la soberanía audiovisual son luchas políticas y culturales que no son menores, pues dan cuenta de una necesidad de reconocimiento de su existencia como pueblos indígenas en toda su diversidad, pero también, de manera cada vez más vehemente, de los diferentes espíritus y seres no humanos que los habitan. Acercarse al cine indígena significa aproximarse a un tipo de conocimiento que no siempre es inteligible de la misma forma para todos los públicos. Tal vez el cine indígena nos invita a desarrollar de manera paciente unas habilidades de ver y de escuchar. Para los mamos de la Sierra es posible ver en la oscuridad y estar ciegos en la luz: «donde nosotros vemos un árbol, ellos ven una culebra».³⁰ ■

Referencias

- Benjamin**, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». En *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2007.
- Canals**, Roger. «Los espíritus interfaciales. Comunicación, mediación y presencia en el culto de María Lionza». *Medios indígenas teorías y experiencias de la comunicación indígena en América Latina*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert. Madrid 239-263. 2020
- Cardús**, Laura. «Indigenous media: from transference to appropriation. Indigenous video in Latin America and processes of visual presentation of self and ethnicity». *Anthrovisions* 2, no. 1 (2014).
- Escobar**, Cristóbal. «The colliding worlds of anthropology and film-ethnography». *Anthrovision* 5.1 (2017). <http://journals.openedition.org/anthrovision/2491>; DOI: 10.4000/anthrovision.2491
- Grasseni**, Cristina. «Skilled vision: toward and ecology of visual inscriptions». En *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology*, editado por Marcus Banks, Jay Ruby, 19-44. Londres y Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

Ginsburg, Faye. «Native intelligence. A short history of debates on indigenous media and ethnographic film». En *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology*, editado por Marcus Banks, Jay Ruby, 234-235. Londres y Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

Gómez Ruiz, Sebastián y Gabriel Izard Martínez. «Indigeneidad performada. Apuntes etnográficos de dos festivales de cine indígena en Colombia y Panamá». *Revista Española de Antropología Americana* 50, (2020): 265-276.

Gómez Ruiz, Sebastián. «Yosowki, el pájaro que imita. Entrevista al realizador arahuaco Amado Villafaña». *Revista Esfera* 9, (2019): 111-117.

Iriarte Díaz Granados, Patricia y Waydi Miranda Pérez. *Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano: relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano. Ministerio de Cultura, 2011.

Kirksey, Eben y Stefan Helmreich. «The emergence of multispecies ethnography». *Cultural Anthropology* 25, (2010): 545-576.

Lacerda, Rodrigo. «Animism and the mbya-guarani cinema». *RAI. Anthropology and Art* 3, (2021): 1-21.

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.

Leuthold, Steven. *Indigenous aesthetics. Native art, media and identity*. Austin: University of Texas Press, 1998.

Marrero-Guillamón, Isaac. «The politics and aesthetics of non-representation: Re-imagining ethnographic cinema with Apichatpong Weerasethakul». *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 33, (2018): 37-60.

Mateus, Angélica. *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*. Medellín: La Carreta Editores, 2013.

Mateus, Angélica. «Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico». *Cuadernos de Cine Colombiano*, no. 17 (2012).

Mora, Pablo. *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca de Bogotá, 2015.

Reichel-Dolmattoff, Gerardo. «Los Kogi de la Sierra Nevada». *Revista Bitzoc de Literatura*, no. 27 (1996).

Salazar, Juan Francisco. «Contar para ser contados: el video indígena como práctica ciudadana». En *Miradas propias. Pueblos indígenas, comunicación y medios en la sociedad global*, coordinado por Claudia Magallanes Blanco y José Manuel Ramos Rodríguez, 91-109. Puebla: Universidad Iberoamericana-CIESPAL, 2016.

Spivak, Gayatri. «¿Puede hablar el subalterno?». *Revista colombiana de Antropología* 39, (2003): 297-364

Turner, Terence. 1991. «The social dynamics of video media in an indigenous society: The cultural meaning and the personal politics of video-making in kayapo communities». *Visual Anthropology Review* 7, no. 2 (1991): 68-76.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz, 2010.

Worth, Sol y Adair John. *Through navajo eyes. An exploration in film communication and anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999.

Filmografía

Acosta Mauricio. **Pa' poder que nos den tierra**. Colombia, 2005, 22 min.

Acosta Mauricio. **Somos alzados en Bastones de Mando**. Colombia, 2006, 25 min.

Acosta, Mauricio. **País de los pueblos sin dueño**. Colombia, 2009, 43 min.

Barbash, Ilisa y Lucien Castaing-Taylor. **Sweetgrass**. Francia, Estados Unidos y Reino Unido, 2009, 101 min.

Castaing-Taylor, Lucien y Véréna Paravel. **Leviathan**. Estados Unidos, 2012, 87 min.

Cineminga. **Raíz del conocimiento**. Colombia, 2010, 34 min.

Colectivo de Comunicaciones **Zhigoneshi. Palabras Mayores I y II**. Colombia, 2009, 5 x 7 min.

_____. **Resistencia en la Línea Negra**. Colombia, 2011. 84 min.

De Carvalho, Ernesto, Vincent Carelli y Tatiana Almeida. **Martirio**. Brasil, 2016, 2:43 min.

Gómez Ruiz, Sebastián y Amado Villafañá. **Wasi** (ver). Colombia, 2017, 17 min.

Guachetá Roberto de Jesús. **Caudal de un pueblo**. Colombia, 2008, 19 min.

Gwao, Jeremy, Daniel Kakadi y Georgianna Lepping. **Sky Aelans**. Estados Unidos, 2021, 7 min.

Mogollón, Ariadna y Dali Vargaz. **Llovió menos me quemé más**. México, 2019, 2 min.

Mojica, Rafael. **Ushui la luna y le trueno**. Colombia, 71 min, 2017.

Mora, Pablo. **Sey Arimaku: La otra oscuridad**. Colombia, 2012, 59:23 min.

_____. **Crónica del baile del muñeco**. Colombia, 2003, 91 min.

_____. **El buen vivir. Curar con los espíritus**. Colombia, 2020

Nilton Campo, Jean. **Saakhelu: ofrenda a los espíritus de la Madre Tierra**. Colombia. 2005, 10 min.

Rivera Macuna, Bladimir. **Rodori Wanore. Curación de mundo**. Colombia, 2020, 7 min.

Villafañá, Amado. **Nabusímake: Memoria de una independencia**. Colombia, 2010, 35 min.

_____. **Naboba**. Colombia, 2015, 45 min.



Visiones y revisiones de la diversidad en el cine y el audiovisual colombiano

Visions and revisions of diversity in Colombian cinema and audiovisuals

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

POR MARTA CABRERA ARDILA

Palabras clave: diversidad, multiculturalismo, cine y audiovisual colombiano, articulación.

Keywords: Diversity, Multiculturalism, Colombian cinema and audiovisual, Articulation.

Resumen: La noción de diversidad, atada a las políticas multiculturales de inicios de la década de los años noventa en Colombia, parecía abrirle una multitud de oportunidades a ciertos grupos y comunidades. Sus imágenes de igualdad, tolerancia y convivencia significaron, sin embargo, una fetichización de la diferencia impulsada por las fuerzas del mercado, así como una rígida compartimentación identitaria. Arrancando la segunda década del siglo XXI, es evidente que esas lógicas han sido desbordadas y se advierten complejas e interesantes articulaciones, según lo evidencian las prácticas que se refieren en las entrevistas. Como comenta Ana Lucía Ramírez, el quehacer del colectivo Mujeres al Borde se distancia de las políticas LGBT+ para pensar en identidades móviles, fluidas y en proyectos que insisten en retar los activismos de la región. La conversación entre Oscar Guarín y Pablo Mora revela, por su parte, la densidad de la relación entre poder e imagen en el caso de la (auto)representación audiovisual de las comunidades indígenas. Para Liliana Angulo, la articulación de personas y escenarios diversos es un factor clave para el fortalecimiento del audiovisual afro y, finalmente, Carmen Millán de Benavides revisa modos particulares de actuación conjunta entre activismo y academia a partir de la experiencia del Ciclo Rosa.

Abstract: The notion of diversity, tied to the multicultural policies of the early 1990s in Colombia, seemed to open up a multitude of opportunities for certain groups and communities. Its images of equality, tolerance and coexistence meant, however, a fetishization of difference driven by market forces, as well as a rigid identity classification. As we enter the second decade of the 21st century, it is evident that these logics have been overwhelmed and complex and interesting articulations can be seen, as evidenced by the practices referred to in the interviews. Ana Lucía Ramírez delves into the work of Mujeres al Borde, a collective that distances itself from LGBT+ politics to think about fluid identities and projects that insist on challenging the region's activism. The conversation between Oscar Guarín and Pablo Mora reveals, on the other hand, the density of the relationship between power and image in the case of the audiovisual (self-)representation of indigenous communities. For Liliana Angulo, the articulation of diverse people and scenarios is a key factor for the strengthening of Afro audiovisuals, and, finally, Carmen Millán de Benavides reviews particular modes of joint action between activism and academia based on the experience of Ciclo Rosa.

CARMEN MILLÁN DE BENAVIDES Estudió Ciencias Jurídicas en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia) y obtuvo la maestría en Administración Pública y el doctorado en Literatura y Lengua española en The Pennsylvania State University. Ha sido profesora de Derecho Romano y de Literatura y Teoría de Género en la Pontificia Universidad Javeriana, Colby College y Georgetown University (Estados Unidos). Durante dieciocho años fue investigadora del Instituto de Estudios Sociales y Culturales PENSAR de la Universidad Javeriana, en donde hizo parte del comité académico del Ciclo Rosa y creó el grupo de investigación PENSAR (en) Género.

Es autora y/o coeditora de *Epítome de la conquista del Nuevo Reino de Granada. La cosmografía española del siglo xvi* (2001), *De usted atentamente. Manual de conservación de cartas* (2009), «Crímenes de odio» en *Cuadernos de PENSAR 3*, (2006) *Mujeres en la música* en Colombia. *El género de los géneros* (2012), *Pensamiento colombiano del siglo xx* (2007, 2008, 2013), *Entre ekobios. Manuel Zapata Olivella. Invitaciones al archivo* (2019), entre otros. Ha producido series para la radio entre las que se cuentan *Human Faces Throughout the Ages*, *Hispanic Heritage Month* y *Shared Rights, Shared Responsibilities* para wpsu en Estados Unidos y la serie *Música-Literatura* para Javeriana Estéreo de la Red de Radio Universitaria de Colombia.



ENTREVISTA

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

Historia del Ciclo Rosa: entrevista a Carmen Millán de Benavides

POR FERNANDO RAMÍREZ ARCOS

El Ciclo Rosa se inició en 2001 como una propuesta conjunta del Goethe Institut, la Pontificia Universidad Javeriana y la Alcaldía de Bogotá¹. Sus actividades académicas se realizaron ante todo en las instalaciones de la Javeriana hasta 2013, año en el cual el Ciclo salió del campus universitario por presiones de una recalcitrante vertiente católica². Conversamos con Carmen Millán de Benavides, exdirectora del Ciclo Rosa Académico y actual directora en 2022 del Instituto Caro y Cuervo, para recordar los inicios y actividades realizadas dentro de la programación del Ciclo, que abordó temas relacionados con la diversidad sexual y las políticas de género en Bogotá y Medellín.

► **1**• Sobre la propuesta del Ciclo Rosa se recomienda el texto "Bitácora del Arco Iris: hablar de género en clave rosa" (Millán de Benavides, 2006), así como el libro compilatorio de algunas intervenciones realizadas en sus eventos, editado por Fernando Serrano (2006). FALTAN DATOS BIBLIOGRÁFICOS DE AMBAS PUBLICACIONES

► **2**• Sobre la salida de las actividades académicas del Ciclo Rosa de la Universidad Javeriana, ver el texto de uno de los profesores que estaba a cargo publicado en 2014, César Sánchez-Avella, "Nueva fase de conocido ciclo", consultado el 1 de mayo de 2022, , <http://www.clam.org.br/ES/destaque/conteudo.asp?cod=11721..>

Fernando Ramírez Arcos: ¿Cómo fue el inicio del Ciclo Rosa?

Carmen Millán de Benavides: El Ciclo Rosa no hubiera podido ser posible sin el impulso del Instituto Goethe, dirigido en ese entonces por Folco Näther, y sin la presencia de Guillermo Hoyos en la dirección del Instituto Pensar. En mi caso, mi línea de trabajo para el Instituto Pensar consistió en la creación del semillero de jóvenes investigadores y la creación del grupo PENSAR (en) género. Guillermo Hoyos, quien venía de la Universidad Nacional de Colombia, tenía como referente el trabajo de las feministas de la Escuela de Estudios de Género de esa universidad. Me decía, en un comienzo, que yo me dedicaba a la “mujerología” y así comenzamos a discutir sobre género. Le dije «debemos tratar la terminología, sacándola de la jerga», porque claro, entre la jerga de género-sexo y hasta el actual nosotrxs, teníamos que lidiar todavía con expresiones emergentes como “heteronormatividad” y “nuevas masculinidades”, entre otras. Todavía eran terminologías muy imprecisas; no se habían naturalizado y decir *sexualidades no normativas* era muy poderoso, y muy raro. Yo le decía: “para que sea más fácil de explicar, pensemos el género como una paleta entre el x y el y donde hay xx, xy,

y diversas combinaciones”, siempre teniendo en cuenta que todo proceso es una construcción cultural que, en todo caso, es intervenido por factores como los que componen las agendas de interseccionalidad, en donde intervienen raza, estratos sociales, edad, entre otras categorías sociales. Aún no se había posicionado en nuestro medio la teoría *queer*, todo era emergente en Colombia cuando comenzamos con el Ciclo Rosa.

La invitación llegó gracias a que Guillermo Hoyos era una persona reconocida en el Goethe por su formación en Alemania, donde había obtenido su doctorado en Filosofía. El director del Goethe en ese momento era un activista con agencia y muy informado acerca del panorama del movimiento homosexual en Alemania. Él fue quien propuso un ciclo de cine y el Instituto PENSAR le sugirió un ciclo académico para que no fuera descontextualizado y para poder empezar una actividad que quería tener impacto social. En general, los ciclos de cine crean nichos culturales muy cerrados y, en este caso, trabajando con género y entrando en este tipo de sexualidades por fuera de la norma, había que hacer un ejercicio de contextualización fuerte, teniendo en cuenta que iba a participar la Universidad Javeriana desde

un instituto como PENSAR, adscrito a la rectoría en ese entonces. La propuesta del Goethe fue comenzar la programación con un ciclo de películas del director alemán Rosa von Praunheim. Por esa razón el ciclo se denominó Ciclo Rosa, por el director, y no por el color impuesto por los nazis en los triángulos con los cuales marcaba a los homosexuales.

FRA: ¿Cómo fueron esos primeros números del Ciclo Rosa?, ¿cómo fue la organización?, ¿quiénes estuvieron en el ciclo de cine y en el ciclo académico?

CMB: Hubo una curaduría para el ciclo de cine. Esa curaduría fue variando con los años, pero inicialmente participaba la revista *Kinetoscopio* con Paul Bardwell del Colombo Americano de Medellín. Paul venía a Bogotá y se concertaba la programación con el grupo de *Kinetoscopio*. Julián David Correa —que trabajaba en el Goethe en ese momento y quien fue luego director de la Cinemateca Distrital— ha sido una persona que ha estado siempre en el Ciclo Rosa, con las dos vertientes: académica y cinematográfica. En la parte académica nos acompañaba siempre José Fernando Serrano, quien ahora es profesor de la Universidad de los Andes.

Todas las programaciones tenían invitados nacionales e internacionales. Un componente especial dentro de la programación era la educación de la policía para tratar de crear la figura de los *oficiales de enlace* con la comunidad LGBTQ+. Desde un primer momento hubo participación internacional de la policía: vinieron oficiales de policía de Alemania; luego de Canadá, que se sumó a la a la iniciativa; tuvimos oficiales de policía de Inglaterra y de Estados Unidos: nos reunimos con la policía de Boston y hubo talleres con la Policía de Bogotá. Para el primer ciclo académico invité a Daniel Balderston. Le comenté a Folco acerca del camino académico de la teoría *queer* en los Estados Unidos y del papel que Balderston había tenido en la instalación de una mesa de trabajo sobre diversidad sexual en LASA (Latin American Studies Association). Limamos diferencias, vino Daniel y a su llegada se propuso a la comisión Fulbright que acudiera a dictar un año la clase de literatura LGBTQ+. Efectivamente, al año siguiente con beca Fulbright llegó Dan y después José Quiroga; luego vino Carmen Oquendo-Vilar, estudiante doctoral de Harvard; más adelante asistió el famoso teólogo James Alison. Cada año había invitadxs, invitadxs alemanes, abogadxs alemanes, ahora se me

► 3 • Ver Carmen Millán, ed., "Crímenes de odio", Cuadernos PENSAR, Público #3. (2006).

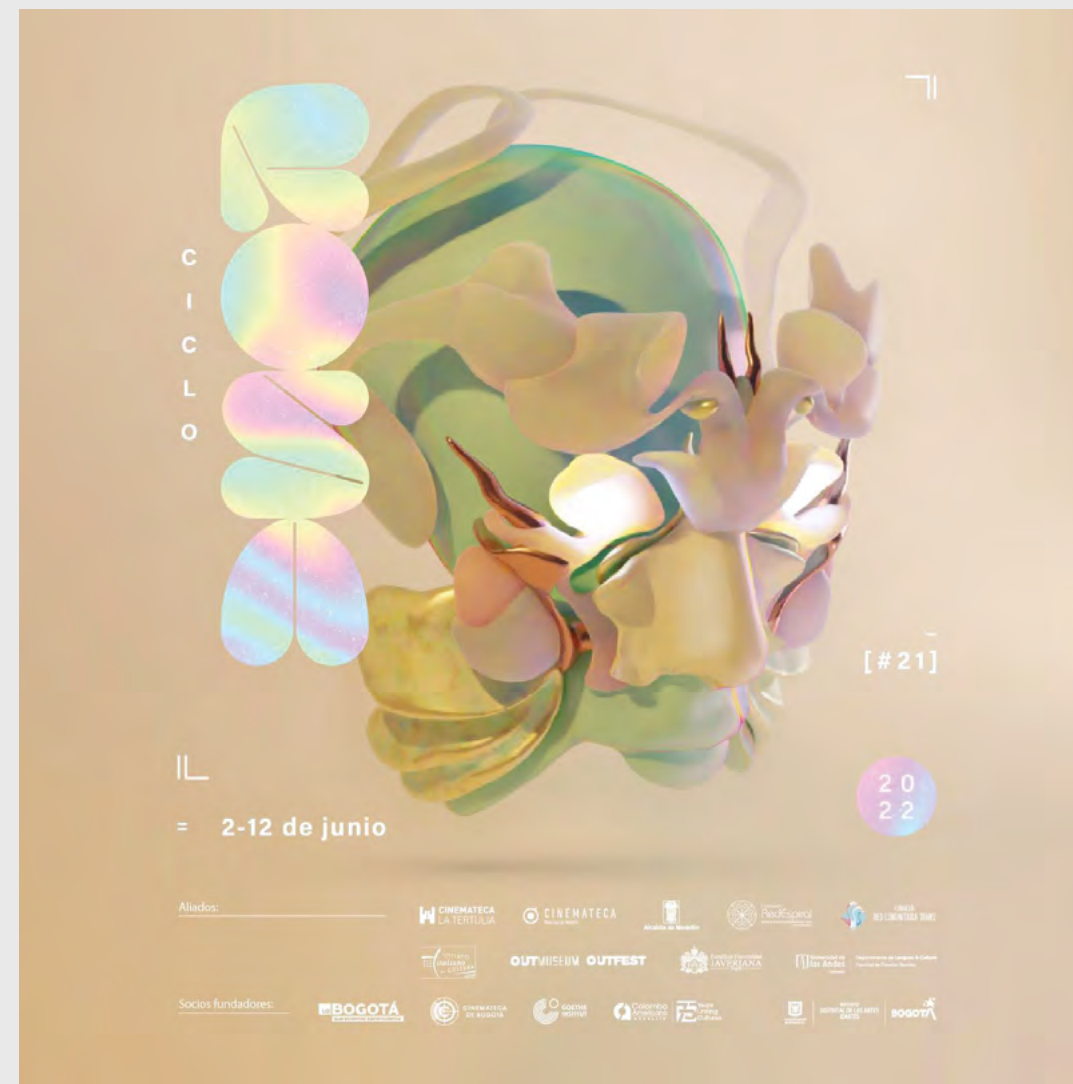
escapan todos los nombres y específicamente el campo que manejaban, pero en el Archivo Histórico Javeriano en el Fon de Inclusión Ciudadana están todos los programas del Ciclo. También, dentro de los Cuadernos de PENSAR incluimos colaboraciones de los invitadxs. Gracias a ellxs se logró aclimatar la noción de *crímenes de odio*.³

FRA: ¿Cómo fue el recibimiento de los estudiantes y del público general de esos primeros números del Ciclo Rosa?

CMB: Fue muy importante por la visibilización de organizaciones LGBTI+ que existían en las universidades. Gracias a eso pudieron vincularse al Ciclo Rosa gente que estaba en el Stonewall Javeriano (grupo universitario de diversidades sexuales y de género de la Universidad Javeriana) y se pudo conocer a la gente que tenía trabajo en la Universidad de los Andes. No recuerdo si el colectivo de los Andes tenía algún nombre en particular. Llegaron otros colectivos reunidos en torno a temas como fe y diversidad sexual. Es el caso del colectivo Las Otras Ovejas, personas católicas que necesitaban los servicios espirituales de su iglesia y no se los proveían. Había un sacerdote que oficiaba una misa en la iglesia de Santa Teresita, en la localidad de Teusaquillo en Bogotá: su servicio se conocía como la misa de los *gays*,

que congregaba personas que tenían la necesidad de acceder a una espiritualidad que se les negaba en el seno de la Iglesia. Fueron surgiendo colectivos estudiantiles que tenían maneras de tramitar diferentes intereses de las comunidades en las que estaban trabajando. No aparecían en primer plano, pero fueron saliendo y cooperando. De hecho, cuando se produjo la súbita prohibición del Ciclo Rosa en la academia fueron esos colectivos estudiantiles los que ayudaron a que la gente pudiera llegar de un día para otro al Banco de la República, donde fue el último Ciclo Rosa académico.

FRA: Justo antes de llegar a esa parte, quisiera saber lo siguiente: ahora estaba comenzando a caer en cuenta de que el Ciclo Rosa también aparece como una coyuntura interesante en el país. Por un lado, la llegada y promoción de los estudios culturales en la Universidad Javeriana a finales de los años noventa, que también tiene que ver con el fortalecimiento de esos temas en la academia sobre géneros y sexualidades junto con el trabajo de la Escuela de Estudios de Género en la Universidad Nacional. Por otro lado, las discusiones activistas durante las negociaciones de paz en su momento entre el gobierno de Andrés Pastrana y las FARC. Precisamente,



▣ Imagen oficial del Ciclo Rosa 2022. Instituto Distrital de las Artes - Idartes. Diseño: "Jacs" Jonathan Cárdenas.

► **4**• Sobre la creación de los sectores LGBT como una agrupación de diferentes activismos de las diversidades sexuales y de género en el país, en torno a construir propuestas políticas para las entonces negociaciones del gobierno de Andrés Pastrana con las farc, ver Planeta Paz (2002).
FALTA INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA

► **5**• Gerardo Remolina, S.J., *Reflexiones y mensajes de un rector universitario*, (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2009).

Planeta Paz⁴ reunió diferentes sectores sociales que se agruparon en el acrónimo LGBT, como una forma de fortalecer las denuncias y demandas de las diversidades sexuales y de género en sus diferentes vertientes activistas en el país. En la conjunción de esas coyunturas aparece el Ciclo Rosa.

CMB: Fernando Serrano, el gestor más fuerte que coordinaba la agenda académica del Ciclo Rosa y Nancy Tapias, de la Facultad de Ciencias Jurídicas y joven investigadora en *PENSAR* y *yo*, éramos quienes definíamos la agenda académica. Fernando era parte de Planeta Paz.

FRA: Considero que ese tipo de coyunturas contribuyeron a la creación y manutención de espacios como el Ciclo Rosa. Un nicho importante en la academia.

CMB: Sí, pero creo que el Ciclo Rosa tuvo una cosa peculiar: reunir activismo social e interés académico en un mismo crisol. Por esa razón, fue tan importante lograr algunas conquistas en el campo social, tener un oficial de enlace en la Policía y finalmente el estatuto de Bogotá para la población LGBTI. Esos logros fueron una consecuencia de toda la discusión que se armó académicamente, desde las reflexiones con la policía y con las autoridades del distrito. A través de estas mismas instituciones,

hubo también un relacionamiento con las autoridades españolas. Para las actividades propias de la población LGBTI y del distrito había mucha cooperación española; como que todos pudieron florecer y empezar a ocuparse de temas desde los diferentes puntos de contacto que tenían.

FRA: El Ciclo Rosa generó unos espacios de apoyo para estudiantes que empezaban a tener curiosidad por el género y la sexualidad. ¿En algún momento, durante el tiempo que estuvo el Ciclo Rosa en la Universidad Javeriana, sobre todo en la década del 2000, tuvieron inconvenientes con el cuerpo académico y administrativo?

CMB: Yo le recomendaría el ensayo que tiene el padre Gerardo Remolina en su memoria de la gestión de la rectoría. Esa memoria se llama *Voces de un vigía*⁵ y ahí está lo que fue para él el Ciclo Rosa, porque fue su rectorado el que se comprometió con el Ciclo Rosa. Hubo un momento en que el componente de cine se volvió un problema al interior de la comunidad jesuita, por lo que el padre Remolina me dijo: «Carmelita, se puede seguir con el Ciclo Rosa, pero el académico, el de cine no». Por tanto, nos tocó separar el ciclo académico y el ciclo de cine, pero los dos conservaron su nombre de Ciclo Rosa académico y

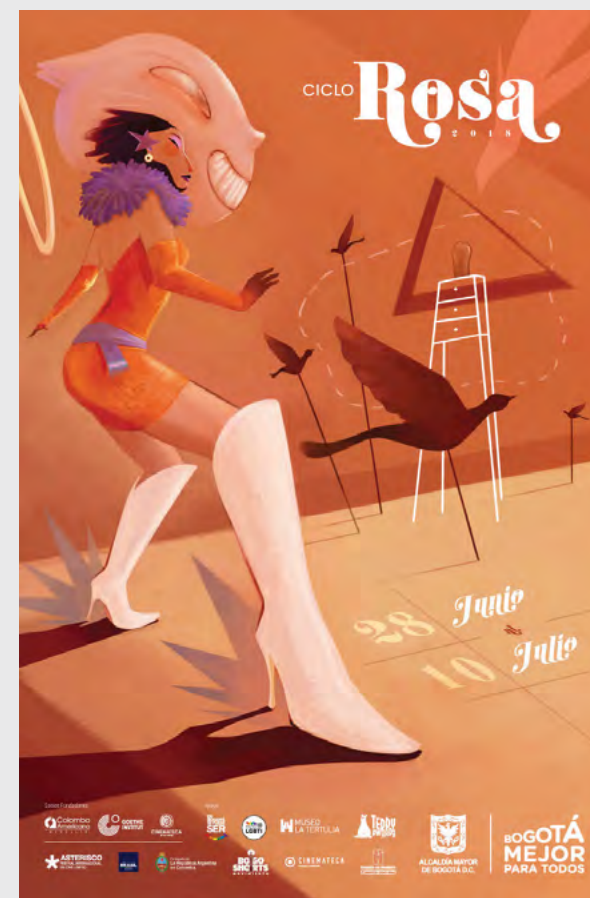


Imagen oficial del Ciclo Rosa 2017 y 2018. Instituto Distrital de las Artes- Idartes. Diseño: Jonathan Cárdenas

► 6 • Cris Beam, *Transparent: Love, Family, and Living the T with Transgender Teenagers* (San Francisco: Houghton Mifflin Harcourt, 2007).

Ciclo Rosa de cine. Conservamos también la identidad visual, el afiche era igual, pero pues el contenido de las dos cosas fue distinto y las organizaciones que apoyaban eran también distintas, hasta que eso no resistió más. El ciclo de cine terminó en la Cinemateca Distrital (hoy Cinemateca de Bogotá) con el apoyo inicial del Instituto Goethe, pero luego con apoyo de otras embajadas.

FRA: Recuerdo que hubo números del Ciclo Rosa de cine y académicos que se centraron en temas específicos por cada año. Recuerdo, por ejemplo, el Ciclo Rosa trans; también sé que hubo directorxs que estuvieron invitadxs al ciclo del cine. ¿Qué nos puede comentar sobre esto?

CMB: A raíz de la división que hubo, yo no estaba involucrada en la organización de cine. Julián David Correa, José Fernando Serrano y Pedro Adrián Zuluaga hicieron curaduría para Ciclo Rosa cine.

FRA: Y en el académico, por ejemplo, el Ciclo Rosa trans, ¿de dónde salió la idea?

CMB: Guillermo Hoyos y yo estábamos trabajando con bioética y existía la discusión de cómo se podían hacer desde la Universidad Javeriana procesos quirúrgicos de reasignación de sexo. Esas

reasignaciones iban hacia los nefrólogos especializados en el aparato urinario de las personas y había médicos que estaban indagando por los aspectos éticos de esa transición. Por esto, tuvimos una invitada especial, Chris Beam, autora de *Transparent* ‘de impacto en Estados Unidos. Ella vino y tuvo reuniones con los médicos, con la policía, hicieron talleres en Santa Fe y en los Mártires porque había un problema muy serio con las mujeres trans, personas que estaban haciendo tránsito y que para lograr el cuerpo deseado se estaban inyectando aceite de cocina en las piernas. Por esa razón, se hicieron talleres para mostrar el peligro de hacer ese tipo de intervenciones

Una persona que se sintió muy feliz de haber acogido el Ciclo Rosa fue Germán Rey, porque ese ciclo se hizo valorando la estética trans. Se hizo pasarela trans y muchas actividades que resaltaron el valor de esta estética. Por mi parte, aprendí a decir, por ejemplo, «no me arreglo para salir a la calle, sino me produzco» y continuó valorando la carga simbólica que tiene decir *producirse* para la calle. También aprendí acerca de las terribles confrontaciones de personas trans a las que les estaba y les está negada la calle por fuera de un

perímetro específico, el peligro permanentemente que corren sus vidas objeto de *bullying*. Allí tuvimos a personas con mucho más impacto mediático y social, como Tamara Adrián, abogada trans venezolana y lesbiana que participó en los primeros años del chavismo muy fuertemente como diputada. Tuvimos personas de ese perfil, de muy alto perfil.

Otro ciclo que fue muy complejo fue el dedicado a fe y diversidad sexual. Ese tuvo varios teólogos alemanes como invitados, y un teólogo que trabajó en Brasil, James Alison, y que fue una contribución del Departamento de Teología y Filosofía de la Universidad Javeriana. Él venía a dar clases de Teología y se vinculó con el Ciclo Rosa; terminó participando en una discusión en directo por el canal de Bogotá sobre fe y diversidad sexual que fue una bomba tremenda en la universidad.

FRA: ¿Hay algunas memorias o hubo en algún momento una intención de hacer unas memorias del Ciclo Rosa?

CMB: Hubo libros, varios libros. Por ejemplo, Fernando Serrano compiló dos libros que se publicaron con la Javeriana. Hay unas pequeñas cartillas; yo misma hice la de crímenes de odio, con las participaciones de los abogados ale-

manes y de la colega de Estados Unidos. Tenemos cuatro o cinco publicaciones.

FRA: Sobre el Ciclo Rosa trans, ¿hubo alguna intención de hacer algún libro de ese ciclo como tal?

CMB: No, lo que hacíamos era juntar, contar experiencias y hacer los cuadernos, pero no como memoria del Ciclo Rosa porque, entre otras cosas, los trabajos que se presentaban eran trabajos académicos. Como usted sabe, para el CVLAC un artículo en un libro de memorias no vale gran cosa, y la gente quería la valoración de puntos de su trabajo.

FRA: ¿Qué recuerda de lo que fue la salida del Ciclo Rosa de la Javeriana?

CMB: ¡Uy! Fue una cosa tremenda porque produjo una movilización enorme en la universidad. Hacía mucho tiempo que en la Javeriana no se veían manifestaciones estudiantiles ni nada, y lo que eso produjo fue una movilización de varios días. Fue muy emocionante. A mí me pareció muy emocionante. Hubo varias personas liderando las demostraciones defendiendo el Ciclo Rosa, que se reunían todos los días a la misma hora en las escalinatas de la Biblioteca Central por la carrera Séptima. Hubo muchísima visibilidad. Tanta que llegaron los “defensores de la vida” a golpear, a blandir sus escapularios y a

► 7 • Fue Julián Velásquez, Ver <https://www.shock.co/cultura-pop/celebramos-20-anos-del-ciclo-rosa-a-traves-de-sus-posters>. Celebramos 20 años del Ciclo Rosa a través de sus posters.

Uno de los ciclos de cine más importantes del país celebra dos décadas proyectando, transformando y abriendo diálogos inclusivos en Colombia.

pegarles a quienes estaban ahí, y vino toda la discusión que terminó en la orden del Nuncio Apostólico de sacar el Ciclo de la Javeriana.

FRA: ¿Ese fue un anuncio que le hicieron a usted?, ¿usted estaba todavía en el Instituto PENSAR?

CMB: Yo estaba en PENSAR, pero fue algo que el Nuncio Apostólico le exigió al rector de la Javeriana.

FRA: ¿Por qué llegó justo en ese momento y no en años anteriores?

CMB: Yo no sabría decirlo. Yo creo que por el movimiento mismo que ya se había legitimado en la calle y que ya no era una cosa como tan oculta.

FRA: Recuerdo que estábamos a muy pocos días de iniciar las actividades del Ciclo Rosa Académico en la Universidad Javeriana, cuando llegó la notificación de que no se podría realizar en el campus universitario. En ese momento, se encontró como sede alterna al Museo del Banco de la República, en el centro de Bogotá. ¿Cómo fueron las negociaciones con el Banco de la República para que el Ciclo Rosa Académico de 2013 se realizara allí y no en la Javeriana?

CMB: Nos lo llevamos para allá porque el Ciclo estaba programado y no se iba a dejar de hacer. Nos prestaron la sala

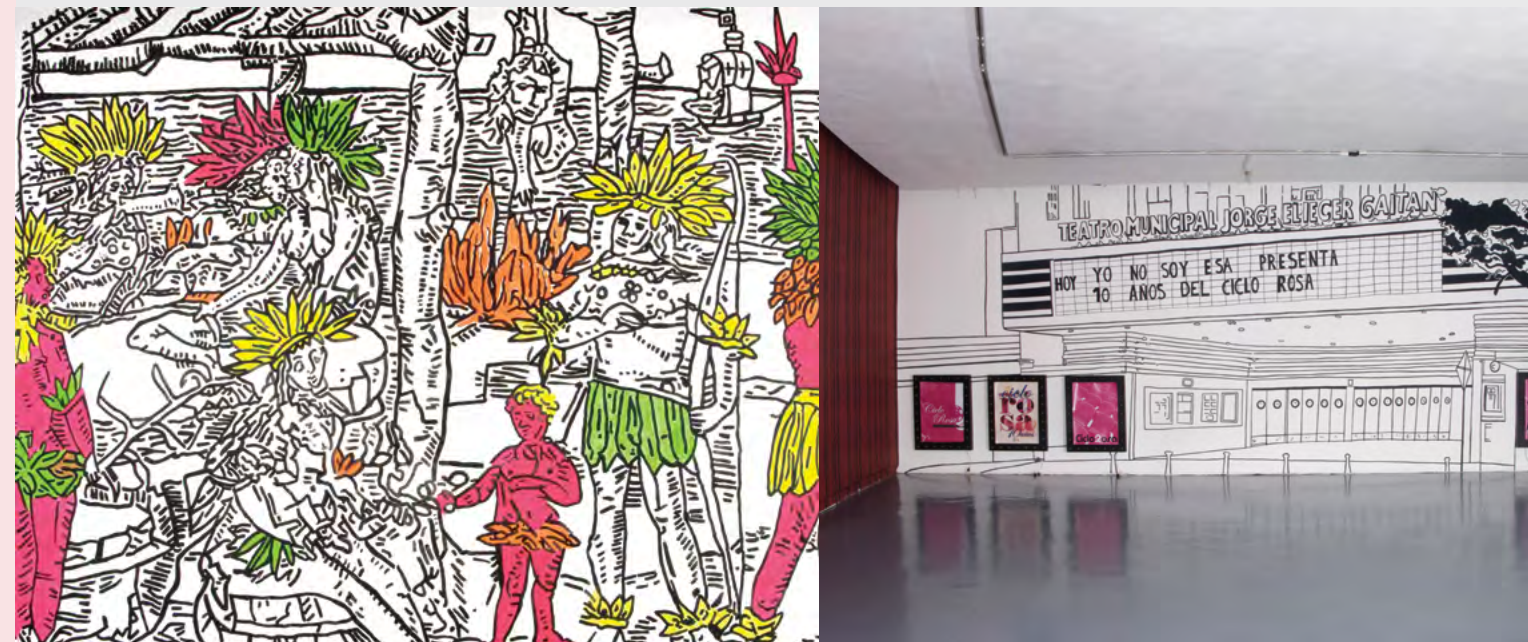
y nos lo llevamos para allá, pero con la cooperación más extraordinaria de Ixs estudiantes de las diferentes universidades que ya estaban participando con sus colectivos. Es lo que era la organización del Ciclo Rosa.

FRA: Quisiera preguntarle sobre la parte visual de la promoción y la publicidad del Ciclo Rosa, como la creación de los afiches y de la programación ¿Quién estuvo a cargo de todo eso?

CMB: Los primeros afiches fueron comisionados por Folco Nather directamente. Fueron afiches muy bellos que definieron una estética del color. Después, la gente se quedó pensando en que el Ciclo Rosa tomaba el nombre por el color rosado, pero era por Rosa von Praunheim. De todas maneras, la estética de los afiches, que luego fueron encargados ya no recuerdo a quién ¡qué vergüenza!, siempre tenían una identidad y la impronta de ese color rosa del primer afiche.⁷

FRA: Para finalizar, ¿Usted sabe si en el Instituto Goethe hay algún repositorio con memorabilia del Ciclo Rosa?

CMB: Es posible que ellos tengan ese archivo. Es posible que, finalmente, algunos afiches hayan ido a parar al archivo del Instituto Goethe o al Archivo



▣ Soy mi propia mujer, exposición sobre los 10 años del Ciclo Rosa. Curaduría: Víctor Manuel Rodríguez (Galería Santa Fe, 2011). Fotografías: Pablo Adarme.

Histórico de la Universidad Javeriana (Fondo Inclusión Ciudadana). Lo que sí sé es que los afiches se repetían en las portadas de las programaciones, entonces, ahí están en pequeño, en las programaciones de cine y de la parte académica, ya que era la misma identidad visual. También hubo una conmemoración de 10 años con la exposición *Soy mi propia mujer*, curada por Víctor Manuel

Rodríguez, quien hoy en día es el director de Artes del Ministerio de Cultura.

FRA: Precisamente, considero la pregunta relevante, en cuanto a la necesidad imperiosa de construir diferentes archivos de las disidencias sexuales y de géneros en el país. En y por ellos, la historia del Ciclo Rosa puede nutrirse desde las diferentes experiencias de quienes lo vivimos. ▣

ANA LUCÍA RAMÍREZ MATEUS Artivista transfeminista, cineasta comunitaria, pansexual, colombiana migrante en Chile. Egresada de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, especialista en Estudios Culturales (Universidad Javeriana) y magíster en Estudios de Género y Cultura (Universidad de Chile). Cuenta con una amplia trayectoria a nivel latinoamericano diseñando y desarrollando metodologías transfeministas, procesos de educación popular de cine comunitario, especialmente con disidencias sexuales y de género. En el 2001 junto a Clau Corredor crea Mujeres Al Borde, donde lidera Al Borde Producciones, proyecto dedicado a la formación, producción, distribución y exhibición de audiovisuales que desafían los órdenes del género y la sexualidad. Allí creó la Escuela Audiovisual Al Borde, que itenera por América del Sur estimulando la creación comunitaria de documentales autobiográficos narrados por activistas LGBTQIAP+. Directora de AL BORDE Festival Internacional de Cine Transfeminista



ENTREVISTA

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

Un corazón que comienza a bombear sangre para que esas otras vidas sean posibles: el artivismo audiovisual de Mujeres al Borde

POR MARTA CABRERA ARDILA

Mujeres al Borde es un colectivo creado en abril de 2001 por Ana Lucía Ramírez y Clau Corredor, cuya apuesta se desmarca de las políticas identitarias de los movimientos LGBTQIAP+ para reivindicar el derecho a habitar y transitar los bordes de esas identidades. Desde 2011, la labor de Mujeres al Borde atraviesa las fronteras nacionales para extenderse a lo largo del continente, impulsada por proyectos como la Escuela Audiovisual al Borde (2011-2018) y Al Borde: Festival Internacional de Cine Transfeminista (2021), entre muchos otros. Su amplia experiencia, así como sus prácticas artivistas aplicadas a un variado número de campos (el teatro, la pedagogía, entre otros) ha convertido a Mujeres al Borde en un referente regional.

► 1. El *artivismo* conecta aspectos especializados de las prácticas artísticas y formas de intervención social que incluyen convenciones populares de conocimiento. Así, el *artivismo* puede apropiarse imágenes existentes o producir unas nuevas destinadas a desafiar modos hegemónicos de representación, reinscribiendo en la esfera pública cuerpos y sujetos que son frecuentemente excluidos. En el caso de *Mujeres al Borde*, el *artivismo* produce un espacio relacional e intersubjetivo de colaboración que resulta crucial para la construcción de un sentido de comunidad. Ver Marta Cabrera «Audiovisual affect. Sexuality and the Public Sphere in the work of Colombia's Escuela Audiovisual al Borde», en Arenillas, M. y M. Lazzara, *Latin American Documentary in the New Millennium* (Palgrave: Macmillan, 2016), 191-205.

Marta Cabrera: propongo comenzar abordando el papel del audiovisual en la historia de *Mujeres al Borde* en esta conversación con Ana Lucía Ramírez, cofundadora de *Mujeres al Borde*, y creadora y directora de *Al Borde Festival Internacional de Cine Transfeminista*.

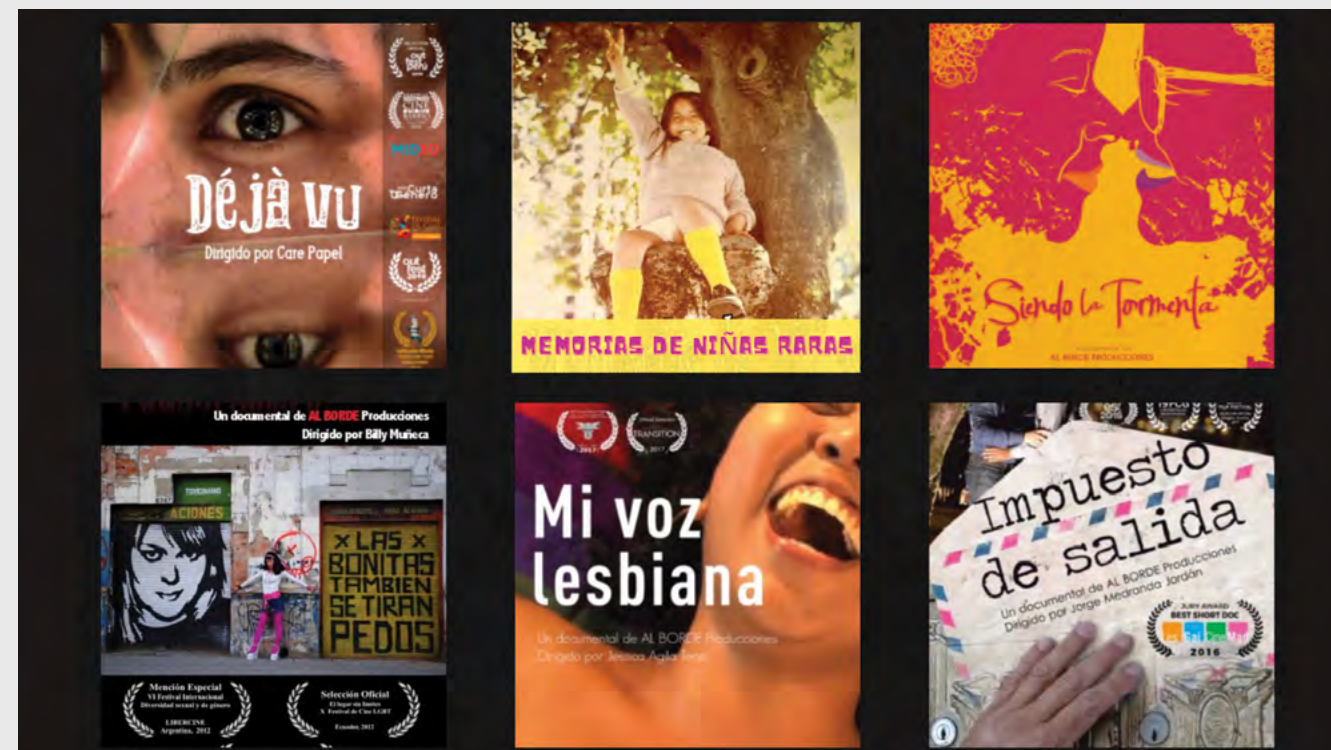
Ana Lucía Ramírez: el audiovisual ha sido uno de los ejes fundamentales de nuestro trabajo, basado en la idea de crear otras condiciones de visibilidad y de existencia inicialmente pensado para las mujeres de las disidencias sexuales. Como decimos ahora, somos habitantes de múltiples bordes, no nos resignamos, desbordamos esas cajitas de las categorías y de las imposiciones sobre el cuerpo, el género, el sexo.

En esa necesidad de existir de otras formas posibles, en el centro de eso, estaba primero la posibilidad de imaginarnos que nuestras existencias eran posibles y que lo eran de otras formas distintas a las que nos habían enseñado. Entonces, toda la fuerza de la ficción, de la fantasía aparece allí en un lugar protagonista y por eso *Mujeres al Borde* empieza a trabajar desde el *artivismo*¹ desde dos prácticas artísticas: lo teatral y lo audiovisual, siempre enmarcadas en lo comunitario, pensando ¿qué es lo que nuestra comunidad necesita decir?, ¿cómo queremos vernos a nosotrxs mismxs? En

realidad, creo que nunca nos interesó pensar cómo queremos ser vistxs, por otrxs, sino cómo queremos vernos a nosotrxs mismxs. Era una búsqueda de imágenes e historias que sentíamos que, aunque nos pasaran, era como que no existían porque no las podíamos ver.

Si te encontraras a la Ana Lucía de hace veintiún años, quizás ella no tendría muchas palabras para explicarte ese sentimiento. Recuerdo que decía en esa época: «es como que yo me mirara en un espejo, pero no me pudiera ver», no existía mi imagen, no existía mi historia, no existían mis besos, no existían mis cuerpos, ni existían los de las personas a las que les pasaban cosas similares a mí. Entendimos muy rápidamente que si no lo hacíamos nosotras, nadie lo iba a hacer. No queríamos que lo hiciera gente que no encarnaba nuestras historias, porque cuando lo habían hecho, los lugares que ocupábamos nos hacían daño, eran los lugares de la victimización, los lugares de lo imposible, los lugares de lo que se muere, de lo que asesinan, de lo que no vale la pena...

Queríamos reivindicar el placer, la felicidad, la desobediencia, darle la vuelta a todo eso que nos habían dicho que estaba mal y decir: «puede estar mal para ti y no me importa, no quiero que ahora creas que es bueno, lo que yo



■ Pósters documentales Al Borde Producciones. Videografía disponible en <https://mujeresalborde.org/>

► **2** • Mujeres al Borde apostó por el teatro desde sus inicios y hoy en día cuenta con la Escuela Teatro Queer al Borde y la Compañía Teatral al Borde (<https://mujeresalborde.org/programa/teatro-al-borde/>).

quiero es saber que para mí está bien, aunque para todos ustedes sea lo peor, sea un descalabro». Lo audiovisual era como un corazón que comienza a bombear sangre para que esas otras vidas sean posibles porque pienso que, al principio, estuvo muy de la mano de lo que queríamos con el teatro,² era como crear otras posibilidades desde la ficción y luego, poco a poco, va surgiendo la necesidad de narrar nuestra memoria, lo que está pasando. Porque lo que estaba pasando tampoco se veía, era como que nuestros recuerdos, nuestras historias, no solo las imaginarias, sino las reales, se borraban con una facilidad tremenda. Entonces dijimos: «registremos eso», y comenzamos a salir con la cámara a registrar la historia, en ese momento, del movimiento social [LGBT].

Yo me siento muy agradecida con esa cámara que nos acompañó en ese momento, porque tener acceso a una cámara de video hace veintidós años era un privilegio. Estudié toda mi carrera de cine en la Universidad Nacional sin tener una cámara audiovisual mía, ni siquiera una Handycam y mis otrxs compañerxs que estudiaban cine tampoco tenían, era difícil tener tu propia cámara. Ahora es distinto porque tu celular es una cámara, en esa época no, entonces poder

poner esta cámara de video al servicio de las historias, de las memorias, de las transformaciones que nos estaban pasando como comunidad en ese momento en Bogotá, para mí es una dicha, fue muy hermoso. El audiovisual nos dio muchos aprendizajes, nos enseñó que desde ahí podemos sanar nuestras heridas, que podemos hacer justicia comunitaria, que podemos encontrarlos, que podemos rebelarnos a ser hablados y narrados por otrxs, que podemos evitar ser borrados de la historia y también nos animó a fantasear, nos enseñó que nuestra memoria merecía ser recordada, que lo que hacíamos era importante, que era importante que eso quedara, que no era cualquier cosa lo que estábamos haciendo. Estábamos transformando una sociedad y el audiovisual nos enseñó que cuando creamos juntxs nos podemos querer más, nos podemos acompañar en una sociedad donde el mandato era estar aislados, donde el mandato era ser invisibles. El audiovisual le daba la vuelta a todo eso.

MC: Siguiendo por esa ruta ¿Qué hitos audiovisuales tiene Mujeres al Borde? ¿Cuáles producciones han sido puntos de inflexión para ustedes?

ALR: Yo creo que las primeras son fundamentales. Es muy importante **El cuerpo,**

primer territorio de paz (2001),³ un videoclip en blanco y negro con corporalidades de distintos tamaños y formas que están desnudas, que se están acariciando y besando. Lo hicimos con las personas del naciente sector LGBT de Colombia, que nos encontrábamos en el marco del proyecto Planeta Paz⁴ para pensar cuál era el rol de las disidencias sexuales y del género en la paz de este país. De esos encuentros y reflexiones surge una consigna: «nuestro cuerpo es nuestro territorio de paz», ese es el territorio que estamos defendiendo, ese el territorio por el que estamos pidiendo respeto, justicia, libertad, dignidad. Queríamos encontrar la manera de compartir esa idea con otra gente y propusimos desde Mujeres al Borde a lxs compañerxs hacer un video para contar qué significa para nosotrxs que el cuerpo es el primer territorio de paz, pero no queríamos un video con Germán Humberto [Rincón Perfetti], José Fernando [Serrano] o Marcela Sánchez⁵ diciendo: «mi cuerpo es mi primer territorio de paz porque...», sino que lo sintieran, que los que lo vieran lo sintieran, que no pasara por la palabra, sino que pasara por la imagen, por la emoción, por las sensaciones.

Entonces nos juntamos con todas estas personas y les dijimos: «vamos a

hacerlo desnudos». Nos imaginamos cómo sería, se lo propusimos a la gente, la gente vino y grabamos. La gente también nos proponía cosas, nosotrxs les proponíamos otras y fue muy bonito porque creamos un espacio seguro para grabarnos... fue precioso, fue un audiovisual bien comunitario, bien político donde le compartimos a nosotrxs compañerxs/organizaciones LGBT de Colombia de ese momento que el arte también era una posibilidad expresiva para posicionarnos políticamente. Planeta Paz sacó copias en vhs para los que vivían en Popayán, en Medellín, en Cali porque no había YouTube ni nada de eso. El video se presentaba en todos lados, Planeta Paz lo ponía para abrir los eventos y que la gente sindicalista, campesina, afro dijera: «¡wuah!, aquí está esta gente con nosotrxs».

Luego vino **Bajo la piel** (2002),⁶ que fue mi tesis de grado en la Universidad Nacional y también el primer producto que sacamos con el sello de Al Borde Producciones,⁷ un mediodetraje de cincuenta y ocho minutos que cuenta la historia de dos amigas que se enamoran y que estrenamos en una semana de la diversidad sexual, aquí en Bogotá, que en esa época ocurría previa a la marcha. El estreno fue en Theatron, en una sala gigantesca y la gente no cabía,

► **3** • <https://mujeresalborde.org/creacion/el-cuerpo-primer-territorio-de-paz/>

► **4** • Planeta Paz es una organización no gubernamental de carácter nacional que trabaja por el fortalecimiento de los sectores populares, con la intención de que contribuyan al conocimiento de la realidad nacional, la constitución de sujetos políticos democráticos capaces de construir sociedad y nación con justicia social, y a la búsqueda de soluciones viables al conflicto social, político y armado colombiano. Cumple su misión a través de la investigación social crítica, la educación popular y la comunicación; realiza, promueve y divulga estudios relacionados con la problemática nacional e internacional, el movimiento social y los sectores sociales populares (<https://www.planetapaz.org/>)

► **5** • Figuras reconocidas del movimiento LGBT.

► **6** • <https://mujeresalborde.org/creacion/bajo-la-piel-2002/>

► **7** • La labor de Al Borde Producciones incluye producción, exhibición, distribución y acción en red, <https://mujeresalborde.org/programa/al-borde-producciones/>

► **8** • <https://mujeresalborde.org/creacion/a-que-juega-barby-2004-video-on-line/>

► **9** • Director de la Cinemateca en los periodos 2001-2004 y 2013-2016.

► **10** • Activista, política, comedianta y escritora colombiana.

► **11** • Festival de cine y video latino en Canadá Alucine, 2005.

fueron todas las lesbianas de Bogotá y además la gente iba elegante, como si fuera una premier de los Oscar. Yo estaba al lado del proyccionista y él me decía: «está lleno, está lleno, está lleno» y era lindo escuchar a la gente exclamar «¡Ah! ¡Ah! ¡Ah!». Recuerdo haber ido al baño y escuchar a la gente decir: «¡Ay!, ¿viste que salió tal parte del parque?», «la casa, yo sé dónde era esa casa, esa casa es como por la 26», «¡No! La casa es no sé dónde». El impacto para las mujeres de reconocerse a sí mismas, de reconocer sus calles y los lugares donde se encuentran fue magia para mí y para Clau [Corredor]. No es lo mismo ir al cine a ver una película donde dos mujeres se enamoran si está pasando en otro lado del planeta y están hablando en otro idioma, es como: «sí, bueno, vi una película de lesbianas, pero ¿qué tanto tiene que ver esa película conmigo?». Creo que eso es lo que te da el hacer arte/cine comunitario, la misma gente te va devolviendo y te va mostrando cuál es el camino.

Otro hito gigante fue **A qué juega Barby**⁸ (2004), motivado por el Ciclo Rosa, porque significó aprender sobre la necesidad de que existan festivales donde muestren nuestras películas. Si no hay festivales es como si las películas vivieran en una casa sin ventanas.

Los festivales de cine son las ventanas por donde las películas se asoman al mundo y llegan a la gente. Ahora hay YouTube, pero en el festival existe un público, un colectivo que está vibrando, que está sintiendo al mismo tiempo.

Habíamos estado en el Ciclo Rosa con **Bajo la piel** y al siguiente año nos llamó Julián David Correa⁹ y nos dice: «Chicas, tienen que presentar algo, ¿qué van a presentar?». No teníamos dinero para producir algo grande y conversando con Clau pensamos en una animación. Yo decía «a mí nunca me enseñaron a hacer animación en la escuela», pero entre esa visión limitante de la academia y la intuición e imaginación de Clau manifestando: «hagámoslo, no hay nadie que nos diga cómo lo tenemos que hacer», me dejó seducir y nos inventamos el guion. El proceso fue fascinante, nos divertimos, hicimos un *casting* con los muñequitos de la gente, de mi familia, de las amigas lesbianas, participaron los muñecos de mi sobrino, del hijo de Elizabeth Castillo¹⁰ (que eran los malos), luego vino todo el proceso de la edición y la película es un éxito, todo el mundo la quería ver, está en el Festival de Cine de Cartagena, se la llevan a Canadá a un festival de cine latino,¹¹ después la ponemos en YouTube y tiene como cuarenta mil visitas en un



► Detrás de cámaras 7ma. Escuela Audiovisual Al Borde, Siloé, Cali, Colombia 2018.

mes, recibimos, obviamente, muchas amenazas y tenemos que censurar los comentarios, nos hacen un artículo en *Cromos*, salen las *Barbies* en primera plana en *El Tiempo*, en la sección de cultura, dedicada al Ciclo Rosa, donde luego la presentamos y se produce toda una conversación sobre por qué las *Barbies* tienen que ser femeninas si las lesbianas son masculinas; pero al final, **Barby** es un hito porque nos muestra que podemos cruzar nuestros propios límites y que la creatividad es lo más, o sea, no hacía falta dinero, solamente

creatividad, ganas de hacerlo y complicidad. Es ese equipo amoroso que creamos con Clau que dice: «hagámoslo», porque sería difícil si fuera una sola persona.

Podría ponerme a hablar de cada una de las películas que hicimos en esa época donde estuvieron involucradas personas de la comunidad LGBT, como **Instrucciones para perder la vergüenza**¹² (2005), **Memorias de niñas raras**¹³ (2006), **Amaos los unos a los otros**¹⁴ (2008) porque eso me parece importante y va en la misma vía de reconocer

► **12** • <https://mujeresalborde.org/creacion/instrucciones-para-perder-la-verguenza-2005-on-line/>

► **13** • <https://mujeresalborde.org/creacion/memorias-de-ninas-raras-2006-video-on-line/>

► **14** • <https://mujeresalborde.org/creacion/amaos-los-unos-a-los-otros-2008-video-on-line-parte-1/>

►15• <https://mujeresalborde.org/programa/al-borde-producciones/>

las historias de la comunidad en la que estábamos insertxs. El siguiente salto, para mí, es lo que ha venido pasando con la Escuela Audiovisual al Borde,¹⁵ cuando damos un paso más allá y empezamos a ir a otros países porque nos damos cuenta de que eso que estábamos haciendo a nivel local, no estaba pasando en otras partes, había historias en América Latina que necesitaban ser contadas, también porque queríamos contagiar, queríamos que hubiera más organizaciones y más gente haciendo esto. Nos parecía preocupante ser las únicas, nos fuimos dando cuenta que era vital que hubiera películas rompiendo los órdenes establecidos, que se estuvieran rebelando a la subordinación. En otros términos, películas transfeministas, contrasexuales, artistas, donde hubiera una intención de romper con lo establecido, no de seguir reproduciéndolo, no queríamos eso, porque estamos teniendo una oportunidad única, cada película es una oportunidad. Todo lo que viene con la Escuela Audiovisual es el otro hito y yo siento que en este momento ya es necesario que venga otro hito.

MC: ¿Han pensado hacia dónde van? ¿Cuál es el paso siguiente?

ALR: Hay una cosa que me viene rondando y tiene que ver con lo erótico,

no sé si llamarlo pospornográfico, pero siento que se pueden pensar otras representaciones de lo erótico y de lo sexual como lugares, como historias políticas. De hecho, si no hubiera habido pandemia, la Escuela Audiovisual iba a tener una línea de documental autobiográfico pero pornográfico. La idea era: vamos a contar estas historias, pero poniendo la corporalidad en un primer plano, y bueno, vino la pandemia y han pasado otras cosas que tienen que ver con los aprendizajes de la pandemia: cómo hacer pedagogías *online*, cómo contar historias más corticas, cómo utilizar los celulares para contar historias, usar las redes sociales. Los formatos van cambiando y eso va haciendo que nuestro trabajo también vaya teniendo cambios. Igual, este momento ya es otro, hay más gente haciendo cosas similares a las nuestras, ya no somos las únicas, afortunadamente, aunque seguimos siendo pocas personas y pocos colectivos.

MC: Has mencionado varias cosas interesantes: una es la relación con el Ciclo Rosa y con espacios que permiten la circulación de los audiovisuales, ¿cómo fue la relación entre Mujeres al Borde y el Ciclo Rosa y cómo han aparecido nuevos circuitos de circulación que han permitido lo que me estás contando,



Collage de experiencias de Artivismo Al Borde

estos encuentros con otras colectivas, con grupos de otras partes?

ALR: El Ciclo Rosa tiene nuestra gratitud por siempre porque estoy casi segura de que si no hubiera existido, nuestra historia audiovisual sería otra. El Ciclo Rosa era el aliento para hacer la siguiente película. Nos entusiasmaba mucho y comenzamos a producir sabiendo que íbamos a tener un lugar de exhibición.

Ver las filas enormes en la Cinemateca Distrital de aquella época para entrar a las películas del Ciclo Rosa, ver a la gente que había participado en la película es parte de la comunidad que generan

los festivales, que incluye creadorxs, así como a un público que quiere ver este cine, que sabe que este cine existe. El Ciclo Rosa también tenía un espacio pedagógico donde el Instituto Goethe traía de Alemania gente que hacía cine experimental, por lo que ese también fue un espacio de formación, de encuentro con otras maneras de hacer cine que se escapaban a la tradición latinoamericana, muy ligada, de alguna manera, al melodrama y a una narrativa muy convencional de inicio, nudo y desenlace. Esto nos invitaba a salir de esos espacios y a explorar otras formas de contar

► **16** • <https://www.aireana.org.py/cultura-de-la-no-discriminacion/festival-de-cine-lesbigaytrans/>

► **17** • <http://elugarsinlimites.com/default.html>

► **18** • Esta red se propone integrar escuelas y festivales de cine en Latinoamérica y el Caribe para el desarrollo académico y artístico-cultural en materia de cinematografías lgbtiq y de género, teniendo como uno de los ejes principales el fortalecimiento de muestras y la mayor difusión en la región, con fines no lucrativos, respetando los derechos de exhibición de las obras sin detrimento de las formas particulares de adquisición de películas (cortometrajes, medietrajes y largometrajes) de los festivales miembros y de las maneras tradicionales de distribución de las escuelas de cine. (<http://divercilac.org/festival/>).

► **19** • <http://festicine.mujeresalborde.org/festival/>

Recuerdo, por ejemplo, cuando vino Jonathan Caouette y presentó **Tarnation** (2003) y nuestro corto **Memorias de niñas raras** (2006) fue telonero. Fue muy significativo para mí porque se consideró una película encontrada, de imágenes robadas a la calle. **Tarnation** también tenía muchos elementos así, por lo que pensé «nuestra película no desmerece». Esta era la posibilidad de ver tu película al lado de películas de gran presupuesto, de gente que había ido a escuelas de cine con muchos más referentes que los que yo tuve en la escuela de la Universidad Nacional en ese momento. El Ciclo Rosa para mí fue, definitivamente, muy, muy, muy importante, un cómplice de nuestra creatividad y nos motivó a buscar otros festivales en América Latina donde se proyectaran películas como las que nosotras hacíamos. El primero con el que hicimos contacto fue el Festival de Cine Lesbianaytrans¹⁶ de Asunción, Paraguay, donde fuimos las invitadas internacionales, y luego fui jurada en el festival El lugar sin límites¹⁷ de Quito, Ecuador. Comenzamos a darnos cuenta de que había un circuito que obviamente ha ido creciendo, en este momento, por ejemplo, existe una red que se llama Divercilac,¹⁸ que es la red de festivales de cine dedicados

a la diversidad sexual en América Latina y de la que nosotrxs hacemos parte. Es lindo ver cómo hemos hecho parte de ese cambio, de esa historia.

MC: ¿Qué apuestas interesantes de cine y diversidad (por llamarlo de alguna manera) ves tú en América Latina? ¿Qué rumbos interesantes o qué cosas te llaman la atención?

ALR: siento que nuestro Festival de Cine Internacional Transfeminista Al Borde¹⁹ es uno de los siguientes niveles. Como te decía, vengo sintiendo desde hace un tiempo que Al Borde Producciones tiene que hacer cosas nuevas a partir de lo que hemos aprendido de los festivales de cine, y una de ellas fue tener nuestro propio espacio de exhibición y ser también una ventana para películas que necesitan ser vistas. Recuerdo que la primera edición del festival, en 2021, recibió ciento un películas de las que quedaron cuarenta y cinco en la programación. Me gusta mucho esta apuesta del festival de cine transfeminista porque siento que hace honor al camino que ha hecho Mujeres al Borde, donde hemos aprendido que las opresiones de género y de sexualidad no se van a acabar sino se acaban también las opresiones de raza, las opresiones sobre otras especies, sobre otras corporalidades, si no hay justicia económica en el



► **20** • Desde 2015, como parte del 12.º Festival Internacional de cine y video de los pueblos indígenas de clacpi, se realizó la primera versión de Ficwallmapu en Temuco. Instancia de comunicación y encuentro de diversos pueblos de Abya Yala y el mundo, que resonó con fuerza en el territorio mapuche. Por lo que decidimos darle continuidad anual, posicionándonos como el festival de cine y artes indígenas más relevante de la región, que ya suma cinco años de recorridos y diálogos por el kúme mogen / buen vivir, <https://www.ficwallmapu.cl/>

mundo. El festival busca evidenciar estos cruces de creatividades en función de quienes hemos sido excluidxs. Ficwallmapu,²⁰ el festival de cine de Wallmapu del territorio ancestral mapuche, tuvo una ventana en nuestro festival con cine indígena trans, travesti, no binario y lésbico de distintas partes del mundo. Ese tipo de cosas son las que me parecen más interesantes y que quisiera ver más. Me siento muy agradecida con los festivales de cine LGBT que existen y quiero que sigan existiendo porque si no, ¿cómo habrían llegado nuestras películas a la gente? Por ejemplo, los veintiún documentales autobiográficos que hemos hecho en las siete Escuelas Audiovisuales al Borde han llegado a más de cien festivales. Nos faltan Asia y Oceanía, pero hemos estado en muchos continentes, en muchos países, los documentales fueron vistos en otros idiomas y eso es lo que nos dan los festivales, porque además los festivales de cine LGBT han sido nuestro nicho, finalmente esa es la comunidad de la que venimos, sin embargo, siento que es importante que seamos capaces de hacer más cruces, más alianzas y eso nos lo ha enseñado mucho el cine comunitario.

Hemos podido, por ejemplo, ir a Perú a compartir con niñas del barrio Comas de Lima y hacer un taller con ellas, niñas

cineastas, de un barrio periférico en Lima, o aprender de lxs compañerxs de Cine en Movimiento que trabajan en especial con jóvenes que han estado en la correccional de menores, niños con unas historias muy tenaces. A nosotrxs el cine comunitario fue el que nos abrió a ese deseo de que el mundo sea justo para todxs, no solo para los que son como uno, también queremos que sea justo para los que son como uno y están allá en el barrio Comas y allá en la cárcel y allá en las selvas amazónicas, sentimos que era importantísimo que eso existiera, por lo que veinte años atrás dijimos: «¿Quién lo va a hacer? No vamos a estar esperando que otro lo haga». Por eso fue increíble encontrarnos con la gente de Ficwallmapu y su apuesta de cine indígena y diversidades ancestrales, un festival de cine indígena que está poniendo en su cartelera una programación dedicada a las disidencias sexuales y de género todos los años. Ese tipo de cosas te cambian porque generan alianzas, generan preguntas sobre cómo transformamos este sistema si no somos capaces de vernos con otros ojos lxs unxs a lxs otrxs, de ir más allá de la indiferencia, de reconocer y abrazar la diferencia del otrx, creo también que hay cosas chéveres que están pasando en esto de que cada

vez hay más comunidades produciendo con mayor autonomía

Tengo muchas ganas de ver, por ejemplo, la película que hizo recientemente la Red Comunitaria Trans,²¹ me gusta mucho ver un cine cada vez más hecho desde las mismas comunidades, aunque no tengo claro si la persona que dirige es o no una persona trans, pero que las personas de la comunidad disidente y trans estén cada vez más involucradas en un rol protagónico de la creación audiovisual, decidiendo qué se cuenta, en qué términos, en dónde se exhibe, cuándo, cómo, con quiénes, y no solo que te vayan a grabar es una semilla que está cada vez más plantada en muchos lugares, que uno ve desde lugares muy *mainstream* como Hollywood, donde un montón actores y actrices trans están reclamando también ese lugar y eso también está pasando en otros círculos, de los que hacemos parte.

MC: tal vez «diversidad» ya no es un calificativo que recoja esto...

ALR: Sí, me hacía la pregunta por estos festivales de cine *queer*, pero a mí me gusta más lo que está pasando en el cine de las disidencias en América Latina y en esta apuesta transfeminista. Quiero seguir viendo películas donde nuestros amores y nuestros cuerpos sean

posibles, pero también quiero ver películas que estén desafiando cada vez más y que sean útiles para que el mundo sea mejor para otrxs. Por eso esa alianza con Ficwallmapu, y yo quiero que sigamos haciendo alianzas. Quiero mucho poder encontrar gente con capacidad que también esté poniendo el foco en la sexualidad y creando o exhibiendo cine. Ir juntando gente que esté en esa parada, a eso es a lo que creo que hay que apostarle ahorita.

MC: A propósito de alianzas, no sé si conoces el festival Excéntrico,²² que se enuncia como pornografía crítica.

ALR: Después de esta buena experiencia con Ficwallmapu, esto de abrir ventanas de un festival en otro también está bien bonito. Sí, Excéntrico hace cosas chéveres. Sí creo que uno tiene que hacer alianzas con gente que está en los mismos sueños, en sueños que coinciden de alguna manera.

MC: Esto implica empujar los límites. Ustedes se hubieran podido quedar produciendo películas de todo tipo, pero desarrollaron también la Escuela, el Festival y de pronto de estas alianzas actuales emerge la forma de lo que quieren hacer más adelante.

► **21** • Cada vez que muero (Raúl Vidales, 2022).

► **22** • Excéntrico Fest es una muestra internacional de cine no competitiva, independiente y autogestionada que se ubica en el territorio de las pornografías críticas, reuniendo producciones cinematográficas que exploran las políticas del placer, la disidencia sexual y la representación explícita del sexo. Su principal objetivo es abrir espacios para la imaginación transgresora del orden heteronormativo que delimita lo visible y lo escenificable en el cine, promoviendo el encuentro entre obras fílmicas, audiencias, realizadorxs y performers, <https://excentricofest.com/inicio/>

ALR: Sí. Por lo pronto, queremos que el Festival sea cada dos años y lo más probable es que el próximo sea en Cali, porque queremos hacerlo presencial.

MC: Hubo solo uno ¿verdad?, el del año pasado.

ALR: Sí, que fue *online*, ahí probamos todo y aprendimos un montón y nos dimos todos los porrazos. El Festival costó quince millones de pesos. La financiación para la escuela de documental autobiográfico posporno que había soñado terminó convertida en un festival de cine (risas). No se pudo hacer escuela porque no podíamos viajar, así que hablé con la financiadora porque no quería hacer la escuela online, por lo que nos extendieron el plazo y nos dijeron: «busquen un destino para el dinero dentro de lo audiovisual», y les dijimos: «Bueno, entonces vamos a hacer nuestro festival *online* transfeminista» que hace hartito queríamos. La idea es hacerlo presencial ahora, por lo que vamos a comenzar a buscar fondos con el equipo del área de distribución y exhibición de Al Borde Producciones.

MC: Escuchando la historia de Mujeres al Borde pienso que es un recorrido increíble.

ALR: Sí, estoy muy contenta con eso y cuando voy contando la historia siento que es muy coherente ¿no?

MC: Totalmente, es un caminar tratando de entender el momento y las diferentes relaciones que se pueden establecer y el resultado es esto: veintitantos años de labor. En las notas que fui tomando se observa una especie de progresión que es el producto de haber logrado interpretar distintos momentos y contextos de una forma muy aguda. Es admirable ese comienzo modesto, como me contabas con **Barby** y pensar que años después están organizando festivales y que han hecho escuelas que transitan por todo el continente.

ALR: Sí, y también pienso mucho en el tema de la plata, el hecho de haber trabajado tantos años sin nada nos enseñó que la plata sí ayuda un montón, pero no es el único recurso, o sea, no hay que depender de ella. También influye el estilo de las cosas que hacemos, que se basa mucho en la colaboración de la misma comunidad, en el sentido de pertenencia de los procesos.

MC: de acuerdo, sin eso no funciona. Una escuela donde pagas por hacer un curso es otro tipo de cosa muy distinta a esta.



Ilustraciones de las categorías temáticas de AL BORDE Festival Internacional de Cine Transfeminista. Arte: Andrea Fonseca

LILIANA ANGULO CORTÉS Artista afrodescendiente graduada en la Universidad Nacional de Colombia y con maestría en Artes de la Universidad de Illinois en Chicago (Beca Fulbright). Trabaja en diferentes regiones buscando contribuir a las luchas de las comunidades afrodescendientes utilizando estrategias colectivas y una práctica artística crítica. Su producción comprende procesos en diversos medios y dimensiones, prácticas performativas, tradiciones culturales, activismo de archivos, reparación histórica y trabajo colaborativo con organizaciones sociales. Explora la memoria y el poder desde cuestiones de representación, identidad, discursos de raza y postdesarrollo. Ha presentado exposiciones individuales y colectivas nacionales e internacionales. Hace parte del Wi Da Monikongo, Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia, Colectivo Aguaturbia y el Grupo de Archivo y Memoria de la Comuna 6 de Buenaventura. Ha trabajado con el Sector de Cultura en la ciudad de Bogotá.



ENTREVISTA

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

El Wi Da Monikongo: incidencias Afro en el espacio audiovisual Colombiano

POR CARLOS CORREA

El Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia Wi Da Monikongo es un grupo de realizadorxs audiovisuales, productorxs, creadorxs, artistas y gestorxs culturales afrocolombianxs que trabajan por el fortalecimiento del audiovisual afro en Colombia. Su interés como red es articularse para construir, discutir y mostrar desde versiones propias, las estéticas afro dentro del audiovisual. Con ello se busca dismantelar desde la imagen en movimiento ciertas formas de representación que repiten estereotipos o vulneran la dignidad de la gente negra y así contribuir a la lucha contra el racismo en Colombia. Entre sus objetivos está generar apropiación y consumo del audiovisual afro que se produce en las comunidades afrodescendientes con el fin de fortalecerlas y circular sus contenidos

► **1**• Kunta Kinte fue un líder africano, proveniente de Gambia, que nació en 1750. Fue esclavizado y llevado a los Estados Unidos donde murió en 1810. Alex Haley realiza la investigación de archivo sobre su historia y escribe la novela *Roots: The Saga of an American Family*. La novela inspiró la miniserie de televisión norteamericana "Raíces". La miniserie es considerada un hito de la representación audiovisual de la historia de los afrodescendientes y es un referente de la historia de la producción audiovisual afro.

► **2**• La referencia a Kunta Kinte a la que se remiten lxs creadores del Festival Internacional de Cine Comunitario Afro Kunta Kinte es la del líder social afrodescendiente Euclides Blandón desaparecido cuando viajaba en autobús de Buenaventura a Cali. Euclides Blandón se hacía llamar Kunta Kinte y era miembro del partido político Movimiento 19 de Abril (M-19).

► **3**• Informe Amnistía Internacional, 15 de enero de 1991, Temor de desaparición. Euclides Blandón de 36 años de edad y Álvaro Vásquez Gómez.

audiovisuales. Un interés primordial es contribuir al agenciamiento de políticas públicas abriendo espacios de interlocución con la institucionalidad para el audiovisual afro. Entre sus actividades destaca la organización de varios festivales de Cine Afro en distintas regiones del país, de muestras de Cine Afro y la conformación de un espacio autónomo para el fortalecimiento del sector audiovisual afrodescendiente. Entre sus proyectos está la conformación de plataformas y proyectos de circulación y distribución de contenidos afro desde diversas prácticas audiovisuales que producen lxs creadorxs afro en diferentes contextos con el fin de visibilizar el trabajo y contribuir al acceso y la circulación de las producciones audiovisuales entre las comunidades negras, afrocolombianas, palenqueras y raizales, la sociedad colombiana y otros públicos a nivel internacional.

Carlos Correa: En esta oportunidad vamos a estar hablando sobre el Wi Da Monikongo del cual Liliana Angulo Cortés es una de sus integrantes y una de sus fundadoras. Agradezco mucho que hayas aceptado esta entrevista, Liliana. Hemos querido invitarte porque sabemos que tienes, junto con otros compañerxs, una experiencia muy interesante dentro de

la escena del audiovisual afrodescendiente en Colombia, así que nos gustaría que nos compartieras sobre eso. Pero antes de entrar en materia cuéntanos sobre ti.

Liliana Angulo: Soy artista plástica, egresada de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Tengo una maestría en la Universidad de Illinois en Chicago, también en Artes, y en este momento estoy trabajando como artista independiente. Me encuentro haciendo una residencia en la Fundación Ama Amoedo, Residencia Artística en José Ignacio en Uruguay, en el estado Maldonado cerca de Punta del Este.

CC: Como fundadora y miembro del Wi Da, me gustaría que nos compartieras ¿Cuándo surgió el Wi Da? ¿Por qué este nombre de Wi Da Monikongo?

LA: el Wi Da Monikongo, Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia, surgió en septiembre de 2017, en el contexto del Festival Internacional de Cine Comunitario Afro Kunta Kinte-(FICCA Kunta Kinte).^{1, 2 y 3} La organización que desarrolla el Festival en Medellín, Carabantú, invitó aproximadamente a 25 personas, además de los que vivían en Medellín, para asistir a una reunión. Fue una especie de encuentro entre gente que realiza prácticas audiovisuales en

diferentes contextos afro del país. A partir de esas discusiones que sostuvimos ahí sobre nuestros contextos, las situaciones que vivimos, las dificultades y las fortalezas que tenemos para desarrollar nuestras prácticas, llegamos a la conclusión de que era necesario articularnos y trabajar juntos. De ahí surgió esto que, generalmente lo definimos como una red, y que decidimos que fuera un Consejo, entendiendo los alcances que queremos que este grupo tenga. *Wi Da* significa, en lengua creole, "Nosotros somos" y *Monikongo* significa, en lengua palenquera, "imagen" o "audiovisual". Los compañeros que estaban allí de San Andrés y de Palenque nos explicaron el contexto de esas palabras y *Monikongo* [la palabra] no hace distinción entre imagen y audiovisual; es decir, que se usa la misma palabra para dar esa idea. Entonces, *Wi Da Monikongo* significa "nosotrxs somos imagen/audiovisual", y es el Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia.

CC: ¿Nos podrías compartir un poco sobre el perfil de lxs integrantes del Wi Da? ¿Actualmente qué hacen? ¿A qué se dedican?

LA: Inicialmente cuando empezó el Wi Da Monikongo en esa primera reunión, obviamente por cuestiones de logística

no se podía invitar a todas las personas que hubiera sido pertinente que estuvieran ahí. Pero en ese momento estuvo el equipo organizador: Ángela Jiménez, Ramón Perea Lemus, Christian Lewis Córdoba Quinto y Anny Iburgüen Aguilar, entre otras personas, porque como te contaba la reunión fue convocada por Carabantú. El espacio estuvo moderado por Ángel Perea Escobar y allí estaban representadas varias regiones del país. Estaba gente del Valle del Cauca (Cali y Buenaventura), estaba el Chocó, estaba Palenque, estaba Bogotá, estaba Antioquía, San Andrés, el Caribe con varios lugares, Cartagena, entre otros. Del Chocó: Reyson Velázquez y Dianne Rodríguez Montaña, él trabaja en Quibdó y ella en los municipios costeros Nuquí, Bahía Solano y Juradó. Estaban de San Basilio de Palenque, Rodolfo Palomino Cassiani y Susana Valencia Abello que hacen parte del Colectivo Kucha Suto. De Cartagena estaba Jhon Narváez; de San Andrés Isla, Sergio Bent por la comunidad raizal; de Cali, Valle del Cauca, estaba Jorge Leonardo Duque Castillo que es de Sello Negro, un espacio creador del Festival del Cine Afro Ananse. También participaron del Valle del Cauca, el realizador Víctor Alfonso González Urrutia del corregimiento Villa Paz de Jamundí. Estábamos de Bogotá María Isabel Mena, que

es etnoeducadora y Jesús Mena, ingeniero multimedia; Laura Asprilla Carrillo, Wilson Borja Marroquín, y yo, que hacemos parte del Colectivo Aguaturbia. También, Boris Palacios comunicador audiovisual de Medellín. Además, algunas personas que han acompañado a Carabantú, como son las investigadoras Charlotte E. Gleghorn y Raquel Ribeiro de la Universidad de Edimburgo, y algunas personas que han sido aliadas del proceso del Wi Da Monikongo desde entonces, como las gestoras de la Muestra Itinerante de Cine Africano (MUICA): Ángela Ramírez y Vanessa Vivas; y el realizador Lucas Silva Rodríguez. También estuvieron presentes comunicadores como Fabián Romero Cervantes, Elsa Isabel Barros Sepúlveda y Paola Andrea Echeverry Jaimes. Luego, se fueron sumando otras personas como Jonathan Hurtado y Mariam Quintana de Buenaventura.

La discusión giró en torno a que era necesario ver la manera en que podíamos agruparnos y asociarnos para fortalecer las voces de los productores audiovisuales afro en el país. Lo interesante de este grupo es que hay gente que ha trabajado mucho en cine y televisión. Hay personas que tienen productoras audiovisuales, pero también quienes desarrollan activismo o procesos

comunitarios a través del audiovisual —como por ejemplo Dianne Rodríguez, ella trabaja en el Chocó, en Juradó, Bahía Solano y Nuquí como documentalista—. También personas como Wilson Borja que es animador y artista visual. Laura Asprilla es comunicadora, aunque también hace realización audiovisual. Además, yo que muestro mi trabajo más en espacios del arte como museos, salas de exhibición que son proyectos de cine experimental o de documental expandido, que involucran el espacio. No necesariamente son para las salas de cine. En esa primera reunión del Wi Da había una gran variedad de prácticas y todos estábamos de acuerdo sobre la importancia de este tipo de trabajo para muchos de los procesos dentro de las comunidades afro en el país.

CC: Veo que es un grupo bastante amplio que tiene representación casi que en todo el territorio nacional en donde hay población afrodescendiente. Eso me genera la siguiente pregunta ¿Cuáles son los objetivos del Wi Da Monikongo? ¿Cómo ve usted al Wi Da Monikongo dentro del audiovisual en Colombia?

LA: El Wi Da Monikongo es muy diverso y después de ese primer momento empezamos a convocar más gente. El Wi Da Monikongo cumple cinco años

en septiembre de 2022 y en principio ha tratado de identificar a los productorxs audiovisuales con sus diversas prácticas en Colombia. Desde el principio se planteó la necesidad de fortalecer las políticas públicas en el país para las comunidades afro y articularnos para crear juntos. En este momento se han desarrollado proyectos entre varios realizadorxs en diferentes regiones y en diversas prácticas dentro de lo audiovisual. Identificamos también la necesidad de que las obras circulen, es decir, fortalecer la circulación. Al interior del Wi Da mucho de lo que se hace tiene que ver con circulación: en las diferentes regiones se hacen festivales, curadurías y muestras. Hay festivales que son de largo aliento como el de Palenque: el Festival Internacional de Cine Evaristo Márquez (FICEM) y el Festival Internacional de Cine Comunitario Afro Kunta Kinte de Medellín (FICCA Kunta Kinte). Existe una especie de circuito de festivales en las comunidades afro en el país.

En esa primera reunión de Wi Da Monikongo discutimos sobre la diversidad de nuestras prácticas. Hacemos creación, circulación y procesos de formación. Nos interesa mucho, a todos y de diferentes formas, la etnoeducación. También entendemos que la transmisión de saberes en nuestras comunidades



Logotipo Wi Da Monikongo - Consejo Audiovisual Afrodescendiente de Colombia. Diseño: Wilson Borja Marroquín

se beneficia mucho del audiovisual. Por otro lado, identificamos un déficit en términos de investigación sobre las prácticas audiovisuales afro en el país ¿Qué es lo que se ha hecho? ¿Quiénes somos? ¿Quiénes han desarrollado prácticas audiovisuales? Pero también ¿quiénes han estado ahí desde el inicio de la televisión en Colombia o en las primeras películas?, ¿de qué manera nos han representado? En esa medida, consideramos muy importante que se generen

insumos y espacios para desarrollar investigación, aunque procurando que se haga siempre desde nuestras propias visiones. También existe un interés por discutir cuáles son las estéticas afro, es decir, de qué hablamos cuando hablamos de cine afro o de qué hablamos cuando reclamamos sobre ciertas formas de representación que sentimos repiten estereotipos o vulneran la dignidad de la gente negra.

En términos de educación y apropiación también está la necesidad de generar consumo del audiovisual, de lo que producimos entre nuestra propia gente en las comunidades afro y en Colombia en general. Entonces, hablamos de apropiación, de formación de públicos, de etnoeducación. En términos de etnoeducación están, por supuesto, lxs niñxs, lxs jóvenes, lxs adolescentes. Generar contenidos específicamente para nuestros niñxs ayuda también a fortalecer a nuestras comunidades y, en general, contribuye a la lucha contra el racismo en Colombia.

En términos patrimoniales también consideramos vital que las obras que se produzcan no se pierdan, que los acervos de las personas no se pierdan, que aquellos que han sido fundamentales en todo el campo audiovisual y artístico afro en Colombia permanezcan.

Para ello, pensamos, por un lado, en generar interlocución con instituciones tanto públicas como privadas para facilitar estos procesos y consolidar recursos y políticas para que esto sea posible. Pero también generar un fortalecimiento dentro de la misma red para que cada vez el acercamiento propio a estas necesidades y objetivos sea más claro, más asertivo. A grandes rasgos eso fue lo que se discutió en aquella primera reunión. Fue muy importante la interlocución con las instituciones en todos los niveles: nacional, regional, departamental, local, en cada uno de los lugares donde estamos. La articulación con instituciones también es vital para lograr mayor incidencia y visibilidad, por eso muy pronto, después de la fundación del Wi Da Monikongo en 2018, empezamos a tejer redes con otros países como la Asociación de Profesionales del Audiovisual Negro (APAN) en Brasil. Buscamos que esta interlocución internacional ocurra con el fin de aprender de otras experiencias, lograr mayor visibilidad para nuestras producciones en otros países y también para que en nuestro país circulen las que se producen en otros lugares de la diáspora africana.

CC: Muchas gracias, Liliana, por este recuento de los objetivos y de las



De pie atrás de izquierda a derecha: Yenifer Gutiérrez, Susana Valencia Abello, María Isabel Mena, Reyson Velásquez, Vanessa Vivas, Angel Perea Escobar, Sergio Bent, Wilson Borja, Marroquín, Lucas Silva Rodríguez, Laura Asprilla Carrillo, Liliana Angulo Cortés, Raquel Ribeiro. En primera fila de izquierda a derecha: Charlotte E. Gleghorn, Jesús Mena, Christian Lewis Córdoba Quinto, Anny Ibagüen Aguilar, Rodolfo Palomino Cassiani y Jorge Leonardo Duque Castillo.

apuestas del Wi Da, que me parecen bastantes necesarios en la medida que fortalecen procesos internos de producción, circulación y distribución del audiovisual afro dentro de las comunidades. Pero también hay otros objetivos que mencionas como documentar las experiencias o interlocutar con las instituciones en todos los niveles. Siguiendo un poco con ese hilo, podrías mencionar un poco ¿Cómo está organizado el Wi Da Monikongo?, ¿cómo funciona?, ¿de qué manera trabajan?

LA: Cuando empezamos quedamos con la tarea de convocar a las personas afro que hacen audiovisual en nuestras regiones, para que más gente

participara. En el 2018, el rumbo se dio de manera un poco intuitiva, convocamos a más personas, ubicamos gente en todas las regiones y nos articulamos. En ese año, a algunos de nosotrxs que estábamos en Bogotá —Esperanza Biojó, Derby Arboleda, Carlos Santos, Javier García y a mí— nos llamó la Cinemateca Distrital para pedirnos ayuda con la Curaduría Nacional de la Muestra Afro que ellos venían desarrollando desde el año anterior. Sin embargo, en la curaduría anterior los realizadores que participaron no habían sido gente negra; había la idea de que no existían, mejor dicho, de que no había gente afro además de Jhonny Hendrix Hinstroza, que no había más realizadorxs afro.

Entonces nosotros propusimos hacer la Curaduría Nacional vinculando al Consejo Audiovisual Afrodescendiente Wi Da Monikongo con la intención de ubicar a la gente. Para la Muestra Afro del 2018 nos pusimos en la tarea de vincular a las personas de la red para incluir su trabajo en esa primera curaduría. Construimos una especie de “estado del arte”, mostrando el trabajo de todos los que hacían parte del Wi Da Monikongo. Participaron casi casi 65 obras si no estoy mal, una gran cantidad de gente y una gran variedad de trabajos. En ese momento, presentamos también obras que eran de años anteriores. Esa era nuestra intención, hacer un “estado del arte”. El programa de la Muestra Afro de 2018 es un documento muy importante por esa misma razón, aunque nos faltaron personas como Patrick Mosquera, Eduardo Montenegro, Carlos Mera y Solanny Valdelamar, que también se sumaron luego al proceso del Wi Da Monikongo.

A partir de esa primera identificación empezamos a formular la idea de unos nodos, ya que estamos ubicados en diferentes regiones. Entonces, hay un Nodo Caribe-Raizal que está en San Andrés y Providencia; el Nodo Caribe, que recoge diferentes personas de ciudades y territorios del área del Caribe; el Nodo Cari-

be-Palenque, al cual entendemos culturalmente como un nodo aparte; el Nodo Occidente-Zona Andina-Antioquía, en el que hay gente sobre todo en Medellín, pero también en Turbo. Está también el Nodo Pacífico que se divide en dos: el Nodo Chocó que tiene gente en Quibdó, aunque también en Nuquí, Juradó, Bahía Solano e Istmina. Hay diferentes municipios que hacen parte de los departamentos del Nodo Pacífico, y debido a como opera el territorio del Pacífico con sus herencias coloniales, este Nodo está dividido en dos: el Chocó y el Nodo Pacífico que incluye el Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Hasta hace poco se empezaron a conocer trabajos de personas de Tumaco, de Nariño, pero digamos que el Nodo Pacífico al sur actualmente incluye al Valle del Cauca, Buenaventura, Cali, Jamundí, etc. y Cauca, Santander de Quilichao, Buenos Aires y otros municipios allí. Está también el Nodo Centro-Zona Andina-Bogotá, en el que estamos también algunos; y recientemente se han incluido en el Wi Da personas afro que están en Putumayo, en Caquetá, en Arauca y en otros lugares del país.

Seguimos en este proceso de identificación y vinculando gente. Desde el principio en 2018 en la Muestra Afro nosotrxs desde el Wi Da Monikongo

planteamos el Espacio Autónomo para el fortalecimiento del proceso audiovisual afro con invitadxs de diferentes regiones. En el Espacio Autónomo hemos tenido un lugar para discutir cómo ir avanzando en ese fortalecimiento. En 2019, precisamente en la Muestra Afro, hicimos el encuentro presencial en la nueva sede de la Cinemateca de Bogotá, en noviembre de 2019, eso coincidió con el Paro Nacional, un momento muy accidentado. Pero ahí estuvieron representantes de ocho Nodos: Emiliana Bernard de la comunidad raizal de San Andrés Isla, directora del canal TeleIslas, Jhon Narváez actor y gestor cultural miembro de la Fundación Conéctate Caribe de Cartagena, Eduardo Montenegro de Cali, realizador audiovisual y director de Tikal Producciones, Carlos Mera, director de la Escuela de Cine y Televisión Étnica y del Festival de Cine Intercultural de Santander de Quilichao, Cauca, Mariam Quintana realizadora de Producciones Yemanyá y consejera de cine de Buenaventura, Gleidis Salgado, realizadora y miembro del Colectivo Kucha Suto de Palenque, San Johan Asprilla realizador y fundador del Festival Internacional de Cine del Chocó (FICCHO) y Ángela Jiménez, realizadora audiovisual, gestora del equipo del FICCA Kunta Kinte de Medellín.

Además, estuvimos las personas del Nodo Bogotá, entre ellas Maio Rivas, Wilson Borja, Laura Asprilla, Patrick Mosquera, Janer Mena, Vanessa Vivas, Zulay Riascos y yo que participamos en la curaduría colectiva de ese año. En ese espacio autónomo llegamos a unos acuerdos: generar unos comités en el Wi Da *Monikongo* en los que cada unx nos vinculamos para aportar a los procesos colectivos. Se crearon ocho comités que luego en 2021 se fusionaron para un total de seis comités: comités 1. Circulación nacional e internacionalización; 2. Comunicaciones; 3. Creación; 4. Apropiación, formación y transmisión de saberes; 5. Investigación, memoria y prácticas de archivo; y 6. Agenciamiento (políticas públicas).

CC: ¿Podrías contarnos qué actividades ha realizado el Wi Da? Por lo que entiendo es bastante amplio y quizás sea un reto mencionarlas todas, pero en términos de muestras, de festivales, ¿podrías compartir alguno de ellos con nosotros?

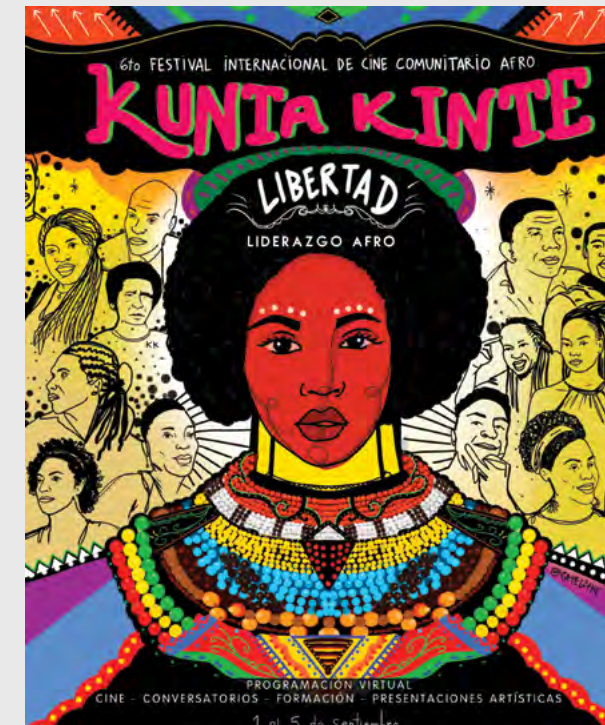
LA: En cada región ocurren cosas diferentes, pero en principio desde 2018 estamos contribuyendo con la Curaduría Nacional de la Muestra Afro de la Cinemateca de Bogotá. Allí también desarrollamos el Espacio Autónomo y también digamos que la Muestra se

ha ido transformando, porque nuestra intención es que ese encuentro no sea solo una muestra de películas, que es obviamente un componente principal, sino que también sea un espacio de fortalecimiento del sector audiovisual afro, que incluya procesos en todas las dimensiones de las prácticas artísticas y un componente territorial. Por ejemplo, en el caso de la formación se ha buscado que la Muestra Afro llegue a los territorios. Se han desarrollado talleres de distintos saberes, en 2020 se hicieron talleres virtuales de archivos y de narrativas audiovisuales, ambos con enfoque étnico. En la Muestra Afro de 2021 hubo ya actividades presenciales como un taller de animación y un laboratorio sobre afrofuturismo. También en todas las Muestras Afro ha habido espacios académicos. En el 2020, durante la pandemia, se trabajó con invitados internacionales en los espacios académicos y en el Espacio Autónomo para hablar de plataformas de circulación digital del audiovisual, distribuidoras y organización desde el Movimiento Social Afro. Hay siempre un interés en ampliar el alcance del proceso para dejar a un lado esa idea de que la Muestra Afro son solo proyecciones. Desde el 2019 empezamos a desarrollar muestras autónomas desde el Wi

Da Monikongo, como la del Nodo Pacífico que incluyó Cali, Buenaventura y Jamundí (en principio se quería también incluir a Santander de Quilichao en el Cauca). La idea allí era dar a conocer el trabajo audiovisual de las personas que hacen parte de la red del Wi Da y llegar a los diferentes territorios. Hubo conversatorios, paneles temáticos, charlas académicas, proyecciones con presencia de los realizadorxs, talleres y laboratorios en diferentes territorios del Valle del Cauca. También se hizo allá un espacio autónomo regional, aunque asistimos miembros de otros nodos. Nuestra idea en ese momento fue fortalecer el Nodo Pacífico para que se pudieran articular mucho mejor en la región. Dentro del Wi Da, como te contaba, hay varios proyectos que desarrollan sus miembros, Carlos Mera en Santander de Quilichao, Cauca, hace el Festival de Cine Interétnico y tiene la Escuela de Cine y Televisión Étnica. Otro festival que tiene un componente grande de formación en los barrios con población afro en Medellín es el FICCA Kunta Kinte. También algunos miembros del Wi Da Monikongo en el Chocó crearon el ya mencionado FICCHO, esto lo desarrollaron Reyson Velázquez y San Johan Asprilla entre otras personas. También se hace el Festival Inter-



▣ Afiche Muestra Afro 2019. Instituto Distrital de las Artes-Idartes. Diseño: "Jacs" Jonathan Cárdenas, con la asesoría de Wilson Borja Marroquín.



▣ Afiche del 6to Festival Internacional de Cine Comunitario Afro Kunta Kinte - 2021 Temática Liderazgo Afro Libertario. Diseño: Fabio Arboleda. Zatélithe

nacional de Cine Evaristo Márquez de Palenque, gracias a lxs compañerxs de Palenque. Hay muchos procesos al interior que apoyan y fortalecen el Wi Da Monikongo. Es complejo porque estamos todos en diferentes regiones y no es tan fácil encontrarnos físicamente y la articulación presenta muchos retos, pero seguimos en ello. Una cosa que es importante mencionar en cuanto a nuestros proyectos actuales es que el Wi Da Monikongo está buscando

formalizarse, estamos buscando cual es la figura jurídica que sea más acorde a nuestros propósitos.

CC: Precisamente quería preguntarte sobre los planes que tiene el Wi Da de ahora en adelante, además de buscar formalizarse y aparecer como una figura constituida ante la ley. ¿Qué otra proyección tiene el Wi Da? ¿Qué otros proyectos están trabajando a nivel de curaduría, circulación, formación o proyección?

LA: En este momento para nosotros la prioridad es lograr la articulación, porque sentimos que hay cosas que no podemos hacer debido a que no tenemos una figura jurídica. Además de esto, hemos estado preparando diversas curadurías. En cuanto a la circulación, existe una intensión de internacionalización que es muy significativa. Estamos buscando la manera de subtítular las películas para que puedan ir a festivales, circular de otras maneras, en otros lugares. Además, se ha hablado mucho de que el Wi Da Monikongo opere también como una distribuidora, por eso se ha hablado mucho de la formalización jurídica. Es decir, que la gente tenga la oportunidad de tener acceso a las películas a través del Wi Da; brindar también ese servicio a muchas personas que hacen parte de la red. Hay otros proyectos que tienen que ver con la interlocución con instituciones. Hemos estado muy interesados en avanzar sobre la Política Pública de Comunicación Afro. Ya existe la Política Pública de Comunicación Indígena, entonces sí, eso es algo que está allí en conversación, en comunicación con los ministerios que tienen esas competencias, el MinTic y el Ministerio de Cultura. Esas son algunas de las cosas en las que estamos en este momento.

CC: Para ir finalizando quería preguntarte por dos cosas, la primera es una pregunta un poco más con respecto a la visión tuya como miembro del Wi Da: ¿por qué consideras que es fundamental la representación afro en el audiovisual en Colombia?; y la segunda, ¿Qué es lo que pasa en el audiovisual en Colombia que es importante que el Wi Da esté allí, que sea parte de eso y que interlocute con las instituciones en Colombia?

LA: Hay que hacer la distinción entre el campo audiovisual y la institucionalidad que es parte del campo audiovisual. En principio lo que nosotros vemos es que hay una necesidad de que nuestras propias historias se cuenten. Ha habido una gran cantidad de procesos históricos de invisibilización, exotización, estereotipación que son muy problemáticos y que siguen ocurriendo. Hay una inmensa riqueza y posibilidades de contar esa historia; hay cosas que solamente nosotrxs desde nuestra propia visión las comprendemos y las podemos contar. Por eso la gran necesidad de que tengamos voz, que podamos estar en todos los niveles del campo audiovisual.

Existe por su puesto un control de los medios, representados en los canales comerciales manejados por grupos eco-

nómicos y en los que no tenemos espacio y que son, paradójicamente, esos medios los que más consume nuestra gente, nuestras propias comunidades. Es necesario detener y revertir estos procesos, por ello es muy importante que podamos ser partícipes de lo que está ocurriendo en términos de representaciones. Discutíamos en una reunión que la ventaja de este momento, a diferencia de hace treinta o cuarenta años, es que tenemos más accesos a los nuevos medios que operan como redes sociales, y ahora no solo somos receptores sino productores de esos contenidos. Entonces sí hay un movimiento muy grande que requiere también buscar y contar con insumos y espacios propios. Esto va a seguir creciendo. Lo que vemos desde el Wi Da es que cada día hay más gente moviéndose en el campo audiovisual de diferentes maneras y desde nuevos medios. Hay mucha gente haciendo transmedia, hay muchas cosas pasando allí. Esto hace parte de nuestras luchas políticas e históricas, de la intención de tener nuestras propias herramientas y los medios para hacer oír nuestra propia voz.

CC: Recientemente ha habido dentro de las comunidades afro a nivel nacional e internacional una intención de construir unas estéticas afro en el audiovisual y

dentro de esa línea se empieza hablar con mucha fuerza del afrofuturismo. Yo quería saber si desde el Wi Da tienen alguna experiencia con respecto a esta tendencia que es transnacional sobre lo afro en el audiovisual y si pudieras compartirnos algo.

LA: El afrofuturismo tiene unos orígenes muy específicos y nosotros somos muy conscientes de esa historia. Sin embargo, para ponerlo en palabras sencillas, el afrofuturismo es la posibilidad de imaginar el futuro desde nuestros propios legados. Hay muchas visiones y vertientes dentro de lo que puede ser el afrofuturismo actualmente, pero subyace una intención descolonizadora. El afrofuturismo es la posibilidad de pensarnos fuera del racismo, fuera de esos procesos de violencia que hemos vivido en todos los niveles, tanto física, como simbólica y económicamente en todos los aspectos. A través del afrofuturismo podemos imaginar cómo transmutamos de todo eso. Sí, en efecto dentro del Wi Da Monikongo hay personas que están muy interesadas en el tema, como te contaba tuvimos un laboratorio de afrofuturismo a cargo de Ángel Perea Escobar. En este tema de las estéticas afro o las estéticas negras en relación con el cine afro ha habido muchas discusiones, porque también existe un

gran interés en la tradición, eso también supone entender el pasado para proyectar el futuro. Mucho de lo que se está haciendo tiene que ver con descolonizar esas historias, es decir, cómo contar las historias desde un punto de vista que no sea el aprendizaje del colonizador. Hay muchas preguntas y muchas exploraciones al respecto.

Hay también una gran conexión con todo el Movimiento Social Afrocolombiano, entonces mucho de lo que se hace tiene de fondo —de pronto no explícitamente en algunos casos—, una intención política. Hay mucha gente hablando desde la región y contando la diversidad de lo que somos, porque no es lo mismo ser del Chocó, que ser de Tumaco, de Buenaventura, de Cali, de Medellín, o ser raizal, palenquerx. Las experiencias de todxs enriquecen esas expresiones de lo que estamos explorando como estéticas afro, los lenguajes que estamos buscando contar no solamente desde la narrativa, sino desde el mismo lenguaje audiovisual, desde donde se están haciendo muchas exploraciones.

CC: Gracias, Liliana. Para finalizar ¿Hay algo que te gustaría añadir en cuanto al proceso del Wi Da?

LA: Para finalizar es importante señalar que el Wi Da Monikongo no solo

se centra en el cine o en la televisión, sino que hay que resaltar la diversidad de prácticas audiovisuales que se desarrollan. Lo rico y la complejidad de la red radica en la diversidad de gente que somos. Hay gente que hace teatro, hay gente que hace animación, hay gente que hace audiovisual para los procesos comunitarios de defensa de los territorios, hay gente que ha ido a la academia o es empírica. Hay una gran diversidad. Así mismo, nosotrxs hemos abogado mucho por un respeto a los procesos comunitarios afro que emplean el audiovisual con sus propias herramientas y estilos, que son tan válidos y pueden dialogar sin ser excluidos por los estándares que establece la industria. En el Wi Da Monikongo hay personas que provienen de regiones donde no hay electricidad durante el día, o no cuentan con internet, o tienen dificultades en el acceso a equipos, *software*, *hardware*, y eso nos hace pensar en cómo contribuir a la Política Pública de Comunicación Afro, porque no todos tenemos las mismas condiciones para producir según los estándares de la industria. Hemos tratado de defender que tiene tanto valor algo que se hace entre Jurado, Nuquí y Bahía Solano, en las condiciones que ellos tienen para protestar, por ejemplo, que no se haga el Puerto de Tribugá, junto a las cosas que hace, por ejemplo, Jhonny Hendrix. Las



▣ Muestra Afro de Bogotá 2019. De pie atrás de izquierda a derecha: San Johan Asprilla, Deigy Alvarez, Yaisa Mariam Quintana, Emiliana Bernard Stephenson, Maio Rivas Molina, Laura Asprilla Carrillo, Patrick Mosquera, Liliana Angulo Cortés, Janer Mena. En primera fila abajo de izquierda a derecha: Carlos Mera, Eduardo Montenegro, Gleidis Salgado Reyes, Jhon Narvaez, Wilson Borja Marroquín.

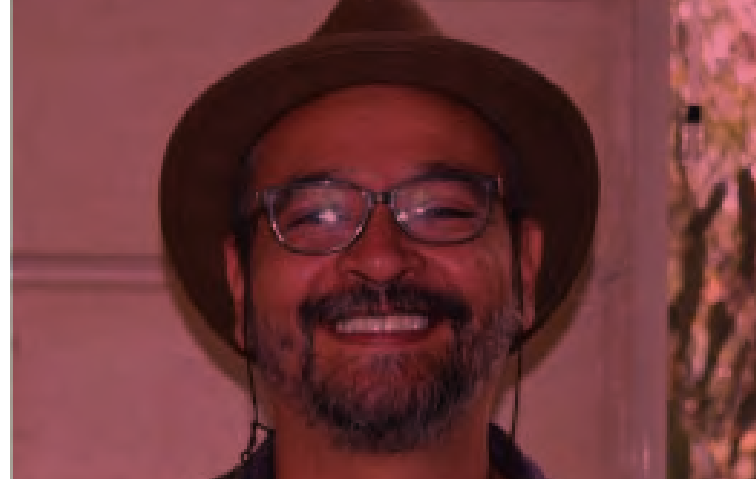
condiciones son diferentes, pero todos tienen derecho a tener pantalla, mantener su diversidad y avanzar en su fortalecimiento. El Wi Da no es un grupo uniforme, las condiciones de los que, por ejemplo, estamos en Bogotá, son muy distintas de aquellas que tienen los que están en Buenaventura, ya sea por las políticas públicas de cada uno de esos lugares, o porque hay zonas con mayoría afro y zonas que no. Todo eso implica una gran riqueza y complejidad.

Otra cosa que al interior del Wi Da estamos desarrollando son los procesos de

género. interseccionalidad de género. Ver las condiciones de las mujeres, cómo nosotras encontramos otra serie de limitaciones por ser mujeres y por los contextos en los que vivimos. Cabe señalar el valor de reconocer nuestras condiciones. En ese sentido, también nos relacionamos con los procesos que se desarrollan desde las comunidades indígenas, porque en muchos espacios estamos luchando por cosas similares, aunque ellxs ya tienen la Política de Comunicación Indígena. En muchos casos compartimos y llevamos unas luchas similares. ▣

OSCAR GUARÍN MARTÍNEZ Es doctor en Ciencias Sociales del Instituto de Filosofía y Ciencias Sociales (IFCH) de la Unicamp (2015). Historiador (1995) y magíster en Historia (2007) de la Universidad Javeriana de Bogotá. Es Profesor Asociado del Departamento de Historia y Coordinador de SensoLab, Laboratorio de experimentación de la Facultad de Ciencias Sociales, en la Pontificia Universidad Javeriana. También es Investigador Asociado del Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem «La'grima» del IFCH, Unicamp, y de Arquivo Coleções de Histórias Ordinárias (ACHO), de Campinas, Brasil. Su campo de investigación reside en las potencialidades de las imágenes y sus relaciones con la historia, el cine y la alteridad, apostando por la experimentación en las imágenes y su intervención en el montaje y desmontaje.

PABLO MORA Maestro antropólogo, vinculado al Departamento de Artes Visuales de la Universidad Javeriana. Pionero de la Antropología Visual en Colombia. Investigador, escritor y catedrático de cine en distintas universidades del país, con énfasis en teoría documental, cine indígena, arte y conflicto. Entre sus libros se destacan *Poéticas de la resistencia* (2015) y *Máquinas de visión y espíritu de indios* (2018). Creador audiovisual en géneros de ficción, documental y ensayo. Entre sus obras se destacan *Crónica de un baile de muñeco* (2003), *Sey Arimaku o la otra oscuridad* (2012) y *Fabio y la rusa* (2016). Dirigió el largo de ficción *Cenizas de amor* (1993) y el corto de ficción *¿Quién paga el pato?* de la trilogía Bogotá, 2016 (2000). Fue director de la Muestra Internacional Documental de Bogotá (MIDBO) y de la Muestra de cine y video de los pueblos indígenas, DAUPARÁ. Asesora colectivos de comunicación de pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta.



ENTREVISTA

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA

Pensar la imagen indígena desmontaje y usos del archivo

POR GERMÁN AYALA

Esta entrevista se plantea como un diálogo alrededor de las prácticas y procedimientos que dos investigadores y creadores implementan en sus procesos de trabajo con imágenes de archivo. Pablo Mora y Óscar Guarín se formaron académicamente en el campo de las ciencias sociales, pero en su amplia trayectoria han explorado diferentes caminos y formas alternativas de ejercer su oficio, encontrando en el trabajo con las imágenes otras formas de producir pensamiento.

El diálogo se planteó a partir de dos obras de estos autores que tienen en común varios elementos. Ambas son fruto de la aproximación y el trabajo con imágenes de archivo registradas en territorios y comunidades indígenas, la Sierra Nevada de Santa Marta y la Amazonía. Así mismo, estas obras dan cuenta de

- **1 • Mapas** (2015) <https://vimeo.com/169562459>
- Let me weep** (2015) <https://vimeo.com/142061727>
- Pierna silvestre** (2017) <https://vimeo.com/347831667>

una exploración a otros usos del archivo, pasando por prácticas de desmontaje y diferentes procedimientos, que en algunos casos buscan generar fracturas y producir nuevos sentidos, en otros, poner en tensión, problematizar y revelar unas potencias que se encuentran al interior de las imágenes mismas.

Niwi Umukin ante el tiempo es la última película de Pablo Mora, basada en archivos obtenidos a lo largo de varios años de trabajo e investigación en la Sierra Nevada de Santa Marta, durante

el acompañamiento a distintos procesos de producción audiovisual indígena con los pueblos Arhuaco, Wiwa y Kogui. *La Amazonía (des)cinematografiada 1910-1950* es la investigación doctoral de Óscar Guarín, culminada en 2015, la cual incluyó la creación de diferentes piezas audiovisuales, de tipo experimental, realizadas a partir de material de archivo: **Mapas** (2015), **Let me weep** (2015) y **Pierna silvestre** (2017). Estas obras se encuentran abiertas para consulta libre en internet.¹

Niwi Umukin ante el tiempo (2022, 70 min) es un ensayo documental que combina poéticamente fragmentos de imágenes técnicas, que en un lapso de más de cien años han hecho artistas, reporteros y directores de cine sobre los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta, al norte de Colombia. Abandonando la función ilustrativa del archivo, la película se sumerge en la recomposición de imágenes y sonidos develando qué hay más allá de las apariencias y de la información histórica. Dispone en el espectador una mirada intensificada y propicia un pensamiento sobre los gestos de vida y muerte de estas culturas, en los que afloran el aniquilamiento y el terror: la misión capuchina y su evangelización compulsiva, la colonización despiadada del progreso con sus grandes emprendimientos de puertos, represas y explotación minera, la violencia del conflicto armado, entre otros episodios sufrientes. Pero también las memorias diáfanos de la resistencia indígena con sus acciones cotidianas y rituales cargados de espiritualidad, junto a las miradas íntimas de los indígenas dirigidas hacia sí mismos.

La Amazonía (des)cinematografiada 1910-1950 es una investigación que desarrolla un análisis de los procesos mediante los cuales las producciones cinematográficas hechas entre 1910 y 1950 por exploradores y cineastas norteamericanos y europeos, crearon un conjunto de imágenes a través de las cuales la Amazonía fue expuesta y presentada. En el marco de la investigación se realizó una serie de intervenciones a los archivos originales que se materializaron en tres piezas audiovisuales cortas. A partir de los conceptos de montaje y desmontaje, se propuso disociar, desmontar y fragmentar los archivos fílmicos, para propiciar otras potencias, que dislocaran a las imágenes de la representación y del estatuto etnográfico con que ellas son identificadas. Estos ensayos fílmicos se plantearon como formas de afectar su significación y sus usos originales.

Germán Ayala: Observando su trabajo y sus respectivas obras, me da la impresión de que los procesos dan cuenta de una búsqueda de otras formas de trabajo sobre el archivo audiovisual, y también, de que se trata de una búsqueda personal, quizás disruptiva dentro de sus propios modos de trabajo. Por eso, quisiera empezar con que cada uno tuviera la oportunidad de hablar de su recorrido. ¿Qué los trajo a estos procesos, a estas particulares búsquedas con la imagen?

Óscar Guarín: Mi primera formación fue en artes, después deserté y decidí estudiar historia. El arte me parecía un poco una incertidumbre de todo. En el campo de la historia me incomodaba mucho que siempre que uno pensaba sobre la imagen, el camino que se nos presentaba era el de la historia del arte. Al iniciar el doctorado retomo esa inquietud por trabajar con la imagen desde la historia. El otro camino que me trae a este proceso tiene que ver con el mundo indígena, a partir de una experiencia de trabajo de cuatro años en el Amazonas colombiano, con la Organización Nacional Indígena de Colombia, en comunidades como El Encanto y La Chorrera, entre otras. Y eso fue también un punto de quiebre, que me lleva a

sospechar un poco sobre estos discursos un tanto totalitarios de la historia.

Yo termino metido en el archivo cinematográfico con un problema, y es que en general, el trabajo sobre la imagen que se plantea desde la historia y las ciencias sociales es una cuestión de representación, de cómo se produjo, qué aparece, qué no aparece. Después inicio un encuentro con otro tipo de literatura y autores, que me empiezan a conducir hacia otra manera de mirar y trabajar sobre el archivo, alejándome de aquella perspectiva de la historia, donde las fuentes son tan veneradas, son elementos que hay que coger con pinzas y microscopios.

Todo inició como una cuestión de jugar y empezar a ver qué pasaba, de experimentar con esas imágenes. Luego me he preguntado cuál podría ser el sentido de ese juego, de fisurar esas imágenes, de quebrar las narrativas que había en esos archivos. La idea es repensar ese lugar de lo etnográfico, y cómo lo etnográfico instaura un régimen del ver. Un régimen que nos sitúa en un lugar de enunciación que es universal, absoluto y casi invisible: el atestiguar al otro, atestiguar la vida del otro, casi siempre exotizado.

► 2 • Colectivo de comunicación que en sus primeros años lo conformaron indígenas de los pueblos Kogui, Wiwa y Arhuaco de la Sierra Nevada de Santa Marta.

En la captura de esas imágenes hay una relación de poder, que de alguna forma parcializa e instala un lugar del ver. Entonces, la apuesta fue entrar al archivo, fotograma por fotograma, revisar, mirar y empezar a extraer o indagar por otros aspectos. Cómo estas imágenes son registros no solo de pueblos y culturas, sino de personas y sentimientos, y explorar las múltiples posibilidades de entender qué es lo que sucede ante una cámara.

Pablo Mora: Yo soy antropólogo visual, he practicado este oficio por muchos años. He sido fotógrafo, entonces siempre he estado cercano al trabajo con la imagen. A pesar de que también soy antropólogo, siempre me interesaron las capacidades, cualidades, potencialidades o limitaciones de la imagen para producir conocimiento etnográfico. Más allá de este antecedente, yo llego a este trabajo justamente por renunciar a la búsqueda investigativa de fuentes, que tuvieran en la imagen una potencia explicativa, lo cual tiende a ser el procedimiento más clásico de la etnografía en su aproximación a las imágenes de archivo. Mi camino ha estado más bien marcado por la voluntad de acompañar procesos de producción de imágenes nuevas, en una especie de guerra de imágenes. Por eso llego al Amazonas, a

la comunidad de Puerto Córdoba, con los Yukunas, y luego a la Sierra Nevada de Santa Marta, acompañando diferentes procesos indígenas de producción de imágenes.

En medio de uno de esos procesos de producción con el colectivo indígena Zhigoneshi,² asistimos a un momento que me pareció emocionante. Nos encontrábamos realizando un ejercicio que buscaba proponer una versión distinta de la historia de colonización y evangelización capuchina del pueblo Arhuaco, cuando nos encontramos con un archivo fotográfico en manos de Manuel Chaparro, un antiguo cabildo de Nabusimake, ya fallecido. Él nos muestra un álbum de más de cuarenta fotos que iluminaron, en un sentido profundo, la presencia capuchina de comienzos del siglo xx en este territorio. Estas fotografías fueron producidas por Gustaf Bolinder, un etnógrafo sueco. Decidimos activar ese archivo mediante diferentes procedimientos: por un lado, ponerlo en circulación pública, ya que se encontraba guardado, pero además, mediante un ejercicio de puesta en escena que realizamos para una película titulada **Nabusimake, memorias de una independencia**. Ahí empieza un proceso de búsqueda de los archivos de imágenes del pueblo



▣ Fotogramas de **Niwi Umukin ante el tiempo** (Pablo Mora 2022)

Arhuaco, que tiene un sentido no tanto investigativo, sino más bien político, entendiendo que esas imágenes reinstaladas nuevamente, o aparecidas por primera vez en la memoria y en la gente joven, pudieran transformar también las formas de ver la historia y la memoria del pueblo Arhuaco.

Entonces, esa función política que le adjudicamos a este archivo, al revisarlo y ponerlo en escena, nos llevó a formular una política de lo que podríamos llamar «patrimonio audiovisual arhuaco». Hemos ido conquistando en un ejercicio de apropiación y canibalismo estas imágenes que aparecen en colecciones públicas o privadas, y hemos logrado recaudar un caudal grande de películas y fotografías.

Ya después, empieza a ocurrir en mí un deseo de trabajar con esas imágenes, buscando trascender las formas narrativas donde la imagen cumple una función de ilustración, como en varios de los casos de las producciones indígenas que he acompañado y, más bien, jugar con esas imágenes y abrirlas. De esta manera he atesorado un corpus grande que es la base fundamental de esta obra en la que estoy trabajando, bajo el título **Niwi Umukin. Nuestro territorio ante el tiempo.**

GA: En el caso de Óscar, ¿qué lo lleva a trabajar con estos archivos? y ¿cómo llega a este corpus de filmes?

ÓG: Es un poco el lugar geográfico lo que empieza a determinar el archivo, ya que yo estaba enfocado en trabajar sobre esa construcción de imaginarios de la Amazonía, desde diversos lugares e interpretaciones.

Inicié haciendo un recorrido por muchos archivos, como el British Pathé, el Smithsonian y la Cinemateca brasilera, entre otros. Algo que me llamó la atención desde el principio, es que la gran mayoría de ese archivo está reposando en museos, universidades y este tipo de instituciones. Es decir que los pueblos indígenas no son propietarios de ese archivo. Y esto puede resultar obvio, pero no deja de cuestionarme, la necesidad de solicitar permisos, no a las autoridades indígenas, sino a las administraciones de los museos. Desde una perspectiva, estas imágenes han sido extraídas, así como el caucho, la madera, o los mismos animales. Por lo que las imágenes hacen parte también de un sistema de extracción.

Las comunidades indígenas en la Amazonía son objeto de las imágenes, pero no son sujetos dentro de estas. Estos archivos se fueron creando a partir de

diversas iniciativas, como por ejemplo expediciones científicas o registros realizados por ingenieros que iban a hacer alguna construcción y llevaban la cámara como parte de su trabajo. Como realicé la investigación en Brasil, lo que más encontré fueron, obviamente, archivos de la Amazonía brasilera. De Colombia fue muy poco a lo que pude acceder, pero uno de los hallazgos más interesantes, para mí, fueron los archivos del marqués Robert de Wavrin, tal vez, unos de los escasos registros que se encuentran sobre el Amazonas colombiano en los años veinte.

Trabajé también con películas hechas por exploradores, que en su momento tuvieron circulación en ciertos circuitos cinematográficos. Y por último, debo mencionar los archivos que surgen de las expediciones geográficas en Brasil, que es un archivo extenso y muy rico en ese sentido.

GA: Y en el caso de Pablo, cuál es ese corpus y cómo llega a él. Pero también quisiera retomar esto que menciona Óscar sobre la propiedad de los archivos. ¿Qué relación se ha establecido desde los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta con estos archivos e imágenes, que supongo tampoco son de su propiedad?

PM: La investigación nos llevó a rastrear en los mismos lugares que menciona Óscar: museos, centros de documentación, así como en colecciones privadas. Tengo la ventaja de que buena parte del archivo que he usado para este ejercicio son registros hechos por los indígenas con mi acompañamiento. En este sentido, tengo la autorización absoluta para usarlos; pero en el caso de los otros archivos, también me he enfrentado a trabas y restricciones institucionales.

En mi caso, esto ha traído más impulso a una serie de contraofensivas, desde el punto de vista político, que se han generado en el proceso que llevamos en la Sierra. En estos últimos cuatro años hemos estado defendiendo dos cosas: por un lado, el hecho de que las imágenes de los pueblos indígenas, hechas por ellos, así como por otros, son propiedad colectiva de estos pueblos. Y, por otro lado, la implementación de una política pública de imágenes que involucre además la devolución. Para nosotros, la devolución de imágenes, es el primer gesto de lo que llamamos *soberanía audiovisual*, dentro de la cual, hay que hacer énfasis en que los indígenas sean soberanos y autodeterminen también el uso de las imágenes que han hecho otros sobre ellos mismos.

En este contexto, también ha sido muy interesante experimentar en persona los condicionamientos y restricciones de acceso que tienen algunos archivos institucionales. Si eso lo sufro yo, que tengo cierto entrenamiento para acceder a ellos, ¿qué se puede esperar de los pueblos indígenas, que en la mayoría de casos, ni siquiera los conocen?

GA: Hay un enunciado recurrente en el trabajo contemporáneo con imágenes de archivo, y en general, en las formas cercanas al ensayo audiovisual, y que precisamente retoma Óscar en el texto de su investigación doctoral, cuando habla de usar el cine «para pensar desde y con las imágenes». Esa relación entre imagen y pensamiento, es una noción que me parece puede encontrar otras aristas y potencias cuando se trabaja desde contextos indígenas. Dice Óscar, que busca «producir tensiones y fracturas» en la imagen, para hacer emerger otras compresiones y sentidos. Para ustedes ¿qué significa eso de pensar con imágenes?, ¿cómo sucede, cómo ocurre eso en sus propias prácticas?

PM: A mí me ha interesado mucho la relación entre palabra e imagen, y bueno, por extensión diría, entre *las palabras, las imágenes y las cosas*. Y en este contexto, me ha preocupado también

la polisemia, la producción de múltiples sentidos a través de la imagen, sin necesidad de depender del imperialismo de la palabra. He llegado a varias conclusiones temporales en el uso y el abuso de las imágenes. A veces he renunciado a ese imperialismo del sentido que produce la palabra, retomando esta noción de Roland Barthes. Pero además, he dejado flotar esas imágenes libres de la adscripción logocéntrica, de la palabra misma, y ambos procedimientos me parecen útiles, no sería partidario de escindir esos dos mundos. Es decir, tampoco tengo miedo de fijarle unos sentidos a la imagen, como una voluntad del autor, más allá de que ese sentido corresponda o no con la lectura que hacen los espectadores, e incluso en el choque con otras formas de lectura. Me parece necesario ese entramado entre palabras e imágenes.

Por otro lado, creo que no me interesa fracturar, como lo plantea Óscar. Quizás destripar sí, un poco en el sentido de Susana de Sousa, permitiendo que las imágenes mismas, sin descontextualizarlas, sin dejar que sean lo que son ellas mismas, produzcan un efecto en el espectador, que puede ser incluso de crítica a los regímenes que dieron origen a esas imágenes. No es mi deseo romperlas por romperlas o abrirlas a la



Fotograma de **Pierna silvestre** (Óscar Guarín 2017)



Fotogramas de **Mapas** (Óscar Guarín 2015)

incertidumbre. Entre otras razones, porque sí pienso que esas imágenes deben volver a recuperar los sentidos, o digamos los síntomas de la cultura, como decía Didi-Huberman. Creo que hay que volver otra vez a insistir en ellas, en lo que son o en lo que fueron estas imágenes. Son huellas, heridas de una historia sufriente y, al volverlas otra cosa, puede que pierdan esa función original que quiero que se mantenga. Quizás por eso, no tiendo a realizar tantos procedimientos, como podrían hacer otros artistas, a las imágenes de archivo.

GA: Y en este caso específico, con las imágenes de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada, ¿qué hallazgos ha tenido en los procedimientos que usted implementa?

PM: Yo me pregunto eso como primer espectador de lo que hago, pero principalmente me lo pregunto en relación a los receptores indígenas. Es una pregunta que siempre está allí, no tanto como una voluntad personal de un artista que quiere jugar con las imágenes, sino también como una responsabilidad ética y política frente al efecto que puedan causar esas imágenes en quienes fueron objeto de esas representaciones. Esto es algo que no podré llevar hasta sus últimas consecuencias,

hasta que no termine la obra y se produzca el encuentro con el espectador, en especial con el pueblo Arhuaco.

Esta obra puede ser decepcionante para la antropología, porque no es informativa. No me interesa la información, me interesan otras cosas, entre otras, me interesa hacer explícito lo que estas imágenes me produjeron a mí, como un acontecimiento en el cuerpo. Es el *punctum*, volviendo a Barthes. Esas imágenes las escogí porque me hirieron y la herida me produjo asimismo un pensamiento, o por lo menos una indignación, pero la indignación no es suficiente, como lo ha demostrado Beatriz Sarlo. No es suficiente ver el cuerpo sufriente, hay que producir un pensamiento sobre eso y además una acción. Y eso es lo otro que me parece importante de este tipo de trabajo con archivo, que no es una reminiscencia del pasado, sino que tiene una poderosa posibilidad de generar acciones en el futuro. Hacía allá es que hay que tender.

ÓG: Debo decir que la finalidad de estas piezas nunca fue ser cine. Más que un resultado de algo, yo entiendo estas piezas como unas anotaciones audiovisuales. Cuando empiezo a descomponer, a desmontar esas imágenes por secuencias, por escenas, por cambios de plano, mi propósito es entender

qué hay detrás de esos procedimientos, cuál es el sentido detrás de la manera en que esas imágenes fueron montadas. Y cuando hablo de fracturar y fisurar esas imágenes, tiene que ver un poco con volverlas unidades independientes, diría, que ya no están allí articuladas en esa producción de sentido inicial que tienen. Creo que lo que yo estaba realmente buscando era la posibilidad de enunciar otros sentidos de esas imágenes, entendiendo siempre que esto sería la producción de un sentido dentro de muchos otros posibles.

Lo que empecé a encontrar, como una especie de método, consistía en desmontar el material, volver a ver esas imágenes, remontarlas, observar qué pasaba en ese procedimiento y, al llegar a ese punto, acudir a la escritura del texto de la investigación.

Pero también en ese desmontar, empiezo a entender las imágenes desde otros lugares, como ruinas y fragmentos. Es decir, como que esas imágenes ya no hablan de un mundo absoluto, no son las capturas de un mundo como tal, sino apenas unas pequeñas ruinas. Y en este sentido, es que los ejercicios de intervención a las imágenes pretenden actualizarlas y hacerlas presente, o más bien, buscan trabajar con el tiempo de

esas imágenes, pensar con esa acronía, sacarlas de ese lugar de museo instaurado y estático, y ponerlas en movimiento. Activar el archivo es una manera de ponerlo en movimiento, y permitirle enunciar otro tipo de cuestiones.

Por otro lado, pienso que hay otros hallazgos, que tienen el potencial de emerger, como lo relata Pablo, en ese momento de recepción, de devolución de estos archivos a las comunidades que fueron objeto de las imágenes. Yo tuve la oportunidad de acompañar un proceso de devolución, con una antropóloga en Brasil que se llama Silvia Caiuby. La Universidad de Pensilvania le pidió a ella hacer unas traducciones de la lengua bororo, de una película de 1931 que tenían ellos, y Silvia accedió, pero les propuso llevar la película allá, a esas comunidades. La experiencia de ver el retorno que hubo, a mí me impactó muchísimo, pues sentía que esas imágenes estaban revelando otras cosas. Cuando se proyectó la película la gente empezó a llorar, estaban sorprendidos de ver estos abuelos capturados allí. Preguntaban «por qué estaban ahí, si ya no deberían estar», como una pregunta metafísica muy fuerte y potente en ese sentido. Eso me condujo en algún

momento del trabajo a pensar la posibilidad de hacer una devolución, infelizmente por condiciones económicas fue muy difícil.

GA: Bueno, entrando en los detalles, me gustaría que hablaran un poco más de esas estrategias de montaje y desmontaje que utilizan en sus procesos ¿Qué procedimientos implementan? y ¿de qué manera estos les permiten abrir las imágenes de archivo?

PM: Para hablar de esto, primero quisiera señalar que tengo una suerte de fetichismo con la imagen. Reconozco que la imagen tiene una agencia propia, y no solamente me refiero a las imágenes técnicas, también a las imágenes producidas con otros soportes, las endoimágenes incluso, o los sueños, por ejemplo. Es quizás ese fetichismo lo que me ha llevado a preguntarme qué me ocurre a mí cuando veo una imagen. Y ese es el primer criterio de selección; si no me producen nada, quedan desechadas. Entonces, creo que esa potencia de la imagen me atraviesa. No todo el mundo coincide con esa manera de valorarlas y utilizarlas. Ese sería el primer procedimiento, es mi cuerpo la primera señal de que la imagen puede ser utilizada.

Esto que hago es muy intuitivo, es decir, no estoy utilizando un modelo prefabricado, o de una perspectiva estrictamente intelectual. Aunque, sin duda, me he dejado atrapar por los procedimientos de otros; me interesa mucho el cine de Vertov y su noción de intervalo, por ejemplo. Tampoco puedo afirmar que todo lo que hago es simplemente una extensión de mis emociones, por supuesto que tengo un raciocinio puesto al servicio de estos procedimientos.

Me interesan mucho las analogías y la producción de metáforas. Busco producir colisiones entre imágenes que generen nuevos sentidos o que refuercen sentidos que no están tan a la vista y, si quisiera poner un nombre a este procedimiento, pues me interesa el *inconsciente óptico*, en la definición de Walter Benjamin. Se trata de fijarme en elementos de las imágenes que a simple vista no se ven, pero que están allí consignados. Hablo de esas pequeñas densidades de la imagen en un rincón o en un gesto, que luego magnifico, cercano, recompongo o congelo, y pongo los acentos ahí. Esta es una operación que igual intenta producir significado. Es decir que, en mi caso, continúo atrapado por la necesidad de producir sentido. Hay otra gente que no, que se

sitúa más a la deriva, a ver qué pasa ahí, como una experiencia anti-intelectiva.

ÓG: Creo que la afectación es fundamental y también es el punto de partida para mí, al seleccionar material o al enfocarme en algún detalle de estas imágenes. Esas decisiones van precedidas de esa afectación en el cuerpo, como dice Pablo efectivamente, eso que hacen las imágenes en uno.

En ese procedimiento de fragmentar las imágenes, terminé encontrándome con los formalistas rusos, con Kuleshov, con el montaje cinematográfico. Pero pensaba en ese metasentido que va cobrando el proceso de montaje. Y ese proceso de montaje se convirtió no solo en poner un orden y encajar las imágenes, sino en un procedimiento de producción de pensamiento. Retomando esa pregunta que nos hacía Germán por cómo se da eso de pensar con las imágenes, creo que de alguna forma, el proceso de montaje es un procedimiento que también va produciendo y abriendo sentidos. De manera muy concreta al mismo tiempo, va abriendo pensamientos, mientras se van probando cosas en la línea de tiempo o en la mesa de edición, «!oh! nunca había pensado esto... no había visto esto...». Y creo que uno está intentando producir una gramática, como dice Pablo. Uno tiene unas figuras, unas

metáforas, unas analogías, y el proceso de montaje va produciendo una misma gramática allí, en esos acentos, en esas repeticiones.

Explorando referentes, encontré caminos muy interesantes, como lo que hace Vincent Monnikedam en **Mother Dao**, donde él toma esos archivos holandeses que están producidos desde unas lógicas coloniales y los pone a funcionar desde otros lugares. O el dispositivo de la *cámara crítica* que plantea la pareja italiana Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, ralentizando las imágenes, lo cual permite entrar en ellas, suspender el tiempo y ampliar la observación.

Hay algo en lo cual también concuerdo con Pablo, con relación a la producción de sentido. En mi caso, aún cuando he buscado fisurar esos sentidos en los que han sido instauradas estas imágenes, evidentemente uno termina por producir un sentido. Es decir, hay una voluntad allí de hacer algo con las imágenes, no se trata solo de independizarlas y ya. Siempre que se hace un montaje algo pasa. Y es muy interesante como el montaje se vuelve un asunto además político. Detrás de ese articular las imágenes emerge un metarrelato. No es solo el procedimiento del ojo, de seleccionar una imagen y poner otra adelante,

hay un acontecimiento pasando allí en el proceso de montaje, eso creo que es clave.

PM: Aunque esa voluntad de congelar o ralentizar las imágenes la han usado muchos autores, hay algo muy interesante; ¿qué pasa cuando puede uno instalarse en la imagen? La imagen que se encuentra en movimiento y atrapada en una secuencia narrativa impide detenernos en ella. Es ahí donde más me gusta el procedimiento, por eso me cautiva la obra de Susana de Sousa, porque es una deriva que produce conmociones y no solo intereses o curiosidades. Y esas conmociones son el lugar también del aprendizaje. Creo que ahí vale la pena señalar lo que dice Óscar, es un acontecimiento, o una experiencia, para llamarlo de otra manera, y esa experiencia produce un aprendizaje, produce algo en quien mira las imágenes.

Pensando en los distintos procedimientos y estrategias, hay una imagen en la obra de Óscar, titulada **Pierna silvestre**, que me genera muchas preguntas. Es esa secuencia en donde vemos una mujer indígena desnuda en una hamaca, cargando un bebé y mirando a la cámara. ¿De qué manera el autor está rompiendo o no con las miradas que siempre se han puesto sobre esos cuerpos

desnudos? ¿Se trata de una crítica a la porno-etnografía o es una alabanza del cuerpo a merced, o es una crítica al poder de quien dispara la cámara? Son muchas las posibilidades de lectura.

ÓG: Esa imagen, muy estereotipada, entra en lo que he llamado una «antropología de los pechos». Es parte de un registro que hace un odontólogo que se llama Harry B. Wright durante un viaje al Amazonas. Lo que me llamó la atención de la imagen es que apenas uno la ve, cae en el estereotipo, pero por la extensión del plano y luego la prolongación del tiempo a partir de la repetición del mismo plano, va conduciendo a que el espectador sea quien se encuentra observado. Esto lo acentúo de forma explícita, cuando la secuencia termina con estos ojos que observan en primer plano. Pero desde que vi la imagen, me impresionó mucho, pues en un principio se encuentra instalada en el lugar de ser vista y de repente estamos siendo observados por ella. Es decir, yo encontraba que de alguna manera se rompía precisamente ese régimen de «yo observando», pasando a «yo siendo observado».

PM: Esto que anota Óscar es muy interesante porque tiene que ver con ese cruce de las miradas, esa cualidad de



las imágenes que nos miran, como el título de la obra de Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ese «que nos mira» es una interpelación de la imagen, que me lleva a otra pregunta clave: ¿qué quieren las imágenes de nosotros?, parafraseando a W. J. T. Mitchel.

ÓG: En la película de Pablo hay una secuencia que me pareció fascinante. Primero vemos a un grupo de indígenas danzando en un círculo y, de repente, pasa a los raspachines pisando la hoja de coca, también en una especie de marcha circular. Esa danza circular amarra, y me hizo pensar en un procedimiento como de *constelación benjaminiana*, logrando relacionar esos dos círculos con cargas de sentido tan distintas. En ese primer círculo siento que se está produciendo sentido como desde el lugar de la vida, desde el lugar de la potencia, y luego el otro círculo, a

pesar de que se trata de la misma hoja de coca que tiene tanta relevancia para el mundo indígena, esa imagen tiene otro carácter, y vemos cómo pisotean la hoja, cómo la tratan como un objeto, como un recurso. Allí veo que es un poco lo que Pablo menciona, acerca de un montaje donde empiezan a colisionar sentidos.

PM: Evidentemente en esta secuencia hay una asociación por el movimiento circular, es decir, por el puro gesto a través de estos cuerpos que dan círculos. Pero también me pareció interesante trabajar de forma narrativa con la asociación entre la destrucción y el estado deteriorado de esa imagen, lo cual se acentúa con un efecto sonoro que proviene de la cinta de video de donde salieron esas imágenes. Y luego hay una metáfora de la destrucción que ocurre con los raspachines y la cultura,

Fotogramas de *Niwi Umukin ante el tiempo* (Pablo Mora, 2022)



que habla del «borramiento» de la cultura. Aunque bueno, son asociaciones que no sé si son inteligibles para todos, pero por lo menos para mí son importantes.

GA: En los procesos de ustedes, y en los casos de otros artistas y cineastas, que trabajan con archivos indígenas, es evidente que hay un enfoque crítico sobre la mirada de quienes registraron estas imágenes en el pasado. Una mirada que, por lo general, da cuenta de lógicas de poder, explotación y colonialidad. Pero también se podría cuestionar esta estrategia de situarse en el lugar privilegiado del presente, para señalar la colonialidad de la mirada de otros en el pasado. ¿Cómo se sitúan ustedes frente a esto? ¿Es acertado decir que sus formas de trabajo con estos archivos responden también a este interés por descolonizar las imágenes, la mirada?

ÓG: Para hablar de esta cuestión, me gustaría traer otra secuencia de la película de Pablo, donde se muestra esta escena como de un tipo de limpieza ritual o consagración de las cámaras y los equipos de grabación, antes de que empiecen a ser usadas en el registro. Uno lo puede leer como un acto de descolonización de la tecnología. De alguna forma, ese gesto ritual descoloca el uso tecnológico, la automaticidad de los aparatos.

Ya no es simplemente «tomo la cámara y registro», hay un acto anterior al de la tecnología misma. Hay algo que se instala en la mirada, y que ya no está en relación a la máquina en sí. Ya no es el aparato que va a producir las imágenes, ahora hay una fuerza allí diferente.

Esto lo conectó con la pregunta de Mitchel, ¿qué quieren las imágenes?, ¿qué nos piden las imágenes? Yo no creo que uno esté como en una gesta de liberación o de descolonización de las imágenes. A mí la palabra «descolonizar» me causa ciertas inquietudes, porque pareciera un camino absolutamente radical y político, pero al mismo tiempo, encuentro que la descolonización puede traer una nueva colonización. En mi caso, creo que es más bien poblar esas imágenes o quizás hacerlas proliferar. De todas formas, esto me llama mucho la atención, porque ninguna imagen nos deja intactos, siempre nos genera un verbo, no un adjetivo, siempre nos moviliza.

Uno puede pensar las imágenes como organismos que están vivos, una especie de *cyborg*, en el contexto de Donna Haraway. Es decir, una entidad que tiene vida, pero que es materia, y que es tecnología al mismo tiempo, entonces, en lo personal no sé si el sentido es descolonizar esas imágenes o más bien poblarlas, habitarlas y funcionar con

ellas, o hacerlas funcionar, activarlas, en el sentido que mencionaba Pablo.

PM: Es un tema complejo. Desde hace varios años está en boga hablar de descolonización; y si uno no habla en estos términos, casi que empieza a entrar bajo sospecha de estar operando de modo colonial. Yo sí pienso que hay que liberar las imágenes, y hay que reusarlas, y hay que devolverlas al seno de donde surgieron. Creo que proponer la devolución es un acto que va más allá del uso de la imagen, digamos, de la reapropiación de las imágenes.

Aquí puedo relatar una pequeña historia que se relaciona con esto. Una vez me fui con una amiga a la Sierra, porque me dijo, «mire, tengo un *casette* grabado hace varios años con registros del mamo Norberto, y quiero devolverlo a la comunidad». Yo le propuse que fuéramos donde un mamo que lo conoció, para hacerle la entrega formal de ese archivo sonoro. Fuimos con mucho entusiasmo y expectativas, y sobre todo con la esperanza de que reconociera el valor de devolverle ese archivo. Y bueno, para nosotros fue un baldado de agua fría encontrar una indiferencia total del mamo, «yo no necesito el *casette*, yo sé cómo cantaba el mamo Norberto», nos dijo. Es decir, el material, el objeto mismo, lo tenía sin cuidado, porque

para él lo importante era que la tradición musical no se perdiera. Y lo mismo me pasó con el archivo de Bolinder. Cuando estábamos realizando la película **Nabusímake, memorias de una independencia**, colgamos esas fotografías en la plaza pública del poblado, y empezamos a indagar con los cabildos sobre qué los conmovió de esta vieja historia de evangelización compulsiva, y ellos de nuevo se mostraron muy indiferentes. Al parecer, no ven, como nosotros, la potencia de estas imágenes para las nuevas generaciones, para movilizar a la gente. Entonces también creo que, desde nuestra orilla, le ponemos un imaginario tremendo a ese archivo como institución, como objeto mismo. Y nuestras nociones de memoria, con relación al archivo, quedan completamente descentradas en el caso de los indígenas. ¿Es indiferencia o es que el valor de uso que le damos nosotros a estas imágenes no coincide con el valor que le otorgan los indígenas? Tal vez la memoria está en otros lugares distintos al celuloide y las cintas de video, en el cuerpo, en otras cosas.

GA: Se podría decir que, como lo menciona Pablo, está muy en boga trabajar con archivos desde este enfoque de la descolonización. Esto se evidencia, en un caudal cada vez mayor de obras



Fotogramas de **Niwi Umukin ante el tiempo** (Pablo Mora 2022)

ensayísticas, híbridas, experimentales o que exploran formas narrativas, y que plantean diversos modos de trabajo con el archivo. Pero también me pregunto si incluso, en las aproximaciones más vanguardistas que hacen uso de archivo indígena hay unas nuevas formas de extractivismo. Sobre todo, teniendo en cuenta que quiénes están explorando este tipo de procedimientos con los archivos son autores, por lo general no indígenas, que terminan por firmar una obra como propia y la ponen en circulación dentro de circuitos artísticos y cinematográficos. De nuevo me surge esta inquietud, cómo se sitúan ustedes frente a esto. ¿Les parece procedente hablar de nuevas formas de extractivismo?

PM: Pienso que sí hay extractivismo. Pero aquí también hay que situar esa palabra. «Extractivismo» está relacionado con la minería, que en el presente carga con un sentido muy negativo. Pero extraer además se relaciona con otras cosas, con aprender, con producir. Enunciar que «estamos usando las imágenes», siempre nos propone una relación tensa con quienes están representados en esas imágenes, los pueblos indígenas. Yo siento que es un ejercicio que todavía no llega a ser justo con las expectativas que tienen los

pueblos de reusar o no esas imágenes. En este sentido, creo que sí sigue siendo extractivista, lo importante es que ese extractivismo esté autorizado y que tenga un propósito crítico.

En cuanto a la producción indígena, todavía hay un peso de las narrativas convencionales en quienes están usando las cámaras y los archivos de los pueblos. Es evidente que los ensayos audiovisuales o las formas más experimentales, aún no hacen parte de las expectativas narrativas de los indígenas, salvo algunos que otros casos, y no colombianos.

También me llega un recuerdo de un trabajo que hicimos hace muchos años en el Amazonas, sobre el ritual Baile de muñeco. Fue el primer ejercicio cooperativo y colaborativo entre docentes, chamanes e indígenas con cámaras y nosotros, antropólogos visuales. Fue un ejercicio de describir de forma pormenorizada el ritual del Baile de muñeco, ritual que está extendido en todo el Amazonas. Al final le preguntamos al chamán, «bueno, vamos a entregar estas imágenes, ¿qué piensan ustedes?», y el chamán nos respondió: «estoy mirando que ustedes le ponen demasiada importancia a esto, nosotros quemaríamos esas imágenes,

porque lo que importa es el banquito, el mameadero, las plumas, eso es lo que importa, lo otro es un recuerdo, que nos conmociona y mejor olvidarlo», decía literalmente. Y bueno ahí hay otra noción también de la descolonización que tiene que ver con la iconoclastia. Ahora, ¿a quién se le ocurre quemar archivos? Yo no lo haría.

ÓG: Yo coincido en que tal vez nuestro fetiche con las imágenes es grande. Recuerdo también que, en un mameadero en el Amazonas, alguien le preguntaba a un abuelo, que si podía grabar una de sus canciones de curación, para que de esa manera, cada vez que se sintiera enfermo, podría escuchar ese canto para sanarse. El abuelo le dijo, «eso no tiene ningún sentido, porque la curación es otra cosa». Y claro, es otra cosa ¿no?, tiene que ver con todo lo que acontece, lo que se acciona y desata en ese momento de la curación. Y esto sucede un poco con las imágenes. Yo diría que para muchos pueblos indígenas las imágenes, a veces, son estorbos, causan molestia o incluso hacen daño, de alguna forma, no deberían estar allí.

Tal vez nuestro fetiche con las imágenes es una necesidad de colonizar la memoria, de poblarla, de tenerla allí.

Entre los Yanomami, cuando alguien se muere, acaban con todo, es decir, se borra la memoria de esa persona, ya nadie se acuerda del muerto, porque ya no está, este es un sentido muy diferente al de nosotros. Por eso también me parece muy interesante ver lo que puede salir de estas nuevas relaciones de los pueblos indígenas con las imágenes, del hecho de que ahora estén utilizando las cámaras y grabaciones. Pero uno se sorprende, pues se generan expectativas frente a la descolonización de las imágenes por parte de los pueblos indígenas, y resulta que, en la mayoría de los casos, como dice Pablo, están implementando las narrativas occidentales más tradicionales.

Entonces un poco la pregunta es ¿dónde está la descolonización? ¿Si en las estructuras o en las formas de narrar, o en los usos que les dan, o en otras cosas? Creo que eso es una cuestión que nosotros mismos tenemos muy poco claro. Con la tecnología que tenemos hoy en día, podemos tener imágenes de todo, absolutamente de todos los instantes y ¿qué está sucediendo con eso? Estamos produciendo un archivo digital infinito, pero no estamos viendo las imágenes tampoco.

PM: Sí, como dice Flusser, «el exceso de imágenes produce ceguera». Quisiera hacer referencia a un relato que me contó el mamo Ramón Gil, sobre un aparato que él llama *tutúmula*. Este dispositivo ancestral está descrito en la ley de origen del pueblo Wiwa, y «quien lo ve, mira al mundo y mira a todo el mundo». Yo le pregunté al mamo: Y bueno, ¿eso qué es, un telescopio, o un microscopio? Me imaginaba también que podía ser un lugar visionario como *El Aleph* de Borges que lo revela todo. Él me decía que con el aparato se podían ver los planetas. Le pregunté si eso tenía que ver con los procedimientos de consulta que hacen los mamos, y me dijo: «no, eso es un aparato que se perdió porque se lo vendieron a alguien». Es decir, no estaba hablando de un procedimiento

chamánico o de una revelación mística, sino de un aparato físico. Me dejó sorprendido esa idea de tecnología, similar a la nuestra, y eso está conectado con un interés más reciente por descentrar la historia del cine y de las tecnologías de visión. En ese sentido, sí vale la pena descolonizar la historia del cine, de las imágenes, y no ubicarla siempre en el hito de los Lumière, sino extender esas tecnologías o procedimientos similares hacia *tecnologías-otras* que tienen que ver con los pueblos indígenas; por ejemplo, con la idea de un lenguaje que relaciona montaje y tejido. Se abre entonces un campo de investigación interesante: reconstruir una nueva historia del cine, de las imágenes en movimiento, no solo de las imágenes técnicas. ■



▶▶ Perfiles de los autores

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 32-2022 NUEVA ÉPOCA



MARTA CABRERA ARDILA

PhD en Comunicación y Estudios Culturales, profesora titular del Departamento de Estudios Culturales, Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana. Dicta cursos sobre temas específicos de estudios culturales, talleres de investigación y clases tipo laboratorio que abordan, entre otros temas, la relación entre los mundos afectivo y sensorial y otros modos de producción de conocimiento.

Lideró el grupo de investigación Estudios Visuales, con una trayectoria de diez años (2007-2017), y dos líneas de indagación (Memoria y representación y corporalidades, sexualidades y *performance*), que derivaron en un laboratorio de experimentación en ciencias sociales denominado SensoLab (2017), proyecto que reúne a docentes de varios departamentos de la facultad, así como a un nutrido grupo de estudiantes, egresadxs y académicxs, artistas y otras personas interesadas.



GUILLERMO ANTONIO CORREA MONTOYA

Profesor titular de la Universidad de Antioquia, adscrito a la facultad de Ciencias Sociales y Humanas, trabajador Social, magíster en hábitat y doctor en historia. En 2022 es el director de la *Revista de la Universidad de Antioquia* y coordinador del grupo de investigación en intervención social. Autor del libro *Raros, historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1990*, Además ha publicado diversas investigaciones sobre violencia antisindical y mundo laboral en Colombia y para 2022 publicará *Locas del pueblo, historias de vida y resistencia de hombres homosexuales adultos mayores en Antioquia*, libro basado en la serie documental **Locas del pueblo**, de la cual es director, y **Amores oblicuos, literatura, pintura y homosexualidad en Colombia 1890-1990**.



RICARDO CHICA GELIZ

Realiza estudios cinematográficos en Unitec (Bogotá), el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (México) y la Escuela Internacional de Cine y Televisión (San Antonio de los Baños, Cuba). Es doctor en Ciencias de la Educación de la Universidad de Cartagena, donde es docente titular e investigador del Programa de Comunicación Social y está a cargo de la línea de investigación en cine, historia y cultura. Su principal tema de interés es la historia social del cine, especialmente, desde una perspectiva caribeña. Al respecto ha publicado artículos académicos, ponencias internacionales y libros entre los que destacan: «Cuando las negras de Chambacú se querían parecer a María Félix. Cine, educación y cultura popular en Cartagena 1936-1957», «Comité de cine de la Universidad de Cartagena: sociabilidad estudiantil y cultura cinematográfica 1977-1983», «El cine mexicano y la cartelera cinematográfica de Cartagena 1939-1945» y «Te invito a vespertina: Cartagena de Indias y el cine en los años sesenta: barrios, películas y cineclubes».



VIVIANA CAMACHO GASPAS

Antropóloga de la Universidad de Los Andes, realizadora de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia y magistra en Estudios Culturales de la Universidad Pontificia Javeriana. En 2007 participó como asistente de dirección del documental **La Corona** de Amanda Micheli e Isabel Vega, nominado a los Premios Oscar como Mejor Corto Documental en 2008. En ese mismo año dirige el cortometraje documental **Extras**, seleccionado en más de una decena de muestras estudiantiles. Por más de diez años, desde la academia o desde los procesos investigativos, se ha dedicado a pensar la realización documental y a escribir para proyectos documentales de índole educativo.



SANTIAGO VALDERRAMA LEONGÓMEZ

Maestro en Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana, y magíster en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Formula su horizonte investigativo en torno a los campos de estudio de la Cultura Visual, Estudios Culturales y Estudios Visuales. Las problemáticas desde las que se sitúa están orientadas a comprender las relaciones de poder entre lo rural y lo urbano en Colombia, las formas de construcción del otro a partir de la imagen, los regímenes de la verdad a partir de la visualidad y la mirada, como también hacia la formulación de maneras de narrar los territorios desde experiencias situadas en el arte y el audiovisual, experimentando con la memoria, los sentidos y las emociones, como elementos para la enunciación de autonarrativas y léxicos expresados desde y para los territorios.



JUANA SUÁREZ

Investigadora de cine latinoamericano y especialista en preservación de medios. Es autora de *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine colombiano* (2009; traducido al inglés en 2012) y *Sitios de contienda: producción cultural y el discurso de la violencia* (2010); coeditora de *Humor in Latin American Cinema* (2015) y traductora al español de *A Comparative History of Latin American Cinema*, de Paul A. Schroeder-Rodríguez (2020). En 2022 trabaja en una investigación titulada tentativamente *Moving Images Archives, Cultural History and The Digital Turn in Latin America* y coordina arturita.net, una red colaborativa de humanidades digitales para archivos audiovisuales latinoamericanos. Es directora del Programa de Preservación y Archivo de la Imagen en Movimiento de la Universidad de Nueva York (NYU MIAP).



LUISA F. GONZÁLEZ VALENCIA

Magíster en Estudios de Cine de la Universidad de Ámsterdam y candidata al doctorado en el Centro de Estudios e Investigación de Latinoamérica de la misma universidad. Graduada en el pregrado de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Realizadora audiovisual, curadora de cine e investigadora, con especialidad en cinematografías y formas de distribución alternativas hechas por minorías, y/o desancladas de los circuitos oficiales. Fue directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle, programadora de la Cinemateca del Museo la Tertulia. En 2022 es curadora en Filmhuis Cavia y en Cinema Colombiano en Rotterdam, Ámsterdam.



SEBASTIÁN GÓMEZ RUIZ

PhD en Sociedad y Cultura de la Universidad de Barcelona y Antropólogo de la Universidad de los Andes. Como realizador audiovisual, sus películas han tenido reconocimiento en la Categoría de Aporte a la identidad indígena en el Festival Ficwallmapu (Chile, 2018) y han participado en algunos de los más importantes festivales de cine etnográfico en el mundo como Ethnocineca en Viena, Royal Anthropological Institute Film Festival en Bristol, Mother Tongue Film Festival en Washington y el Taiwan International Ethnographic Film Festival en Taipéi. Como investigador se ha interesado por la reflexividad etnográfica, las emociones, las infancias, el cine de lo real y las configuraciones de la indigeneidad contemporánea. Su trabajo ha recibido apoyo financiero de las becas Colciencias No.765. Doctorados en el Exterior (2016-2019) y The Wenner-Gren Foundation (2020-2022). En 2022 es codirector del proyecto de Antropología Xñ del Laboratorio de Antropología Abierta (LAAB) y Director de la Maestría en Estudios Sociales y Culturales de la Universidad El Bosque, Bogotá.



CARLOS CORREA

Es doctor en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social del CIESAS, México. En 2022 realiza una estancia postdoctoral en la Universidad de Manchester, Inglaterra, con el proyecto Culturas del Antirracismo en Latinoamérica (CARLA). Obtuvo su pregrado en Lingüística y Literatura por la Universidad de Cartagena en Colombia y su maestría en Antropología Social en el CIESAS, Pacífico-Sur, México. Hace parte de la Red de Investigación Internacional LMI-MESO, Laboratorio Mixto Internacional, Movilidades, Gobernanza y Recursos en la Cuenca Centroamericana, coordinado por el IRD de Francia y Costa Rica. Entre sus líneas de investigación se encuentran antirracismo y prácticas artísticas, formación de categorías étnico-raciales, movilización política de la cultura, racismo y poblaciones de origen africano.



FERNANDO RAMÍREZ ARCOS

Es Geógrafo y magister en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia y candidato a doctor en Antropología Social de la Universidade Estadual de Campinas (Brasil). Es profesor del Departamento de Estudios Culturales de la Universidad Javeriana, se encuentra a cargo de la cátedra de Geografía Humana de la Universidad del Rosario y es investigador de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia.



GERMÁN AYALA

Máster en Cine-Ensayo (EICTV, Cuba). Antropólogo, realizador audiovisual y asesor de procesos comunitarios de memoria y producción audiovisual. Dirige la Fundación Laboratorio Accionar, con la cual ha desarrollado proyectos de investigación y creación colectiva en distintas regiones de Colombia. Fue codirector general, director artístico y programador de la Muestra Internacional Documental de Bogotá (MIDBO). Es parte de la agrupación Previsión Colectiva, enfocada en proyectos curatoriales de documental expandido. Es miembro fundador del proceso colectivo que organiza la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia DAUPARÁ. Entre su producción se encuentra el documental web **Corrios libertarios** (2022), la película colectiva **Dancing in the Street. 11 grados de separación** (2020), los cortos **No sé si voyas a recibir esta carta** (2016) y **Lágrimas: en homenaje a Leonardo Porras** (2011), y la videoinstalación **Foto Carré** (2015).

ESTOS CUADERNOS DE CINE SE TERMINARON DE EDITAR EN JUNIO DE 2022 EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ



ombiano



CINEMATECA
DE BOGOTÁ

cuadernos de cine colombiano

► PRESENTACIÓN

Colombia plural delante y detrás de las pantallas

Catalina Valencia Tobón
Ricardo Cantor Bossa

► EDITORA INVITADA

De las máquinas de representación a las identificaciones múltiples:
lo plural y lo diverso en el cine y el audiovisual colombiano

Marta Cabrera

► ARTÍCULOS

► Locas de pueblo

Guillermo Correa Montoya

► ¿Dónde ponemos a Evaristo?

Ricardo Chica Geliz

► Sin cauce y con causa: apuntes sobre la experiencia de la Colectiva Octopi para
generar reflexiones y prácticas feministas en el sector audiovisual

Luisa González Valencia y Juana Suárez

► Lo real extraviado. La imagen y el documental en torno a la idea de lo campesino.

Viviana Camacho Gaspar • Santiago Valderrama Leongómez

► ¿Pueden hablar los espíritus? De la autorrepresentación al
poshumanismo en el cine indígena colombiano

Sebastián Gómez Ruiz

► ENTREVISTAS

Historia del Ciclo Rosa: entrevista a Carmen Millán de Benavides

Fernando Ramírez Arcos

Un corazón que comienza a bombear sangre para que esas otras vidas sean
posibles: el artivismo audiovisual de Mujeres al Borde

Marta Cabrera

El Wi Da Monikongo: incidencias Afro en el espacio audiovisual Colombiano

Carlos Correa

Procedimientos de apertura de la imagen indígena archivos y desmontaje

Germán Ayala

