

MEMORIAS

Cátedra
CINEMATECA

Éticas, estéticas y políticas
del cine colombiano

oia

VEN

Cátedra CINEMATECA

MEMORIAS

ÉTICAS, ESTÉTICAS Y POLÍTICAS
DEL CINE COLOMBIANO



Fotografía tomada durante una de las sesiones de Cátedra Cinemateca

Catalogación en la publicación – Biblioteca Nacional de Colombia

Pineda Moncada, Gloria, autor

Cátedra cinemateca : éticas, estéticas y políticas del cine colombiano / Gloria Pineda Moncada [y otros quince]. -- Bogotá : Editorial Uniagustiniana, 2022.

páginas. -- (Arte, comunicación y cultura)

Incluye bibliografía.

ISBN 978-958-5498-89-1 (impreso) -- 978-958-5498-90-7 (digital)

1. Cine documental - Historia - Colombia - Siglo XX 2. Cortometrajes - Colombia - Siglo XX 3. Películas etnográficas - Aspectos sociales - Colombia - Siglo XX 4. Cine y literatura - Historia y crítica - Colombia - Siglo XX I. Camelo, Adriana, autor II. Álvarez Mora, Juan Carlos, autor III. Rodríguez Perdomo, María Paula, autor IV. López Plazas, Nelsy Cristina, autor V. Villamizar Plazas, Camilo, autor VI. Jaramillo Betancur, Andrea, autor VII. Morales Pérez, Michelle, autor VIII. Lozano Gutiérrez, Johnny Álvaro, autor IX. Galeano Yasno, Katherin, autor

CDD: 791.43609861 ed. 23

CO-BoBN- a1102108

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Claudia López Hernández
ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Catalina Valencia Tobón
SECRETARIA DE CULTURA
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Mauricio Galeano Vargas
DIRECTOR GENERAL

Maira Ximena Salamanca Rocha
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Leyla Castillo Ballén
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Hanna Paola Cuenca Hernández
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS
CULTURALES

Adriana María Cruz Rivera
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y
FINANCIERA

CINEMATECA DE BOGOTÁ GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Ricardo Cantor Bossa
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Angélica Clavijo Ortiz
LÍDER MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINADORA EDITORIAL

David Zapata Arias
ASESOR DE FORMACIÓN

UNIVERSITARIA AGUSTINIANA

Av. Ciudad de Cali n.º 11B-95
Bogotá, Colombia

Programa de Cine y Televisión

Daniel Enrique Monje Abril,
DIRECTOR DE PROGRAMA

Yamid Galindo Cardona
PROFESOR – INVESTIGADOR

Jhonnier Aristizábal Santa
PROFESOR – INVESTIGADOR

EDITORIAL UNIAGUSTINIANA

Ruth Elena Cuasialpud Canchala
COORDINADORA EDITORIAL Y DE DIFUSIÓN

<https://editorial.uniagustiniana.edu.co>

MEMORIAS

CÁTEDRA CINEMATECA: ÉTICAS, ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DEL CINE COLOMBIANO

Johana Botero Ramírez
Hugo Chaparro Valderrama
Andrés Jiménez Suárez
COMITÉ EVALUADOR

Catalina Posada Pacheco
COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Catalina Posada Pacheco
David Zapata Arias
REVISIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Andrea Nieto
CORRECCIÓN DE ESTILO

Xpress, Estudio Gráfico y Digital SAS
IMPRESIÓN

ISBN (impreso): 978-958-5498-89-1

ISBN (digital): 978-958-5498-90-7

Descárguelos en internet en: <https://idartesencasa.gov.co/cinematca-debogota/colecciones-libros>

INSTITUTO DISTRITAL 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

cinematcaenlaciudad@idartes.gov.co
www.cinematcadedebogota.gov.co
Facebook: Cinematca de Bogotá
Twitter: cinematcabta
Instagram: cinematcabta

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: cinematcapublicaciones@idartes.gov.co





contenido

Presentación

**Cátedra Cinemateca
Encuentros, diálogos y
formación de públicos**
David Zapata Arias ■ 9

Escribir sobre fantasmas
Hugo Chaparro Valderrama ■ 29

Volver a la palabra
Andrés Jiménez Suárez ■ 31

**Transitar las identidades
nacionales a través de la memoria**
Johana Botero Ramírez ■ 33

ARTÍCULOS

FORMAS DE CONTAR

**Entre la verdad y la ilusión. El paradigma de
la objetividad en el cine documental de los
años sesenta y setenta en Colombia**
Gloria Pineda-Moncada ■ 38

**El cine y video indígena como herramienta
socializadora de una lucha social**
Adriana Camelo ■ 62

**Narrativas del duelo en el cortometraje
colombiano: Una reflexión en torno a *La
Cerca* de Rubén Mendoza y *Dolores* de
Tatiana Villacob**
Juan Carlos Álvarez Mora ■ 76

**Pasión y muerte: La poética en el
cortometraje experimental**
Por María Paula Rodríguez Perdomo ■ 88

**En la tormenta y la trayectoria
de la vida en Colombia**
Nelsy Cristina López Plazas ■ 104

MIRADAS Y REPRESENTACIONES

**Cartas desde Rusia:
En respuesta a *El susurro de un abedul***
Camilo Villamizar Plazas ■ 124

**De dónde soy, quién soy: sentimientos
encontrados en el cine colombiano**
Andrea Jaramillo Betancur ■ 132

La sociedad de la exclusión
Michelle Morales Pérez ■ 142

Cine Sacer. Estéticas de la excepción
Johnny Alvaro Lozano Gutierrez ■ 150

**La marginalidad en el cine Colombiano:
Una grieta de la nación**
Katherin Galeano Yasno ■ 164

Utopía de una nación en el cine colombiano
Diana Carolina Romero Acuña ■ 178

**Más allá de la ficción. Relatos del campo en
medio del conflicto armado**
Alejandra Meneses Reyes ■ 192

**Entre representaciones y autorreflexiones.
Un análisis comparativo entre dos vertientes
del cine indígena contemporáneo**
César Felipe Vargas Villabona ■ 206

**Miradas internas y miradas externas
al mundo indígena a través de la
cinematografía nacional**
Natalie López Valencia ■ 220

PERSONAJES, ROSTROS, DIRECTORES

La mirada subjetiva en *Crónica roja*
Nelsy Cristina López Plazas ■ 236

Un tal Adolfo X
Andrés Franco ■ 260

**¡Entre más me río, más me avivo! Búsqueda
de una mirada consciente a través de la risa
en los cortometrajes colombianos de Carlos
Mayolo y Luis Ospina**
Elvira Moreno Rengifo ■ 268

**La impresión de una guerra. Imágenes para
combatir la desviación de la mirada**
Alejandra Meneses Reyes ■ 300

ANEXOS

**Memoria de la programación Cátedra
Cinemateca 2012-2022 ■ 316**

Cátedra Cinemateca Encuentros, diálogos y formación de públicos

DAVID ANDRÉS ZAPATA ARIAS

Ts'ui Pên diría una vez: Me retiro a escribir un libro.

Y otra: Me retiro a construir un laberinto.

Todos imaginaron dos obras;

nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto.

El jardín de los senderos que se bifurcan, Jorge Luis Borges, 1941

Desde el 2013 la Cinemateca de Bogotá, con el apoyo de varias universidades de la ciudad incluidas en este libro, comenzó a organizar la Cátedra Cinemateca: éticas, estéticas y políticas del cine colombiano. Un espacio que desde ese momento ha tenido como principal objetivo fortalecer el pensamiento, la crítica y la investigación sobre las artes audiovisuales. Este espacio que comenzó en la Sala de la Cinemateca Distrital sobre la carrera Séptima, ha sido sobre todo un lugar de encuentro y de cinefilia. Allí se ha dado vida a las voces de muchas personas que han pasado por la cinematografía nacional, desde los críticos de cine iniciadores del corpus documental que hoy es posible consultar como un testimonio de la historia y desarrollo del cine colombiano, desde la crítica, la investigación y en afortunadas ocasiones desde la realización y la producción.

Durante las primeras diez ediciones de la Cátedra Cinemateca, el encuentro entre aprendices y profesionales de la escritura y la realización cinematográfica ha fortalecido también una comunidad alrededor del pensamiento sobre el audiovisual colombiano y latinoamericano. Reunidos en la sala oscura y motivados por una cinefilia admirable, este espacio de formación de públicos liderado

por la Cinemateca de Bogotá ha abierto las puertas al conocimiento del cine y el audiovisual, fomentando las escrituras críticas y fortaleciendo la comprensión sobre las culturas audiovisuales.

En esta breve introducción, presentaré cuál ha sido el objetivo de la Cátedra Cinemateca en las diez ediciones producidas hasta el 2022, cuáles han sido las metodologías de los talleres, las temáticas y finalmente la curaduría de los textos y su organización en este libro.

Primero: Cinefilia, curiosidad y conocimiento

En el principio está la cinefilia. Eso que podríamos describir mejor como un sentimiento que mueve a decenas de espectadores a reunirse con frecuencia en un espacio para contemplar el fluir encadenado de las imágenes en movimiento y con ello, aprehender el mundo capturado, el tiempo pasado o el tiempo por venir, esa porción de mundo que es sin duda el cuadro cinematográfico y por tanto la ventana abierta que se sugiere allí, como una invitación a esos públicos para conocer algo más hondo, más profundo o simplemente cubierto apenas con un velo que solo toca descubrir.

En un segundo momento aparece la curiosidad. El movimiento continúa ahora motivado por preguntas, interrogantes que conducen a los participantes a cuestionarse por qué, cuándo, cómo se llega a crear y producir este y no otro tipo de películas, la elección de los personajes, la estructuración de las historias, los formatos y las formas que delinean los colores, las luces y las sombras. Es allí donde aparece la creencia, según la cual el cine y las artes audiovisuales van más allá de sus obras. De este modo, las puertas de esa ventana al mundo se abren y con ello la posibilidad de indagar en un sin fin de variopintas pesquisas audiovisuales.

La Cátedra Cinemateca ha recibido participantes de diversas disciplinas y áreas del conocimiento. Desde las cercanas tierras de las ciencias sociales, las artes y humanidades que se suponen más afines al cine, por los salones de la Cátedra han trasegado profesionales en mercadeo, ingenierías, ciencias de la información, docentes, preparadores físicos, gestores culturales, literatos, artistas plásticos, visuales, actores y bailarines, así como profesionales de las ciencias naturales y por supuesto espectadores desprevenidos que vieron un

aviso en algún afiche callejero o una publicación en una red social, la curiosa invitación a un universo poco conocido. Hasta ahora, solo la cinefilia y la curiosidad han movido a estos grupos de participantes a inscribirse en este proceso de formación incierto y desprevenido, cuyas primeras sesiones los reciben con una batería de preguntas.

Llega entonces un tercer momento, más esquivo, usualmente escurridizo, oculto, enmarañado y siempre plagado de enemigos o falsos ídolos escondidos en la sombra que pretenden ocultarlo: el conocimiento. En este punto, los participantes de la Cátedra Cinemateca llevan ahora su cinefilia, su curiosidad y pregunta tras pregunta que van acumulando a medida que pasan las sesiones con decenas de referentes filmográficos y bibliográficos que los inundan de conceptos, fuentes y metodologías los participantes se van adentrando en este nuevo mundo. Es en este lapso cuando se les impulsa a *construir un objeto de estudio*. Una frase fácil de decir, pero que supone sin duda un camino a la deriva. En alguna sesión algún participante comparaba el ejercicio de construir un objeto de estudio con la acción de armar un rompecabezas o un lego. No obstante, en este juego imaginario el participante debe construir también las piezas mismas de ese «armatodo».

Hasta el momento podemos ir acotando lo siguiente: movidos por una cinefilia insospechada, participantes de todas las orillas de los saberes se encuentran ahora en un único espacio, para dialogar e interrogarse por las imágenes en movimiento que desde el fondo de la pantalla, los interpela. Ahora bien, montados en el mismo tren de un proceso de formación que reza en su texto de invitación que tiene como objetivo fortalecer la crítica e investigación sobre el cine y las artes audiovisuales en Colombia y América Latina, los participantes se ven, como no, arrojados al abismo de la deriva, la errancia y la búsqueda de un objeto difícil de obtener en corto tiempo: el conocimiento. La Cátedra Cinemateca ha instado a estos grupos de participantes durante diez ediciones, a concebir el cine y las artes audiovisuales como un *objeto de estudio*, un ejercicio de construcción que es imposible sin el diálogo con los talleristas, docentes y profesionales de la investigación y la escritura, así como con sus realizadores y personas que antecedieron esta labor y que hoy podemos alcanzarlos a través de la lectura de sus textos y la visualización de sus obras audiovisuales. Con esto podemos

concluir —hasta ahora— que el objetivo principal de la Cátedra Cinemateca: éticas, estéticas y políticas del cine colombiano ha sido el de *acompañar* a los participantes en sus propias búsquedas por un conocimiento del cine y las artes audiovisuales. Lejos de objetivos ambiciosos —aunque en principio así lo parezcan— los participantes recogen las fuentes, preguntas y metodologías ofrecidas y las funden en un producto escrito, audiovisual o sonoro, que se convierte a la postre en un testigo de sus propios interrogantes y visiones. La Cátedra Cinemateca los acompaña en la construcción de ese juego de pensamiento que implica erigir rompecabezas propios para darle sentido y significado a las imágenes que observamos, como resultado de las conversaciones que generan los encuentros entre intereses puestos en común en las mesas de trabajo. Tras varias semanas de compañía, lo que deviene no solo es el trabajo individual de cada participante, sino la comunidad de conocimiento que se gesta a partir de la interacción, las lecturas compartidas, las referencias sugeridas, datos inconexos que encuentran relación con otras pesquisas y por supuesto los momentos posteriores que ofrece un café cuando cae la noche. En el siguiente apartado de esta introducción, intentaré contar cómo la Cátedra Cinemateca ha acompañado las inquietudes de varios participantes durante su proceso de formación.

Segundo: tejiendo diálogos

Una selección de obras audiovisuales, una temática escogida, un breve resumen en el que se exprese lo que se quiere hacer y decenas de preguntas. Estas son las primeras piezas con las cuales los participantes llegan a la Cátedra Cinemateca. No parece mucho, pero son apenas suficientes para provocar una tormenta perfecta de ideas, de referentes, notas y rutas de indagación. Sesión tras sesión, los participantes van acumulando más películas, más subtemas y categorías y otras preguntas comienzan a aparecer en el panorama. Cada versión de la Cátedra Cinemateca ha procurado contar con charlas magistrales de docentes de las universidades aliadas y profesionales de la investigación y la crítica. Durante aproximadamente tres horas, cada invitado aporta un enfoque teórico y metodológico, un contexto histórico, avances o resultados de sus investigaciones, comentarios y a veces anécdotas. Recogen su perspectiva sobre algún director o directora específica, un determinado periodo histórico, un género o una problemática particular.

En las sesiones que llamamos magistrales, cada docente expone su forma particular de comprender el cine y el audiovisual, su trayectoria de conocimiento y sus hallazgos. En este punto, los asistentes se encuentran con una enriquecida trayectoria de conocimiento, si se quiere una tradición, también podría ser un canon o una línea de investigación emergiendo. Histórica, hermenéutica, semiótica, estética, filosófica, materialista, feminista o cualesquiera sea esta perspectiva, participantes de todas las orillas ven allí un referente que ha escogido durante una buena parte de su trayectoria de vida buscar un conocimiento sobre el cine y las artes audiovisuales, que pudo comenzar motivado por el amor al cine, por la pasión, por el gusto embelesado de contemplar y comprender mejor el fluir de las imágenes en movimiento. Para los inscritos, este camino de la construcción de sus propios objetos de estudio comienza con el descubrimiento de que algo que quizás ya pensaban o les interesaba tiene una conversación anterior aún más larga.

Por otro lado, la Cátedra Cinemateca ha desarrollado en sus diez ediciones espacios de creación o laboratorios de escritura. La naturaleza de estos encuentros ha sido la de modelar ideas a partir de los diálogos en los que se tejen redes de conocimiento. Algunos de los docentes e investigadores han abordado aspectos de metodología de la investigación desde la perspectiva de las ciencias sociales, las humanidades, los estudios culturales, filmicos y la historia del arte principalmente. Al mismo tiempo, se han desarrollado largas sesiones de asesorías a los proyectos, durante las cuales los docentes convocados —y en muchas ocasiones las personas encargadas de acompañar la Cátedra Cinemateca durante su transcurso— ofrecen tutorías a cada una de las propuestas así como sugerencias, referentes y posibles vías para resolver las preguntas. En este arranque, metodológicamente lo que se procura con los participantes es un trabajo de acompañamiento para delimitar la idea, elegir las mejores opciones en términos de referencias, de metodologías y fuentes para ampliar el discurso y luego sí, continuar el trabajo en un proceso de escritura. No obstante, el principal objetivo de los laboratorios de escritura consiste en explorar las técnicas de la narración y la escritura creativa, para desarrollar el resultado del proceso en un producto escrito. Vienen entonces sesiones de lecturas comentadas, un momento donde quienes participan leen partes de sus avances y reciben la retroalimentación de quienes los escuchan,

unas veces se les recomiendan otras referencias o se les interpela e interroga, preguntas que a la postre ayudan también a darle forma y consolidar los argumentos de lo que se expone. Quienes asisten a la Cátedra Cinemateca desarrollan procesos de preescritura, escritura y reescritura. Es un trabajo en progreso continuo. Quienes alguna vez nos hemos enfrentado a un texto, reconocemos que crear la sonoridad de las palabras, hilar las ideas en argumentos convincentes y sumar a las conversaciones otras voces del pensamiento a través de citas y fuentes, es en el mejor sentido de la palabra, un trabajo artesanal, es decir, algo que se hace y se rehace con la mano.

Finalmente, no se puede escribir y hablar sobre algo que no se puede ver. Parte fundamental de la Cátedra Cinemateca ha sido la visualización de películas, obras audiovisuales, experiencias interactivas, entre otras. Cada docente invitado sugiere contenidos audiovisuales, algunas veces proyectados en las salas de la Cinemateca y otras en la Biblioteca Especializada de Cine y Medios Audiovisuales. La visualización de las obras audiovisuales pasa por un proceso de formación de públicos que incluye aspectos de la apreciación, la historia del cine y el desarrollo del lenguaje audiovisual. Cargados de preguntas e inquietudes, los participantes ven con otros ojos los contenidos cinematográficos. Allí se toman en cuenta tópicos que tienen que ver con el lenguaje audiovisual, las estructuras narrativas, los aspectos técnicos y creativos y el contexto histórico. No obstante, sobresalen también las preguntas por las estéticas, las éticas y las políticas que son evidentes en las obras audiovisuales. Preguntarse por las estéticas es reconocer que el audiovisual es un lenguaje que va más allá de la dicotomía entre las bellas artes y las artes mecánicas y por lo tanto es necesario revisarlo desde otras perspectivas que pongan muchas veces entre signos de interrogación el canon estético al cual estamos acostumbrados, por fuera de los clásicos conceptos de la historia del arte cinematográfico.

Abordar la ética en el cine y el audiovisual estimula a trascender los juicios de valor entre lo bueno y lo malo, también a reconocer que quien está detrás de la cámara es un sujeto histórica, política y socialmente construido. La elección del punto de vista, que se traduce en el plano audiovisual, pasa por una postura ética del autor, los actores y todo el equipo. Estas posturas éticas atizan el fuego de los debates durante la Cátedra, cuando una u otra obra

audiovisual aborda problemas de nuestra realidad como la violencia, el conflicto, la pobreza, el patriarcado o la diversidad. El objetivo de la Cátedra Cinemateca ha sido en este punto, poner en cuestión también los propios juicios con los cuales se abordan las obras audiovisuales. Reconocer que así como la mirada de los realizadores está construida desde lo histórico y lo social, lo propio sucede con la mirada crítica del investigador. Cabe entonces poner en cuestión ese supuesto «privilegio epistemológico del observador» e invitar a los mismos participantes a objetivar su subjetivismo.

¿Por qué nos preguntamos por las éticas, estéticas y políticas del cine colombiano? —pregunta Julián David Correa—. Porque la obra de todo gestor cultural se soporta en tres conjuntos de decisiones: decisiones éticas (una posición ante la propia vida, ante el destino y el sentido que se le da a la propia existencia), decisiones estéticas (una posición ante la belleza y la historia del arte), y decisiones políticas (una posición frente a los efectos que en la sociedad y en el bien común tiene la propia obra).¹

El resultado final se convierte en un repaso por la historia del cine y el audiovisual latinoamericano, que sin duda transporta a los asistentes en un recorrido y un viaje por la historia audiovisual de la región, amplía su bagaje audiovisual y expande sus miradas. Durante las últimas dos ediciones de la Cátedra Cinemateca, los participantes han asistido a muestras especiales de la Cinemateca de Bogotá, como el Ciclo Rosa y el Ciclo Horizontes, en los cuales se han pasado películas cuyas historias y temáticas están relacionadas con los tópicos abordados en su formación.

Tercero: los ejes temáticos

Cada año desde el 2013, la Cátedra Cinemateca propone una temática o un problema en torno al cual se van tejiendo los diálogos, las conferencias y los talleres. Durante el 2012 Julián David Correa, Pedro Adrián Zuluaga, Mauricio Durán y otros, comenzaron a imaginar este espacio de formación, en el que según Pedro Adrián Zuluaga:

1 • Julián David Correa. «Víctor Gaviria y su obra: un autor en quién nos reconocemos». 13 de octubre de 2013, http://catedracinemateca.blogspot.com/2013/10/victor-gaviria-y-su-obra-un-autor-en_15.html

El cine colombiano tenía que ser el horizonte de interpretación más inmediato, una excusa para reconocer la complejidad del cine como objeto de estudio, desde el cual se puedan hacer por supuesto preguntas estéticas, al tiempo que se reconoce que el cine también es un medio de comunicación, una experiencia colectiva que ha heredado la lógica narrativa de la literatura y otras técnicas de las otras artes,(...) el cine se convierte en un texto que transmite información del mundo, tiene una expresividad artística, siempre hay una dimensión artística y también una condición industrial y colectiva. El cine es colectivo por naturaleza y existe en relación con otros elementos de la balanza. Esta triple condición del cine implica un desafío para los que queremos hablar de esto, para quienes queremos entender el cine como una manera que nos enriquezca la vida.²

La primera edición de la Cátedra Cinemateca abordó las películas que a partir de 1997 se habían exhibido en los principales festivales internacionales de cine de categoría A: Cannes, Berlín, Venecia y Oberhausen. A partir de allí comenzaron a preguntarse en torno a qué es el cine colombiano y cómo ha girado en otras geografías.

En 1997 se aprueba la Ley de Cultura, y se inicia la creación de instituciones e instrumentos que transformarán las culturas y las artes colombianas. Esa es la razón para escoger el año 1997 como uno de los límites de nuestra empresa. Hemos decidido revisitar algunos filmes colombianos surgidos a partir de ese año, que fueron seleccionados para festivales internacionales de cine de primera categoría, porque de esas selecciones se derivan preguntas propias del quehacer cinematográfico: ¿cómo nos ven? ¿Qué se valora de nuestro cine internacionalmente? ¿Representan a Colombia esas películas? ¿Existe un cine colombiano? ¿Qué caracteriza al cine colombiano?³

Películas como **La vendedora de rosas** (Víctor Gaviria, 1998), **María llena eres de gracia** (Joshua Marston, 2004), cortometrajes como **Od-El camino** (Martín Mejía Rugeles, 2003), **El magnífico niño león** (Ana Caro, 2013), **Solecito** (Óscar Ruiz Navia, 2013) y **Rodri** (Franco Lolli, 2012), entre otros, fueron seleccionados para abrir la primera edición de la Cátedra Cinemateca, acompañados con preguntas como las sugeridas por Pedro Adrián Zuluaga y Julián David Correa.

2 • Zuluaga, Pedro Adrián. *Primera sesión de su taller. Septiembre 2013. Cinemateca Distrital. 2013.*

3 • Zuluaga, primera intervención.



Fotografía tomada durante una de las sesiones de Cátedra Cinemateca

En su capítulo II la Cátedra Cinemateca se concentra en las historias del cortometraje en Colombia. Desde los cortometrajes y producciones visuales iniciales de la primera mitad del siglo xx, la influencia de instituciones públicas del estado como FOCINE, la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y el fomento de la Cinemateca Distrital en la producción audiovisual y en particular del cortometraje, cuyas historias fueron el centro en largas charlas y conferencias sobre lo político en el cortometraje colombiano, la animación, el cine experimental, el cortometraje documental, el cortometraje de ficción y las narrativas en la era digital a través de las producciones audiovisuales transmedia y multiplataforma. Este capítulo de la Cátedra contó con la colaboración de Laboratorios Black Velvet.

En su capítulo III en el año 2015, la Cátedra Cinemateca se enfocó en estudiar las estéticas y narrativas del documental colombiano. En esta edición se invitó a los participantes a re-conocer en los pioneros, sus construcciones discursivas sobre una efervescente idea de nación que primó en la primera mitad del siglo xx. En este orden, observamos a posteriori los discursos encontrados del documental en los años sesenta y setenta, así como las representaciones de un país agrario que se hallaba en disputa y sobre el cual el cine documental comenzó a dibujar sus bordes. En el periodo de los setenta, se propuso ahondar en las miradas de Carlos Mayolo y Luis Ospina sobre la ciudad, el cine y la representación. En las décadas de los ochenta y noventa nos detuvimos a observar las narrativas culturales o regionales de una nación que se comienza a ver diversa y multicultural. Este capítulo de la Cátedra Cinemateca propone considerar otros lugares de enunciación del documental desde las perspectivas de género y los nuevos creadores que abordan otras poéticas para la creación del documental desde el archivo, los relatos autobiográficos o de familia, diarios de viaje, la animación, lo experimental y la creación, entre otros.

Durante el año 2016 la Cátedra Cinemateca puso sus lentes sobre conceptos fundamentales que comenzaron a ventilarse en los ochenta y que tomaron fuerza a partir de la promulgación de la Constitución de 1991. Los conceptos de «raza», género, étnico y una perspectiva regional en el cine y el audiovisual colombiano, exhortaron a los participantes a conocer la década de los noventa, marcada por la caída de FOCINE en 1993, el surgimiento de los

canales de televisión regional y de programas tan importantes como **Rostros y Rostros** de Telepacífico. Esta edición de la Cátedra se enfocó entonces en producciones audiovisuales más allá de lo cinematográfico y volteó su mirada principalmente hacia el audiovisual comunitario, las televisiones regionales y el documental.

La versión del año 2017 de la Cátedra Cinemateca comenzaba con nuevos aires. La reciente firma de los Acuerdos de paz entre el Estado Colombiano y la guerrilla de las FARC-EP, en lo que se conoce como los diálogos de La Habana, fue el punto de partida para identificar qué formas, con qué estéticas y narrativas, la violencia y el conflicto armado en Colombia se había instalado en el lente de las cámaras y ver las perspectivas de un cambio de encuadre en el cine colombiano del posconflicto. La estructura conceptual de este proceso de formación se concentró en identificar las diferentes épocas de violencias durante el siglo xx —que bien podrían ser una sola— y los diferentes procesos de paz ocurridos hasta ese momento. Esta edición de la Cátedra se dividió en cinco momentos temáticos e históricos.

Los fragmentos del **El drama del 15 de octubre**, dirigido por los hermanos Di Doménico y estrenado en 1915, fue el punto de partida para analizar las consecuencias de la Guerra de los Mil Días (1899-1902), abordar lo sucedido con el Tratado de Wisconsin, la separación de Panamá, el asesinato del general Rafael Uribe Uribe y el auge de las llamadas hegemonías conservadora y liberal, aquí fue fundamental la película **Garras de oro** (Pepe Jambrina, 1926) y los noticieros de los hermanos Acevedo. Luego, la Cátedra Cinemateca se detuvo durante algunas sesiones en el Bogotazo del 9 de abril de 1948 y luego en el periodo conocido como La Violencia. Aparecieron entonces obras cinematográficas como las de Francisco Norden, Luis Alfredo Sánchez, Ricardo Restrepo, Andy Baiz, Fernando Vallejo, entre otros. La efervescencia y los vientos revolucionarios de los años sesenta y setenta del Frente Nacional, nos permitió introducirnos en el cine documental de la denuncia y la urgencia, en la participación que tuvo el cine colombiano con el Nuevo Cine Latinoamericano y revisar las películas en la que aparecieron insurgentes guerrilleros hasta el momento histórico de los Diálogos de la Uribe y la firma del acuerdo de paz con el movimiento M19 en Caloto, Cauca, en 1990. En este recorrido por el cine colombiano, el siguiente momento

histórico fue el de los años noventa y revisar las obras audiovisuales producidas en la época de los Diálogos de San Vicente del Caguán entre el gobierno de Andrés Pastrana y la guerrilla de las FARC-EP. Finalmente, nos concentramos en los documentales producidos a partir de los procesos de paz de la décadas de los años 2000 con los grupos paramilitares y después con el proceso de paz de La Habana. Al final de este libro se podrán leer los títulos de las charlas que se dieron durante todas las versiones de la Cátedra Cinemateca.

La edición del 2018 de la Cátedra Cinemateca quiso detenerse en la formación de la mirada y el observador en el cine colombiano desde dos sentidos. Por un lado, la producción de cine colombiano desde el ojo de los realizadores teniendo en cuenta su proceso de formación como creadores. Desde los primeros realizadores empíricos, la llegada de los llamados «maestros» que habían estudiado en las escuelas de cine de Europa y Estados Unidos, el surgimiento de las primeras escuelas de cine en el país y luego el cine de los colombianos de la diáspora y los nuevos realizadores que con sus experiencias de participación en festivales y muestras, que enriquecieron el cine y el audiovisual colombiano. De otro lado, la formación de la mirada del observador también implica acercarnos a los públicos y sus transformaciones como espectadores a partir de la asistencia a las propias salas de cine o a espacios de encuentro como los sindicatos, los cine clubes, colegios, universidades, escuelas, espacios culturales, entre otros.

Con la apertura de la nueva Cinemateca de Bogotá el 12 de junio del 2019, este capítulo VII de la Cátedra Cinemateca le apostó a las Escrituras Críticas del Audiovisual y propuso tres ejes temáticos:

- Miradas críticas: con el objetivo de revisar el surgimiento, desarrollo e influjo de la crítica y la investigación cinematográfica y audiovisual en América Latina. Esto supuso identificar los principales hitos audiovisuales que emergieron de una cinefilia activa concentrada en cineclubes y universidades, escribiendo crítica de cine en revistas y periódicos, produciendo obras cinematográficas y dedicándose posteriormente a la docencia e investigación sobre el cine latinoamericano. Aquí se identificaron otros lugares desde los cuales se había dado la crítica de cine y que habían contribuido a transformar el audiovisual latinoamericano,

influyendo a generaciones de nuevos directores y directoras. Con esto, se pudo reconocer el surgimiento y avance de la crítica y la investigación en el desarrollo de la cinematografía latinoamericana y su influjo en la creación de nuevas miradas críticas de directoras y directores.

- Objeto y lugar de la crítica: una reflexión en torno al objeto y lugar de la crítica: ¿Dónde está la producción de crítica audiovisual y cinematográfica hoy?, ¿qué significa hacer crítica del cine y audiovisual?, ¿quiénes la hacen?, ¿cuáles son las apuestas éticas, estéticas, políticas? y ¿cuáles son los lugares de enunciación o campos de conocimiento desde los cuales se produce la crítica? ¿Existe un canon en la crítica?, ¿cómo hacer otras formas de crítica cinematográfica? En este orden de ideas, se recomendó revisar algunos de los problemas teóricos contemporáneos que orbitan alrededor de los límites conceptuales entre el cine y el audiovisual, la ficción y el documental, las interrelaciones entre el cine, las artes, la ciencia y las tecnologías.
- Otras formas de la crítica: ¿Cuáles son las formas de la crítica? pensar en las distintas formas y posibilidades de la crítica cinematográfica y audiovisual: crónicas, cartas, diarios, autoficciones, narración gráfica, guiones museográficos, curadurías, manifiestos, videoensayos, blogs, videoblogs, hilos de Twitter, memes, entre otros. Por lo tanto, la propuesta se dirigió a examinar los estilos, géneros y modos de circulación en los cuales se presenta la crítica, no solo como meros asuntos de forma, sino como distintas posibilidades creativas y de escrituras críticas del audiovisual.

En el año 2021 la Cátedra Cinemateca tuvo como objetivo continuar varias conversaciones pendientes en las dos ediciones anteriores y adentrarse en las memorias, resistencias y narrativas del pasado reciente ¿Qué es la memoria? ¿Cómo podemos identificar la resistencia? ¿Cuál es nuestro pasado reciente? ¿Cómo se han narrado desde el cine, el audiovisual y otras prácticas artísticas estas huellas traumáticas en la vida misma de los protagonistas de nuestro continente?

Las historias del cine y el audiovisual en América Latina han estado íntimamente ligadas con los movimientos sociales, las

confrontaciones bélicas, las disputas políticas y los momentos socioeconómicos por los cuales han pasado los países de la región, al menos durante las últimas seis décadas.

La pasada edición del encuentro Cátedra Cinemateca obtuvo una conclusión preliminar en la conversación con Paul Schroeder Rodríguez, lo que nos permitió dar un paso adelante en este diseño temático: la idea de un cine triangulado entre Europa, Hollywood y Latinoamérica, atravesado en distintos tiempos y formas por lo que el autor ha llamado múltiples «modernidades», y que él describe como una liberal, una socialista, una corporativista y una neobarroca. Cada una de estas modernidades pueden ser vistas a través de los diferentes cines en los países de América Latina y ha puesto en la escena de las imágenes en movimiento, las explosiones sociales, las confrontaciones políticas y los movimientos sociales de su tiempo. A la vez, se han identificado allí otras formas de ver y contar, transformaciones de las narrativas, tanto del cine y el audiovisual, como de otras formas de la cultura, «narrativas que, en la diversidad de sus registros —escrituras, filmes, debates, *performances*, obras de artes visuales—, mostraban, con una insistencia sintomática, la huella perentoria de un pasado abierto como una herida, cuya urgencia nos salía al paso, tomando la expresión benjaminiana, en voces, imágenes, polémicas, materialidades, trazos, gestos. Gritos y susurros, podríamos decir». Así lo afirma Leonor Arfuch, investigadora en temas de subjetividad, identidad, memoria y narrativa desde una perspectiva de análisis del discurso y crítica cultural, en el caso de expresiones culturales en la Argentina.

Esta edición invitó a todos los interesados e interesadas a abordar el cine y las prácticas artísticas como diarios, cartas, *performances*, videoinstalaciones, documentales, videoensayos, creaciones interactivas, entre otros, que han tenido como temáticas y ejes narrativos asuntos relacionados con la memoria y la resistencia en el marco de las situaciones sociales de conflicto y violencia de los países de América Latina, que han sucedido a partir de los años de la década de los sesenta y muy específicamente a partir del triunfo de la Revolución Cubana.

Para desarrollar esta propuesta conceptual se trabajaron cuatro ejes temáticos:

- La mirada autobiográfica: partimos de la reflexión sobre lo que Leonor Arfuch denomina el «espacio biográfico», «la casa, el hogar, la morada». En este sentido se consideran las narraciones auto/biográficas con preguntas del tipo «¿Cómo se narra una vida?», ¿desde qué lugares podemos contarla?, ¿cuáles son los espacios, los objetos y personajes que configuran ese espacio de vida? Esta idea de graficar la vida es también la forma para inscribir la memoria vital en el soporte sensible de la película cinematográfica y pensar en los modos en que el relato se convierte también en una forma misma de hacer memoria y dejar el tiempo fijado en un relato, que quizás pueda volverse histórico.
- Mujeres y narrativas de la resistencia: se abordaron las narrativas y representaciones hechas por las mujeres y su papel para la memoria y la resistencia. Aquí se consideró a la mujer como un lugar de enunciación que ha sido fundamental en el relato histórico de las distintas violencias, en su fortaleza para resistir y mantener vivas las memorias de sus seres queridos perdidos, violentados y desaparecidos.
- El paisaje y la violencia instalada en los territorios: bosques, ríos, carreteras, árboles, abismos, pueblos abandonados, ruinas, objetos abandonados. En esta línea temática se partió del paisaje como forma narrativa y estética, al tiempo que se instaló también como dispositivo para la memoria. Se pudo dialogar con el concepto de las ruinas de construcciones abandonadas o destruidas y que por el paso del tiempo van cobrando otra vida, otras formas de habitar y otros sentidos de interpretación.
- Formas y formatos: se abordaron las estéticas y significaciones que están implícitas en las formas y formatos en los que se expresan las narrativas de la memoria. El formato, el marco, la convención, el material y los soportes podrán ser usados como punto de partida para considerar el uso de las estéticas de «baja calidad», pixeladas, «pobres» o «mal hechas», «precarias» como formas estéticas que se aprestan para la resistencia y la denuncia. Como lugares de enunciación, la elección de estos formatos por comunicadores, gestores de derechos humanos, realizadores comunitarios, artistas y creadores audiovisuales, va más allá de una simple decisión

plástica y cobra otros sentidos que pretenden hacerle contrapeso a los medios convencionales de comunicación y las tendencias tecnológicas de punta. ¿Puede considerarse la elección de un formato como un acto de resistencia? ¿Cuáles pueden ser los significados detrás de la apariencia estética de un formato?

Finalmente, la décima edición de la Cátedra Cinemateca, Jóvenes en ruptura, ocurrida en el primer semestre del año 2022, invitó a los participantes a aproximarse a las distintas miradas sobre las juventudes en el cine y el audiovisual latinoamericano, exhortándolos a reflexionar sobre las diversas rupturas que han marcado las diferentes generaciones, las luchas con respecto a la herencia de una cultura hegemónica, canónica y por qué no patriarcal. En este punto, las rupturas también se percibieron como ramificaciones que permiten ver otras emergencias que las juventudes han incitado en Latinoamérica: la liberación sexual, la efervescencia del espíritu revolucionario, la creatividad impresa en el paisaje gráfico de las calles y urbes latinoamericanas y las rimbombantes ondas de movimientos musicales. Esta Cátedra Cinemateca estimuló a sus asistentes a ahondar en las grietas de las generaciones de jóvenes con sus dramas y tragedias, la soledad de una juventud incomprendida, las paternidades y maternidades tempranas, las fronteras invisibles, las dificultades económicas y las luchas por salvar a sus familias. Más allá de los márgenes de las ciudades, las juventudes han vivido en sus propios cuerpos los dramas de una modernidad inacabada. Los campos y ruralidades parecen territorios de otros tiempos con prácticas políticas y económicas del último día. Violencias, conflictos armados, represión sexual, tráfico de personas y migraciones, los jóvenes se ven inmersos en escenarios de no futuro. La creatividad y vitalidad propia que los caracteriza, los conducen también a vivir los dramas y contradicciones de la manera más intensa, muchas veces manejados por unas maquinarias transnacionales que no logran conocer.

De otro lado, la Cátedra Cinemateca también buscó reconocer las nuevas prácticas audiovisuales en las cuales las juventudes resignifican sus identidades en los nuevos universos digitales, los videojuegos, las redes sociales y multiversos a través de avatares, creando otras maneras de interactuar y relacionarse.



Fotografía tomada durante una de las sesiones de Cátedra Cinemateca

Al mismo tiempo, esta edición de la Cátedra Cinemateca, movió a sus participantes a encontrar su propia voz, esto es, buscar en las técnicas y estilos de las escrituras creativas (escritas, visuales, audiovisuales y sonoras) nuevas formas para exteriorizar las ideas propias, que ponen en entredicho los discursos establecidos y puedan encontrarse con otros lugares de enunciación. Encontrar la propia voz es beber de los autores y autoras anteriores y proponer nuevas ideas que resignifiquen el presente siempre en constante cambio.

Cuarto: presentación de la publicación Cátedra Cinemateca: éticas, estéticas y políticas del cine colombiano

Durante las diez ediciones de la Cátedra Cinemateca han pasado más trescientos cincuenta participantes y cada año se han producido cerca de treinta productos que hemos clasificado en tres categorías:

- Género periodístico: presentan un estilo o género de crítica audiovisual cercano al periodismo cultural y son entrevistas, crónicas o reseñas y sus rasgos sobresalen por ser principalmente valorativos e informativos.
- El ensayo: se caracterizan por presentar un estilo o género que se acerca al ensayo literario o el artículo académico, en el cual se presenta una idea, se desarrolla un hilo argumentativo, se despliegan planteamientos metodológicos y teóricos y en algunos casos se utilizan fuentes de distinto tipo para apoyar la argumentación.
- Formato libre: un ejercicio reflexivo cuyo desarrollo se presenta en estilos o géneros tomados de otras artes o campos del conocimiento, proponiendo nuevas formas de escrituras audiovisuales como el ensayo audiovisual, la correspondencias, diarios, manifiestos, análisis de secuencias, narración gráfica, entrevistas dialogadas, videoensayos, podcast, entre otros.

La selección de textos que podrán encontrar en esta compilación, incluyen las producciones escritas entre el año 2013 y el 2018. Cada año, los docentes de las universidades aliadas escogieron los trabajos mejor logrados y se les daba un reconocimiento especial, por lo tanto, tuvimos una preselección de sesenta textos de distintos géneros y formatos. Esta corta lista fue el insumo para

que Johana Botero, Hugo Chaparro Valderrama y Andrés Suárez generaran una curaduría final y seleccionaran los diecinueve textos que se encuentran en esta publicación coeditada con la Editorial Uniagustiniana. A continuación, podrán leer los trabajos de los participantes de la Cátedra organizados no por sus formas y formatos, sino por el diálogo que fluye de acuerdo a sus temáticas o los énfasis que cada autor y autora escogió para desarrollar su escrito.

«Formas de contar» será el primer capítulo con el cual se encuentra el lector. Los cinco artículos aquí recogidos hacen énfasis en las películas y obras audiovisuales con acento en una perspectiva que atiende las formas y los formatos, la delimitación de los géneros, las estructuras narrativas. No obstante, quienes escriben estos textos se adentran en reflexionar sobre las distintas voces que desde el lenguaje audiovisual se pueden evidenciar en el cine político de los años sesenta y setenta, en el cine y el video indígena, en el cortometraje sobre el duelo, el cine experimental y en el cine sobre la Violencia en Colombia desde la perspectiva de un realizador y escritor como Fernando Vallejo.

«Miradas y representaciones» es el capítulo central de esta compilación de voces críticas que se suman al concierto de la crítica cinematográfica. Comenzando desde Rusia, los lectores tendrán la oportunidad de reconocer entre líneas también otras formas contemporáneas de la realización audiovisual; también se pondrá en escena cómo el cine que vemos afecta emocionalmente nuestras realidades y es cuando aparece ese espectador activo y emotivo transformado por las imágenes en movimiento. Delimitar el campo de estudio cinematográfico es marcar también las fronteras sociales de la representación. Quienes escriben hacen evidente la sociedad y las estéticas de la exclusión en el audiovisual. Emerge la marginalidad en el cine como una grieta en la nación y esta como una utopía. Más allá de la ficción y sus márgenes, se asoman otras geografías e historias en el cine colombiano y los autores nos contraponen las diferentes vertientes del audiovisual nacional, sus miradas externas e internas.

«Personajes, rostros y directores» cierra esta compilación de textos cinematográficos. Para finalizar podemos acercarnos a la lectura crítica de la mirada de autores como Carlos Mayolo, Luis Ospina, Adolfo X, Fernando Vallejo y Camilo Restrepo. Esta diversidad de

voces presenta a la postre, la riqueza y la complejidad misma del cine colombiano y quienes escriben profundizan en aspectos particulares de sus obras, sus influencias y su misma vida como personajes de una Colombia que se ha contado a través de las imágenes en movimiento.

Invitamos entonces a que reconozcan estas nuevas voces de la crítica y la investigación sobre el cine y el audiovisual colombiano, fundamentales para continuar este diálogo inicial que comenzaba en la sala oscura, a partir de las películas como maneras para conocer y navegar el mundo.

Referencias:

Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites.* Fondo de Cultura de México. Buenos Aires. Argentina. 2013.

Correa, Julián David. «Víctor Gaviria y su obra: un autor en quién nos reconocemos». 13 de octubre de 2013, http://catedracinemateca.blogspot.com/2013/10/victor-gaviria-y-su-obra-un-autor-en_15.html

Zuluaga, Pedro Adrián. *Primera sesión de su taller. Septiembre 2013.* Cinemateca Distrital. 2013.

Escribir sobre fantasmas

HUGO CHAPARRO VALDERRAMA

Laboratorios Frankenstein

• Cómo se escribe acerca de los fantasmas que descubren en la pantalla los dilemas, reales o imaginarios, de un país traducido a sus imágenes? La respuesta es tan diversa como la geografía filmada que propicia textos con los que se explica el material del que están hechos los sueños cinematográficos agazapados tras ese vocablo desconcertante: Colombia.

La Cátedra Cinemateca ha sido un laboratorio para moldear las ideas que sugiere el oficio de escribir según la perspicacia de autores que se convierten en compañeros de viaje de las películas.

En el itinerario que se iniciara desde 2013, la Cátedra ha reunido a críticos en ciernes, que el tiempo y su disciplina han transformado en críticos profesionales, resolviendo con sus textos el enigma: se escribe para descifrar cuáles son las obsesiones temáticas de un país, sus formas narrativas, el espectro humano representado en la pantalla, los enfrentamientos entre el centro y la periferia que nos parcelan mental y físicamente, la manera como afecta al universo doméstico el delirio comunal del miedo y la violencia, sobre los héroes y los antihéroes que protagonizan nuestra historia, explorando el orden imaginario que intenta comprender el caos de la realidad, todo esto por el interés que animan el cine y su diálogo con un espectador que acaso se explique a sí mismo a través de los interrogantes que sugiere un arte en movimiento, no sólo por sus imágenes, también por la conexión de sus relatos con el presente inmediato que renueva los conceptos del público tras una proyección.

Se trata entonces de una antología de textos en la que se cruzan las fronteras de la sala para observar el fragmento del tiempo que nos ha tocado en suerte, ofreciendo un panorama sobre el que una

generación de autores se pregunta qué será vivir –y morir– en este rincón del mundo.

Un testimonio coral que plasma el asombro ante el tobogán irregular que ha sido nuestro cine, siendo cada uno de los textos una pieza del rompecabezas que el lector armará en el transcurso de sus páginas –acaso como si el libro fuera un largometraje para conjurar lo que insinúa el título de la película que Arturo Acevedo Vallarino estrenara en 1924: *La tragedia del silencio*; un silencio evaporado con la elocuencia de la Cátedra–.

Así, buena proyección, es decir, buena lectura –o al contrario–.

Volver a la palabra

ANDRÉS SUÁREZ

Hace ocho años, yo también participé de la Cátedra Cinemateca. Aún la Cinemateca de Bogotá se llamaba Cinemateca Distrital y sus actividades se desarrollaban en el pequeño teatro ubicado sobre la carrera séptima, al lado del gran Jorge Eliécer Gaitán. Para mí, así como lo ha sido para tantos otros jóvenes entusiastas que año tras año se reúnen alrededor de este proyecto de formación y reflexión, este fue una especie de rito iniciático que no sólo suscitó un encuentro personal con una historia del cine colombiano que desconocía, sino que también me hizo ver y reclamar nuevas formas de atravesar esa historia y esas obras con mis propias inquietudes a través de la escritura.

Creo que reconocer una tradición cinematográfica propicia una pregunta por el lugar que ocupamos como espectadores, críticos y/o realizadores frente a ella. Y en esos tres casos no basta con abrazar o desmarcarse del pasado, pues la palabra también es una potencia creadora que debe dialogar con el presente y puede nombrar las imágenes, los sonidos, los personajes y las preguntas que aún no hemos visto desplegados en las películas de un país como el nuestro. La palabra que es capaz de nombrar la imagen invisible es la misma que nombra y demanda un futuro otro.

Al leer algunos de los textos producidos a lo largo de casi una década en la Cátedra Cinemateca, me preguntaba cuál debía ser el propósito de un proyecto como este. ¿Qué preguntas debería hacerse quien se reúne con otros a ver, hablar y escribir? ¿Qué formas debería adoptar la escritura sobre cine hoy? ¿De qué películas es necesario hablar? La selección de textos que elegimos junto a Hugo Chaparro y Johana Botero, tras un cálido e interesante debate, pueden ofrecer algunas respuestas: recuperar el nombre de un director de cine o el título de una película que han sido olvidados, examinar con rigor la poética de una filmografía, inventar una correspondencia con los realizadores

de las películas que nos han conmovido, abrir un lugar en la escritura para el cine con arriesgadas propuestas formales que no muchas veces encuentra sitio en una sala de cine, entablar un diálogo entre el cine y otras disciplinas artísticas o incluso no disimular el yo que escribe y exponer ante el mundo una diatriba beligerante. La diversidad de formas, estilos y temas fue un interés común que fue decantándose en las horas que conversamos, y creo que este debería ser justamente el propósito de la Cátedra Cinemateca: estimular la apertura a la experimentación desde la escritura y provocar la aparición de voces cuya pasión por el cine y la palabra esquivan la frialdad del glosario y extiendan la vida de las películas. En definitiva, recordar que escribir sobre cine no es una actividad parasitaria, sino valorar e insistir con vehemencia en su potencia creativa y política.

Transitar las identidades nacionales a través de la memoria

JOHANA BOTERO RAMÍREZ

Contribuir en la selección y curaduría de los textos que van a leer a continuación, significó para mí la satisfacción de la curiosidad de conocer lo que ha pasado en la Cátedra Cinemateca durante los últimos diez años. Creo que hay aquí un esfuerzo grande por rescatar la memoria colectiva que se construye gracias al amor y a la fe en las imágenes y también en la palabra, que compartimos todas aquellas personas que de una u otra manera, continuamos contribuyendo al crecimiento de este proyecto, que entrega parte de sus frutos en este libro.

El proceso de selección fue arduo pero satisfactorio, y creo que comparto con mis compañeros co-evaluadores, la sensación que estos escritos ampliaron nuestras ideas y conocimientos sobre el cine nacional, y nos plantearon nuevas preguntas que seguirán irradiando nuestro que hacer y nuestras propias reflexiones.

Hay preocupaciones compartidas en muchos de los artículos que leímos, intereses comunes relacionados con nuestra memoria histórica y el conflicto armado; el trauma de la violencia que hace parte incluso ya, de la tradición crítica del audiovisual en nuestro país.

Sin embargo, los temas se extienden a diferentes preguntas estéticas y académicas en relación a la construcción del espacio filmico, el estudio de algunos géneros y formatos cinematográficos concretos, así como a otras que exploran las relaciones entre cine y

mujer, infancia, comunidades ancestrales, la provincia, entre otras. Estos recorridos temáticos develan no sólo las distintas apuestas académicas de la Cátedra misma, sino también la mirada de algunas de las personas que han pasado por ella.

Espero que para ustedes sea también la oportunidad de satisfacer la curiosidad sobre distintas aproximaciones críticas alrededor de nuestro cine colombiano.



Fotografía tomada durante una de las sesiones de Cátedra Cinemateca

FORMIAS DE CONTAR

Entre la verdad y la ilusión

El paradigma de la objetividad en el cine documental de los años sesenta y setenta en Colombia

POR GLORIA PINEDA-MONCADA

Un lugar de emergencia

A partir de la década de los sesenta, en Latinoamérica se da inicio a un tipo de producción cinematográfica comprometida con la configuración de un discurso de contrainformación y de denuncia centrado en la exhibición de los problemas sociales acusados por el desarrollo económico capitalista. En Colombia, la entrada a la modernidad urbana e industrial empieza a consolidarse con mayor fuerza durante la administración de los Gobiernos frentenacionalistas, quienes asumieron con mayor resolución los proyectos políticos para el desarrollo económico del país. En este panorama, la entrada de capital extranjero y, en especial, la llegada de comisiones estadounidenses para encauzar el progreso fueron eslabones que desempeñaron una función importante no sólo en el proceso de transformación económica, sino también en la modificación de los imaginarios construidos en torno al neocolonialismo.

La Guerra Fría, desencadenada tras la culminación de la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, la victoria de la Revolución Cubana en 1959 fueron, sin lugar a dudas, los hechos políticos externos que definieron el marco ideológico general dentro del cual se desenvolverá Colombia durante la década de los sesenta y setenta. En este panorama de tensiones Estados Unidos encaminó sus esfuerzos programáticos para impedir el avance del comunismo en Latinoamérica a través de planes, proyectos y misiones que permitiesen consolidar el sistema económico capitalista en la región. En relación con esto, “la alianza para el progreso, implementada en Washington para contrarrestar los efectos políticos de la Revolución Cubana (...), la política muy activa de algunas fundaciones norteamericanas, como la Ford y la Rockefeller, para

fomentar las reformas en algunas ramas de la enseñanza”¹, así como “los Cuerpos de Paz (Peace Corps) creados en 1961 por el presidente John F. Kennedy (...) para promover la paz y la amistad a través del voluntariado”², y los diferentes informes presentados por especialistas norteamericanos para el desarrollo económico y educativo, como por ejemplo el Plan Currie y el modelo Atcon, dejaban entrever la injerencia de los Estados Unidos en el país, bajo el precepto de acondicionar su economía en términos de producción capitalista y educación orientada a la industria.

Esas tendencias intervencionistas, al igual que la paulatina difusión de las ideas revolucionarias y de izquierda desde Cuba, configuraron en Colombia una atmósfera política de rechazo al neocolonialismo y, en consecuencia, un descontento generalizado con la administración de los Gobiernos frentenacionalistas, que representaban una restricción a las prácticas democráticas. Si bien gran parte de los países latinoamericanos establecieron gobiernos militares y dictatoriales de derecha durante estas dos décadas – gracias al despliegue estadounidense de la Operación Cóndor en Suramérica y la Operación Charly en Centroamérica, medidas encaminadas a la detención del avance comunista en la región–, Colombia conservó un sistema democrático parcializado que limitaba, en gran parte, la participación y representación política de la disidencia y de los partidos de izquierda.

La alternancia del poder durante dieciséis años, la paridad en la distribución de las curules parlamentarias y, en especial, la legislación por decretos emitidos desde el ejecutivo, permitió a los Gobiernos del Frente Nacional impartir un control directo y militarizado sobre la sociedad colombiana, en sintonía con las dictaduras instauradas principalmente en Argentina y Chile. Por su parte, el crecimiento progresivo del descontento popular, exteriorizado a través de manifestaciones estudiantiles, obreras, campesinas e indígenas, combinado, además, con las facultades extraordinarias concedidas al presidente por medio de la declaración del estado de sitio, conllevó no sólo a la militarización de la vida civil, sino también a la militarización de la justicia. Fue así como los movimientos estudiantiles, las protestas obreras por el alza en los servicios

1 • Jaramillo Uribe, Jaime. *Memorias Intelectuales*, 2007: 162

2 • González, Katia. *Ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. 2014: 115

públicos, las huelgas de los maestros, la invasión de tierras por parte de los campesinos de la ANUC (Asociación Nacional de Usuarios Campesinos), entre otras expresiones de descontento, pasaron a ser juzgadas por la justicia penal militar y a ser definidas en términos de “(...) delitos políticos, es decir, los relativos a la existencia y seguridad del Estado y contra el régimen constitucional, como la rebelión, (...) cuando hubiere estado de sitio”³. Esos escenarios de militarización y de represión de la creciente disidencia popular se contrastaban con la intención de los Gobiernos fretenacionalistas de configurar una imagen de país “(...) en vigoroso proceso de desarrollo y avance”⁴ como estrategia para fomentar las inversiones extranjeras en el territorio y para integrar a Colombia al mercado exterior.

Ante la emergencia de dicha perspectiva publicitaria, el cine empieza a ser tenido en cuenta como un medio de promoción habilitado para transferir una imagen de nación acorde con las ideas de desarrollo y modernidad profesadas por los Gobiernos de turno. Prueba de ello fueron algunos de los estamentos consignados en los primeros proyectos de ley, promovidos por el congreso con el propósito de consolidar una industria cinematográfica, que vendrían a ratificarse en los años setenta con la sanción de decretos durante la época del sobreprecio. En 1965, el presidente de la Cámara de Representantes, Diego Uribe Vargas, y el congresista Fabio Lozano Simonelli, presentaron un proyecto de ley en el que el cine era entendido como un medio de comunicación empleado para publicitar los avances del país en lo que respecta a infraestructura, industria y turismo en el exterior. En una entrevista realizada por Carlos Álvarez a Diego Uribe Vargas, publicada en la revista *Cinemes*, el congresista expresa abiertamente los objetivos perseguidos con el proyecto de ley:

“(...) nada más adecuado que estimular la industria cinematográfica, porque ella será verdaderamente el vehículo para el conocimiento cabal de nuestro país en el extranjero, ya sea de nuestros valores culturales o de nuestra realidad geográfica; el cine colombiano será una invitación permanente a los extranjeros para visitarnos, para vincularse a nuestro país, y, fundamentalmente, será un testimonio

3 • Perdomo, Martha. *La militarización de la justicia: una respuesta estatal a la protesta social*, 2012: 86

4 • Uribe Vargas, Diego. *Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara de Representantes explica el proyecto de ley que llevará este mes al congreso*, 1965: 26

ante el mundo entero de cómo Colombia, en 150 años de vida independiente, ha forjado un perfil cultural y democrático del cual nos podemos todos enorgullecer”⁵.

En este contexto, el comité de clasificación de películas y el comité de revisión, creados durante el Gobierno de Alberto Lleras Camargo a inicios del Frente Nacional –y que tenían como antecedente la Junta de Censura instaurada por la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla en la década de los cincuenta–, serían los agentes a través de los cuales se extendería la autoridad estatal al cine. Al igual que su antecesor, estos dos nuevos organismos estaban facultados para autorizar o denegar las solicitudes de exhibición y para clasificar los filmes aprobados de acuerdo con la edad del público. Sin embargo, aunque el comité de clasificación ejercía ambas funciones en primera instancia, al negarse a emitir una resolución el dictamen pasaba a manos del comité de revisión, que actuaba de forma definitiva. Compuesto, además, por representantes del Gobierno y de otras agremiaciones civiles sin conocimientos específicos sobre cinematografía, dichos organismos fueron considerados sinónimos de censura y de represión, al pretender conservar el *status quo*. Este hecho lo confirman las palabras de Julio Abril, miembro del comité de clasificación de películas, en una entrevista concedida a la revista *Cinemes* en 1965⁶:

–Cm: ¿Hay distintos tipos de analistas en esta junta, como sociólogos, sicólogos, moralistas, críticos de cine, militares o políticos en especial?

–No diré yo que haya distintas clases de analistas, lo que sí hay son distintos criterios que han puesto de manifiesto, tratándose de una materia tan subjetiva como la censura, la clasificación de cine. Naturalmente, es una cosa sumamente delicada para manejar y, desde luego, hay una gran diversidad y, pudiéramos decir, disparidad de criterios.

–Cm: ¿Pero esa disparidad obedece a diversos puntos de enfoque, por ejemplo, de psiquiatras o sociólogos, o son simplemente apreciaciones personales?

–No se trata de apreciaciones personales, se trata de los distintos criterios en la relación a la guardia de la moral. En la junta y, desde

5 • Uribe Vargas, Diego. *Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara de Representantes explica el proyecto de ley que llevará este mes al congreso*, 1965: 25

6 • Abril, Julio. *Julio Abril nos revela todo lo que hay que saber acerca de la censura en Colombia*, 1960: 19

luego, sobra decirlo, que todos estamos, precisamente, custodiando esa moral que nos ha sido encomendada.

–Cm: Usted habla de orden moral solamente o puede haber un orden social, un orden político, ¿que defender?

–Sí, se presentan casos en los que el orden social y el orden político deben ser tomados en cuenta”.

En la década de los sesenta fueron varios los filmes nacionales censurados, incluyendo **Raíces de Piedra** y **Pasado el Meridiano**, del director español José María Arzuaga, radicado en el país desde el año 1960. Aunque ambos filmes fueron, finalmente, aprobados por el comité de revisión para ser exhibidos a un público mayor de 21 años, la renuente disposición de los teatros nacionales para exhibirlas entorpeció su comunicación con el público. A raíz de esos sucesos, la crítica cinematográfica se congregó en defensa de las cualidades temáticas y formales presentadas por ambos filmes, exaltando principalmente la mirada crítica con la que se abordaban los problemas de marginalidad social acusados por la modernidad y el desarrollo. Considerados como filmes sugerentes y de corte neorrealista, capaces de devolver al espectador “(...) un violento reflejo del país”⁷, estas películas marcaban para entonces las primeras pautas temáticas que vendrían a consolidar una tendencia productiva a mediados de la década de los sesenta en el país, sincronizada con las apuestas cinematográficas desarrolladas en el resto del continente. Una imagen objetiva con un objetivo político.

La persistencia de un estado de represión generalizado, en donde fueron refrenadas permanentemente tanto las expresiones populares de disidencia política como las búsquedas de una imagen de nación opuesta a la pretendida por el Gobierno en sus planes de desarrollo, conllevaría, inevitablemente, a la consecución de prácticas marginales e independientes, aunque en constante diálogo, con el Estado. Sin embargo, dicho diálogo sólo sería posible en términos de contrainformación, ofreciendo testimonios con datos opuestos a los presuntos avances del Gobierno en materia de desarrollo económico y bienestar social. Esta posición va a reproducirse en varias manifestaciones artísticas a nivel continental, incluyendo el denominado Nuevo cine latinoamericano.

|| 7 • Álvarez, Carlos. *El hombre de Arzuaga*, 1967: 33

La realización del V Festival Cinematográfico y el I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, en Viña del Mar (Chile), entre el 1 y el 8 de marzo de 1967 y, posteriormente, la celebración del Festival de Pésaro (Italia), en junio de 1968, empezaba a esbozar la irrupción de una producción cinematográfica comprometida con las problemáticas sociales del continente y realizada con la tecnología disponible en la región. Esas ideas habían estado gestándose en varios festivales europeos, “(...) como los de Santa Margherita y Sestri Levante en Italia”⁸. En Viña del Mar, fueron exhibidos documentales de Jorge Sanjinés de Bolivia, de la Escuela de Santa Fe en Argentina –dirigida por Fernando Birri– y del Cinema Novo brasileiro; en el Festival de Pésaro, Colombia participó de la muestra con **Pasado el Meridiano** de José María Arzuaga, llevado a Italia por el crítico y realizador de cine Carlos Álvarez. No obstante, sólo sería hasta la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida (Venezuela), desarrollado entre el 21 y el 29 de septiembre de 1968, en donde se esbozaría “(...) de manera más clara, la idea de un cine de apoyo a los procesos de cuestionamiento del orden existente y la opción de las salidas revolucionarias”⁹. En la muestra se incluyeron documentales de Santiago Álvarez de Cuba, Jorge Sanjinés de Bolivia y la emblemática producción de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas, **La Hora de los Hornos**. De igual forma, serían presentados los trabajos más recientes de varios documentalistas colombianos, quienes habrían de configurar en los próximos años imágenes testimoniales alineadas con el movimiento latinoamericano: Marta Rodríguez y Jorge Silva participarían en la muestra con **Chircales 68**, Carlos Álvarez con su primer documental **Asalto**, y Alberto Mejía con **Bolívar, ¿Dónde estás que no te veo?**

Ahora bien, este cine testimonial y de contrainformación que emerge dentro de un contexto de represión política advierte la necesidad de construir un discurso audiovisual objetivo acerca de la realidad ignorada por la institucionalidad. Es así como estos nuevos cines empiezan a establecer una serie de lineamientos productivos de carácter dogmático, con algunas variaciones ideológicas, de acuerdo con las particularidades del contexto de cada nación, pero en cuyos estamentos emerge, como una constante, la necesidad de construir

8 • I. León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. 2013: 41

9 • *Ibíd.*

un discurso objetivo, contraargumentando asertivamente sobre la perspectiva oficial en torno

al progreso. Para responder a esos requerimientos, se selecciona el documental como plataforma de representación, al tiempo que se sugieren metodologías de acercamiento a la realidad, fundamentadas en la investigación previa del fenómeno a registrarse o en captar de forma inmediata los sucesos importantes que se produjesen dentro de ésta. Tal perspectiva puede observarse en las apreciaciones de Carlos Álvarez, publicadas en Alemania por Peter B. Schumann, y las consideraciones de Artemio Navicela consignadas en la revista *Cinesi*.

“El cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada. [...] pero sobretodo, permite que el realizador saque su obra de la realidad más objetiva”¹⁰.

“El tiempo para realizar el estudio selectivo no obedece a normas fijas. Se debe hacer un estudio exhaustivo. ‘Apuntar bien’. Pero se dan casos en los que no es posible tomarse el tiempo que tal estudio exige, debido a que el movimiento de la realidad lo sucede, necesita una captación rápida. En tal eventualidad, quien hace cine debe apoyarse en la comprensión general de la realidad y esforzarse por captar lo que, luego de un juicio lo más calificado posible, se presente como lo principal, lo que define el hecho dado”¹¹.

Estas afirmaciones comprueban, en buena parte, la preponderancia del paradigma de la objetividad en el cine documental, político y marginal colombiano, vinculado al movimiento latinoamericano. La primera producción cinematográfica en Colombia que expresa estas consignas en su discurso, asumiendo, además, una actitud contestataria frente a los hechos acaecidos dentro de la realidad histórica más inmediata, es el documental **Camilo Torres Restrepo**, del realizador vallecaucano Diego León Giraldo. Allí, se da un testimonio sobre los sucesos que sobrevinieron a la muerte del prelado tras haberse integrado a las tropas del Ejército de Liberación Nacional (ELN).

El documental empieza a filmarse el mismo día en que los medios de comunicación anuncian el deceso de Camilo Torres en un enfrentamiento armado con el Ejército de la Quinta Brigada

10 • Álvarez, Carlos. *El hombre de Arzuaga*, 1967: 97

11 • Navicela, Artemio. *¿De dónde sacar el cine?*, 1968: 2

de Bucaramanga, en la localidad de Patio Cemento, Santander, operación comandada por el coronel Álvaro Valencia Tobar. Diego León Giraldo era, para aquel entonces, estudiante de sociología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, destacándose como miembro del Consejo Superior Estudiantil y del Movimiento Universitario Nacional de Promoción Comunal (MUNIPROC), fundado por Camilo. En su paso por la *Ciudad Blanca*, fue amigo de Julio Cesar Cortés, Hermías Ruíz y Jaime Arenas, estudiantes vinculados con el ELN; fue, además, alumno de Camilo Torres, Virginia Gutiérrez, Roberto Pineda Giraldo, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, estos dos últimos, autores del emblemático libro *La violencia en Colombia*, en el que se ahonda sobre los estragos de la guerra bipartidista acaecida durante la década de los cuarenta y los cincuenta en el país.

El documental fue financiado por el Consejo Superior Estudiantil, que aprobó un presupuesto de \$5100 y dotó al joven realizador de una cámara de cuerda Bell & Howell para película de 16mm. Con este equipo, Giraldo realizó varias tomas de las manifestaciones estudiantiles efectuadas en rechazo a la muerte del sacerdote, capturando, además, algunas escenas en la Iglesia de San Diego y en el Cementerio Central de Bogotá, en las que se aprecian las misas y los entierros simbólicos realizados en su honor. Orlando Fals Borda cedió algunas imágenes del matrimonio de su hermana y dos fragmentos de un reportaje sobre Camilo Torres realizado por un equipo francés, mientras que Enrique Santos Calderón permitió el acceso del realizador al archivo fotográfico de El Tiempo, completando así el material audiovisual y gráfico con el que se terminó de dar forma al primer documental de Giraldo. Fue estrenado a los 56 días de sucedido el deceso. El filme marcaría el inicio de la producción documentalista de Diego León Giraldo, para quien el “(...) ‘documental’ [implicaba] dos cosas: realismo y sentido social”¹², dos conceptos bastante cercanos a las premisas de objetividad reproducidas por este nuevo cine, político y marginal. De esa manera, se abría paso por primera vez en Colombia a un cine “(...) con intención política, la primera muestra de un cine de

12 • León García, Diego. *Diego León Giraldo: el cine como testimonio*, 1991: 84

emergencia”¹³. En él, se “(...) tomó un acontecimiento apremiante y de actualidad de la realidad colombiana, para mostrarlo e investigarlo”¹⁴.

El cine de emergencia o cine de urgencia fue un tipo de cine documental realizado con el objetivo de “(...) enfrentar problemas inmediatos y contribuir con ellos a la formación de conciencia de los espectadores”¹⁵. Según el crítico de cine Isaac León Frías, Carlos Álvarez fue uno de los más fervientes abanderados de este tipo de cine en Colombia, empleando como argumento los lineamientos expuestos inicialmente por Álvarez en 1968. Esos lineamientos fueron publicados en la revista *Cinesi*¹⁶, bajo el pseudónimo de J. Arenas (Jaime Arenas), en homenaje al líder estudiantil miembro del ELN (Carlos Álvarez, comunicación personal, 16 de noviembre de 2013):

“Aquí están las tablas de la ley:

- 1- El cine para América Latina tiene que ser un cine político.
- 2- Por ende, tiene que ser subversivo.
- 3- A quien no le guste así, sabremos entonces de qué lado se coloca.
- 4- Tiene que ser “el cine de cuatro minutos”. Su tiempo es clave.
- 5- Será hecho con las mínimas condiciones. No importa tanto la hechura, como lo que se dice.
- 6- El autor de estos cuatro minutos es tan director de cine, como Godard, que lleva hechas 15 películas. No tenemos por qué medirnos por patrones burgueses europeos.
- 7- Tiene que ser cine documental.
- 8- Tiene que comenzarse a hacer hoy. Darle tiempo al enemigo, es perder terreno.
- 9- Este cine, EL CINE, puede hacerlo cualquiera que tenga algo que decir. Hay que desechar la división burguesa del trabajo.
- 10- Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian y peharemos con otra cosa. No somos inmutables. Es

13 • *Ibíd.*: 19

14 • Álvarez, Carlo. *El hombre de Arzuaga*, 1967: 43

15 • I. León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*, 2013: 181

16 • Aunque Isaac León Frías hubiese enunciado que esos lineamientos fueron propuestos por Carlos Álvarez en 1968, no establece el lugar en donde fueron publicados.

decir, este cine, como esta actividad en América Latina tendrá que ser terriblemente dialéctica”¹⁷

Pese al carácter dogmático de los postulados expuestos por Carlos Álvarez en esta publicación, su trabajo como documentalista pareciera distanciarse del denominado cine de urgencia, al menos en uno de los aspectos reseñados: su corta duración. Tan sólo en **Asalto y en Colombia 70** logra construirse un discurso de contrainformación inferior a los 10 minutos, mientras que en el resto de los documentales que conforman su filmografía, se superan, generalmente, los 45 minutos. Este es el caso del documental **Los hijos del subdesarrollo**, en el que se exponen los problemas de alimentación, salud y educación de la niñez colombiana, valiéndose de abundantes datos producto de una investigación minuciosa sobre el tema. Carlos Álvarez es un director de cine bumangués. Aunque nunca estudió cine, escribió abundantes artículos sobre crítica cinematográfica, publicados en *El Espectador*, *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga y en revistas especializadas como *Guiones y Cines* de Bogotá, y *Cuadro de Medellín*, siendo además fundador del programa de Cine y televisión de la Universidad Nacional de Bogotá en 1988. Fue detenido por el Ejército en julio de 1972, acusado de subversión y de pertenecer a la red urbana del ELN, en compañía de Gabriela Samper, Manuel Vargas, Jorge Morante y su esposa Julia Sabogal, quien se encontraba embarazada. Con motivo de este acontecimiento, la revista peruana *Hablemos de cine* publicó en sus páginas una carta al presidente colombiano del momento, Misael Pastrana Borrero, firmada por el colectivo de redacción, en la que se aboga por la liberación de los detenidos. Se incluye, además, una nota de prensa en la que varias organizaciones cinematográficas alemanas se expresan en contra de la represión militar de la que fueron víctimas este grupo de realizadores de cine:

“Ellos fueron repetidamente torturados, tanto física como psicológicamente en interrogatorios de 10 días, incluida Julia, que espera un niño. Los especialistas en interrogatorios de la Policía Militar los acusaron repetidamente de ‘haber hecho subversión’ con sus películas, películas que no muestran otra cosa que un cuadro descarnado de la realidad política de Colombia. A pesar de las protestas masivas de la opinión pública nacional e internacional, Carlos Álvarez fue relegado a finales de julio, por varias semanas a una

prisión de provincia, interrogado y torturado durante tres semanas. El grupo deberá presentarse próximamente ante un tribunal militar¹⁸.

Del grupo de realizadores capturados sólo Carlos Álvarez permaneció durante largo tiempo en la cárcel, presentándose repetidas veces a varios consejos verbales de guerra. Mientras Álvarez se encontraba en cautiverio, nace su primogénito, siendo quizás este el hecho que lo motivaría a desarrollar una investigación exhaustiva sobre la niñez colombiana, a partir de la cual se produciría el documental **Los hijos del subdesarrollo**, en 1975 (Carlos Álvarez, comunicación personal, 18 de abril de 2012). En este filme, Álvarez emplea un sin número de datos y de imágenes tomadas en diferentes regiones del país, con el objetivo de autentificar, por todos los medios representacionales posible, su posición y su mirada frente al mundo: imágenes fotográficas y cinematográficas tomadas en hospitales de Bucaramanga y en poblaciones de la Costa Pacífica, al igual que caricaturas, intertítulos, animaciones y esquemas, empleados para hacer más accesible al público la información de carácter numérico o estadístico fundamentan, en conjunto, la objetividad documental tan defendida por Álvarez. Esta idea va a reiterarse en un texto escrito por Carlos Álvarez en 1976, titulado *El Tercer Cine colombiano*, donde se revisan los lineamientos ideológicos planteados inicialmente en 1968, y que fueron posiblemente apropiados por el realizador colombiano durante su estadía en Argentina, al entrar en contacto con Fernando Birri y la Escuela de Santa Fe (Carlos Álvarez, comunicación personal, 18 de abril de 2012):

“4- Es cierto. El cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada. Exige menos aparataje cinematográfico para su construcción y menos experiencia, que nunca la podremos tener en cantidad, pero sobre todo, permite que el realizador saque su obra de la realidad más objetiva, haciendo diluir todas sus aspiraciones de ‘director de cine’ en la necesidad de ser fiel y combativo trabajador por el cambio de esa realidad¹⁹.”

“¿Cómo se da esa imagen en el documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. Esa es la función revolucionaria del documental social y del cine realista, crítico y popular en

18 • Hablemos de cine. *Carlos Álvarez en largo cautiverio*, 1973: 7

19 • Álvarez, Carlos. *El hombre de Arzuaga*, 1967: 97

latinoamérica. Y al testimoniar cómo es esta realidad –esta subrealidad, esta infelicidad–, la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la crítica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran (o como nos quieren hacer creer –de buena o mala fe– que son)”²⁰.

La necesidad de investigar para comprender ampliamente la realidad social a registrarse fue una de las premisas metodológicas más desarrolladas por el dúo de documentalistas, Marta Rodríguez y Jorge Silva, en lo que ha sido denominado como cine de corte etnológico. La perspectiva científica que aflora en los documentales de Rodríguez y Silva, se debe, en gran parte, a las experiencias personales previas de uno y otro. Marta Rodríguez estudió sociología en España. A su regreso a Colombia, en 1959, participó en un grupo de investigación conformado por el padre Camilo Torres, denominado Movimiento Universitario Nacional de Promoción Cultural (MUNIPROC), al que también se integró Diego León Giraldo como estudiante de la Universidad Nacional de Bogotá. Fue esa experiencia la que le permitió acercarse por primera vez a las comunidades de chircaleros en Tunjuelito, en donde empezó a alfabetizar niños de la zona.

Sin embargo, hasta el momento, su contacto con el cine consistía tan sólo en asistir a cineclubes de la capital. En 1961, decide viajar a Francia para estudiar etnología en la escuela del Musée de l’Homme. Allí, recibe un seminario de cine etnográfico con Jean Rouch, iniciándose en el cinema vérité. De Rouch aprendió a emplear la cámara como un gran ojo observador que participa de la vida de las comunidades registradas, sin alterar sus comportamientos, gestos y actividades²¹. De vuelta a Colombia en 1965, empieza a trabajar con el distrito, realizando documentales institucionales y conforma el cineclub Ocho y Medio en la Alianza Francesa, en donde conoce a Jorge Silva, fotógrafo y cineclubista activo²².

En su compañía se adentran en los chircales de Tunjuelito, con el propósito de realizar un documental sobre la vida de las comunidades artesanas productoras de ladrillos. **Chircales** fue rodada con una cámara Bolex para película de 16 mm., prestada, y producida con

20 • Birri, Fernando. *El manifiesto de Santa Fe*, 1962: 456

21 • Rodríguez y Silva. *Reportaje a Jorge Silva y Martha Rodríguez*, 1982

22 • Arboleda y Osorio, *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, 2003

el apoyo de la Embajada de Francia, dado el vínculo laboral que sostenía Marta Rodríguez con la cinemateca de dicha entidad. Para llevar a cabo esta empresa, los documentalistas inician un proceso de investigación que les tomará alrededor de seis meses, tiempo en el que convivieron permanentemente con la comunidad. Para Rodríguez y Silva, el documentalista adquiría con su trabajo, un compromiso insoslayable con la historia: “(...) no se trata [solamente] de mostrar la realidad, sino de analizarla, profundizarla, documentarla”²³, configurando así “(...) un cine desmitificador, (...) sobre el auténtico sentido de la realidad de nuestros pueblos”²⁴. Por consiguiente, en Marta Rodríguez y Jorge Silva, el paradigma de la objetividad se construye desde los métodos empleados para acercarse a lo real, manifestando, de antemano, la necesidad de construir una imagen auténtica de los hechos sin imponer perspectivas ajenas a lo que muestra, por sí misma, la cotidianidad de las comunidades registradas. Con el propósito de comprender la metodología empleada por ambos realizadores, reproduciremos un aparte de la entrevista concedida por Jorge Silva y Marta Rodríguez a la revista Cine Cubano, en la que recuentan los métodos usados para registrar a la familia Castañeda en los chircales de Tunjuelito:

“Primero, hay una serie de sondeos en la comunidad, una observación participante; es ese el método a través del cual se desarrolla la película. Es decir, una observación participante supone como punto de partida fundamental una relación con la gente con la cual se va a trabajar, una relación personal que suponga conocer su realidad antes de comenzar a filmar”²⁵.

Como hemos visto, el paradigma de la objetividad ha estado presente en el trabajo de estos cuatro realizadores, quienes han sido considerados por la historiografía nacional e internacional como los representantes más consistentes del nuevo cine latinoamericano en Colombia. Ellos aparecen referenciados en libros míticos como *L'histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul, *El cine documental en América Latina* de José Antonio Paranguá, *Historia del cine latinoamericano* de Peter B. Schumann y *El carrete mágico de John King*.

23 • Rodríguez y Silva. *Reportaje a Jorge Silva y Martha Rodríguez*,

1982: 38

24 • *Ibíd.*: 9

25 • *Ibíd.*: 70

Sin embargo, la objetividad en esos filmes es tan sólo una ilusión, un precepto ideológico que se transforma, en efecto, al reproducir la apariencia de un discurso bien fundamentado, como se verá a continuación.

La objetividad: una mera ilusión

En primera instancia, la objetividad se manifiesta en este conjunto de filmes a partir de la selección del documental como plataforma de representación, aprovechando, con eso, las cualidades expresivas del género. No en vano, es en el cine documental clásico en donde se tiende a ejercer un menor control de las variables durante el proceso de preparación y registro: el guión, bien puede ser omitido y los decorados, la iluminación y el comportamiento de los personajes estar presentes sin mayor control²⁶, actuando para el espectador como indicios de la inalterabilidad del espacio y del tiempo de lo representado.

De esa manera, se reproduce un efecto de realidad –en términos de Christian Metz²⁷–, reafirmado a través de la construcción de un Discurso de sobriedad o de un discurso argumentativo bien fundamentado. Por consiguiente, no es fortuito que la mayor parte de los filmes desarrollados desde la perspectiva de producción marginal y política hayan recurrido, a lo que denomina Bill Nichols, como modalidad expositiva en el documental, dado que es dentro de esta tipología en donde se hace, frecuentemente, “(...) hincapié en la impresión de objetividad y de un juicio bien establecido”²⁸. Para ello, se emplean comentarios emitidos por una voz omnisciente, interactuando con un conjunto de imágenes yuxtapuestas, que sirven para ilustrar o contrapuntear las intervenciones verbales. Así, el narrador se convierte en una voz de autoridad textual, que va a delimitar la forma como deben ser leídas e interpretadas las imágenes mostradas, un efecto de anclaje en donde “el texto conduce al lector a

26 • Gaudreault y Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, 1995

27 • 2002

28 • Nichols, Bill. *Representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, 1997: 68



Fotograma de **Campesinos** (Marta Rodríguez y Jorge Silva 1973-1975).

través de los distintos significados de la imagen, [obligándolo] a evitar unos y a recibir otros”²⁹.

En **Los hijos del subdesarrollo**, de Carlos Álvarez, la *voice-over* del agente expositivo es una figura ampliamente explotada, adquiriendo la responsabilidad de reproducir las apariencias de un discurso objetivo, fundamentado en la abundancia de datos obtenidos mediante la investigación. Aquí, la voz funciona como una figura de autoridad que impone una verdad o un canon sobre lo real, mientras la imagen adopta un rol secundario, verificando o ilustrando aquello que ha sido expresado verbalmente. En uno de los segmentos del documental, empleado para desarrollar un discurso categórico en torno al control de la natalidad, es la voz quien dirige la argumentación, construyendo con cada intervención un efecto de cohesión y coherencia. Inicialmente, el agente expositivo declara que los programas de salud empleados en Colombia para el control de la natalidad han sido impuestos por los Estados Unidos, aduciendo el nacimiento desmedido de niños como causa del subdesarrollo latinoamericano: “(...) y esta explicación absurda la proclaman como la verdad universal, aunque lo único cierto es que quienes viven de la miseria de los pueblos son los que promueven el control de la natalidad”. Posteriormente, se reproducen las declaraciones del presidente de la compañía General Motors y secretario de defensa durante la Guerra de Vietnam, Robert McNamara; del presidente de los Estados Unidos, entre 1963 y 1969, Lyndon Johnson; y del político y magnate, Nelson Rockefeller, argumentando y consolidando de forma aparente, la apreciación transmitida por el narrador (ver Ilustración 1):

“El crecimiento de la población es el obstáculo más importante que se opone al progreso económico y social de la mayoría de los pueblos del mundo subdesarrollado. Hay 3 mil millones de habitantes en el mundo y, nosotros, los Estados Unidos, somos sólo 200 millones. (...) Si el resto de la gente creyera que tiene algún derecho (...) nos quitarían lo que tenemos. Nosotros tenemos todo lo que ellos desearían tener” Así que “5 dólares invertidos en el control de la natalidad, son más eficaces que 100 dólares invertidos en el crecimiento económico”.

Mientras esos comentarios son emitidos, se yuxtaponen un conjunto de imágenes fotográficas que nos muestran los rostros de los personajes reseñados, cumpliendo así la imagen una función meramente ilustrativa. De esa manera, los testimonios retransmitidos al espectador a través de la voz del agente expositivo, se convierten en argumentos empleados para autenticar y fundamentar una “verdad única” sobre algún aspecto de la realidad histórica, llegando a lucir altamente verosímil gracias a la calidad de la información consignada y a la forma en cómo cada comentario es soportado por un testimonio verbal concluyente: la voz se convierte en el vehículo de la objetividad relegando a la imagen a un plano de simple ilustración.

Pese a las cualidades observacionales y al exhaustivo proceso de investigación presente en la producción documentalista de Marta Rodríguez y Jorge Silva, la voz omnisciente del agente expositivo en aras de la construcción de un discurso objetivo también hace su aparición en **Chircales**, aunque concediendo a la imagen y a los testimonios de los actores sociales un papel más preponderante dentro del discurso audiovisual. Empleando un enfoque teórico bastante cercano a la antropología económica marxista, la *voice-over* del agente expositivo realiza algunas precisiones o señalamientos sobre la realidad histórica mostrada, que es además *sustentada* y ampliada por medio de conmovedoras imágenes y emotivos testimonios ofrecidos por los sujetos registrados. Estas apreciaciones pueden contemplarse en el segmento donde María Castañeda habla sobre la relación de la familia con el dueño de los chircales, vínculo mediado por la figura del compadrazgo:

“Llegó el compadre Germán y nos dijo: ‘¡Eso tiene es que trabajar o si no se van para la gran puta mierda! ¡Esos hijueputas porque no se salen a trabajar, no pagan ni la obligación ni la de la pieza! ¡El trabajo a mí no me lo regalan, yo no voy a que me lo regalen para que cocinen! ¡Tienen es que trabajar!’”

Mientras el testimonio es reproducido en *voz en off*, observamos una escena bastante emotiva y conmovedora, que se contrasta con la violencia manifestada verbalmente a través del testimonio. María Castañeda, madre de 11 niños, se encuentra sentada frente a los moldes de madera con los cuales se da forma a los ladrillos de arcilla. Su trabajo es interrumpido por un personaje ubicado en el campo, quien lleva hasta sus brazos a la niña más pequeña de la familia para que sea amamantada por su madre. Los diferentes planos que

conforman la escena nos devuelven una imagen enternecedora de la maternidad, que difiere sustancialmente de las palabras soeces empleadas por el compadre para referirse a la labor realizada por la familia chircalera (ver Ilustración 2). Así, se configura un contrapunto audiovisual de carácter persuasivo, en el que se apela al espectador para que asuma una posición empática frente a lo mostrado. Unos planos más adelante, el agente expositivo va a definir los límites conceptuales bajo los cuales deberían ser interpretadas o leídas estas imágenes, sin que pierdan por ello su poder expresivo y emotivo:

“Bajo la perentoria amenaza de ser expulsado de la finca por parte de los patrones, al obrero se le niega. Primero: toda posibilidad de agrupación sindical o cooperativa, en demanda de reivindicaciones; segundo: no existen prestaciones sociales, ni ningún tipo de legislación laboral que defienda al obrero frente al arrendatario y al terrateniente”.

De esa manera, nos aproximamos a la construcción de un discurso que, aunque fundamentado en la objetividad, despliega también un repertorio de estrategias retóricas para persuadir al espectador a aceptar como cierto aquello que ha sido enunciado por una voz omnisciente. En este segmento, la imagen se transforma en una prueba emocional que sugiere una identificación empática del observador con los sucesos mostrados, un efecto de compromiso afectivo producido “(...) al evocar sentimientos preexistentes, unidos a una argumentación predeterminada” (Nichols 1997, 206). Con esto último advertimos la incursión del documental en el plano de lo subjetivo, situación que conlleva, inevitablemente, a la disolución del pretendido efecto de objetividad, al menos en términos analíticos. Así, la persuasión podría considerarse, en sí misma, como una estrategia retórica más, puesta en función de la construcción de un juicio bien fundamentado y a favor del compromiso humano del realizador con la realidad histórica registrada.

Si en **Los hijos del subdesarrollo** la voz del agente expositivo constituye el principal vehículo para la configuración de un discurso persuasivo, y en **Chircales** es la imagen el elemento que potencializa la retórica en el documental, en **Camilo Torres Restrepo** se consolida un segmento en el que la complementariedad entre ambas sustancias expresivas permite transmitir al espectador una importante sentencia. La *voice-over* del agente expositivo emite un comentario sobre las causas de la muerte del sacerdote Camilo Torres, acaecida durante un enfrentamiento militar con el ejército, meses después



Fotograma de **Raíces de piedra** (1961) y **Pasado el meridiano** (1965) José María Arzuaga.

de que éste se uniera a las filas del ELN: “(...) quien dio la orden de matarlo dialogó con él con la engañosa amplitud de criterio de ciertos enemigos del pueblo”.

Posteriormente, se yuxtapone una serie de registros fotográficos en los que Camilo Torres expone, ante varios militares, los lineamientos políticos del Frente Unido, dentro de las instalaciones de la Escuela Superior de Administración Pública (ESAP). Sobre estas imágenes se encuadra insistentemente al Coronel Álvaro Valencia Tovar, comandante de la Quinta Brigada de Bucaramanga, quien dirigió la operación militar del 15 de febrero de 1966, en donde sería asesinado Camilo Torres (ver Ilustración 3). En este segmento, la *voice-over* del agente expositivo funciona como un indicio, que va a ser precisado y definido por el encuadre realizado sobre las imágenes articuladas, sirviendo además para autenticar las valoraciones expresadas de forma verbal. Pese a que la voz no asuma aquí un carácter dogmático explícito, y a que las imágenes no apelen necesariamente a la emotividad de quien observa, la sutil interacción entre ambas sustancias expresivas permite la configuración de un segmento en el que la objetividad se construye a través de una argumentación, en donde la voz y a la imagen presentan un mismo nivel de incidencia en la construcción del sentido. Por tanto, la objetividad se presenta aquí en términos argumentativos, construyendo enunciados verosímiles a partir de la mezcla entre el sonido y la imagen.

A través de esos tres segmentos pueden observarse las diferentes estrategias retóricas implementadas por este tipo de cine para construir un efecto de objetividad. Dicha ilusión se logra a partir del uso de estrategias retóricas y persuasivas: en primer lugar, la inclusión de un narrador omnisciente encargado de definir la forma en cómo las imágenes deben ser leídas e interpretadas; en segundo lugar, la inclusión de imágenes altamente expresivas, capaces de apelar a la emotividad del sujeto que observa y, en tercer lugar, la construcción de enunciados verosímiles a partir de la interacción entre pruebas visuales y comentarios verbales que siguen claramente una estructura argumentativa. Así, el anclaje verbal, las imágenes de alto impacto y la construcción de un juicio bien establecido, se convierten en estrategias retóricas habilitadas para persuadir al espectador sobre la objetividad del texto presentado por el producto audiovisual. Tanto en el documental expositivo (**Los hijos del subdesarrollo**, Carlos Álvarez, 1975), como en el observacional (**Chircales**, Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972) y en el denominado

cine de emergencia (**Camilo Torres Restrepo**, Diego León Giraldo, 1966) de esos años, la objetividad fue esa persistente obsesión y utopía, transformada por el tiempo en una ingenua ilusión, que hablaba más de las construcciones simbólicas y del pensamiento que de lo verdadero y lo real.

Bibliografía

- Abril**, Julio. «Julio Abril nos revela todo lo que hay que saber acerca de la censura en Colombia.» Editado por Editores Ltda. *Cinemés* (2), 1965: 16-20
- Álvarez**, Carlos. *El hombre de Arzuaga*. En *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989: 33-36
- Álvarez**, Carlos. *Colombia: una historia que está comenzando*. En *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia. Nacional de Colombia, 1989: 37-47
- Álvarez**, Carlos. «El Tercer Cine colombiano.» En *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989: 91-104
- Álvarez**, Carlos. Entrevista de Gloria Pineda, Bogotá, 18 de abril, 2011
- Álvarez**, Carlos, entrevista de Gloria Pineda, Bogotá, 16 de noviembre, 2013
- Arboleda Ríos**, Paola, y Diana, Osorio Gómez. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana. Facultad de Comunicación Social y Periodismo, 2002
- Arenas**, J. «Cine de combate.» *Cinesi* 4-5, 1968
- Barthes**, Roland. *Retórica de la imagen*. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Buenos Aires: Ediciones Paidós Iberoamérica, S.A., 1986: 29-47
- Birri**, Fernando. *El manifiesto de Santa Fe*. En *Cine documental en América Latina*, de Paulo Antonio Paranaguá, Madrid: Ediciones Cátedra, 1962: 456-457

- Gaudreault, André, y François Jost.** *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Madrid: Ediciones Paidós, 1995
- González, Katia.** *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014
- Hablemos de cine. *Carlos Álvarez en largo cautiverio*. Hablemos de cine (65) 1973: 6-7
- Jaramillo Uribe, Jaime.** *Memorias Intelectuales*. Bogotá: Editorial Taurus, 2007
- León Frías, Isaac.** *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013
- León García, Diego.** *Diego León Giraldo: el cine como testimonio*, Bogotá: Cordillera, 1991
- Metz, Christian.** *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* Volumen I. Barcelona,: Ediciones Paidós, 2002
- Navicela, Artemio.** *¿De dónde sacar el cine?* Cinesi (6), 1968: 2
- Nichols, Bill.** *Representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Ediciones Paidós, 1997
- Perdomo, Martha.** *La militarización de la justicia: una respuesta estatal a la protesta social (1949-1974)*. Análisis político (76), 2012: 83-102
- Rodríguez, Marta, y Jorge Silva.** Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez. En Ojo al cine (1) 1974: 35-43
- Rodríguez, Martha y Jorge Silva.** *Reportaje a Jorge Silva y Martha Rodríguez*, Cinemateca. Cuadernos de Cine Colombiano (7) 1982: 7-9
- Rodríguez, Martha y Jorge Silva.** *Conversación con Jorge Silva y Martha Rodríguez*, Cine Cubano (86 - 87 - 88) 1976: 70-73
- Uribe Vargas, Diego.** *Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara de Representantes explica el proyecto de ley que llevará este mes al congreso*. Editado por Cine Editores Ltda. Cinemes (1) 1965: 25-27

El cine y video indígena como herramienta socializadora de una lucha social

POR ADRIANA CAMELO CONTENTO

Con el propósito de plantear la pertinencia de una mirada al cine y al video indígena colombiano como una herramienta para la comprensión de la lucha indígena en el conflicto por la tierra en Colombia, y específicamente en el departamento del Cauca –escenario importante para el movimiento indígena en el país–, a continuación se revisarán características propias de dos documentales de la década del 2000, producidos por las propias comunidades, organizadas en el marco de sus proyectos de comunicación, a saber: **Somos alzados en bastones de mando** y **País de los pueblos sin dueño**, vistos en contraste con un reciente documental sobre el tema, producido por Discovery Channel en 2013, con el apoyo de Señal Colombia y el Ministerio de las TIC, denominado **Guardia Indígena, guerreros de paz**.

Sin duda, las diferencias y similitudes en el enfoque sobre un mismo tema resultan relevantes para la comprensión de estos pueblos desde la perspectiva indígena y la no indígena. Cabe anotar que sólo a partir de la década de los 90, y gracias al trabajo de “transferencia de medios” de realizadores como Marta Rodríguez¹, el cine empezó a ser un medio de expresión desde las propias comunidades. Se plantea, entonces, una nueva relación entre un sector del mundo indígena y el

1 • Se puede mencionar como antecedente el trabajo que Marta Rodríguez y Jorge Silva realizaron en 1980 a solicitud del CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca). Se trata del documental **La voz de los sobrevivientes**, el cual contó por primera vez con la activa participación de los indígenas en la producción. Este documental serviría de testimonio ante el Tribunal Russell de Holanda frente a las violaciones de DDHH ocurridas en la región durante el gobierno de Julio César Turbay (1978-1982). En: Mateus, Angélica: *El indígena en el cine y el audiovisual colombianos: imágenes y conflictos*, Bogotá: La Carreta Editores E.U., 2013: 9



Fotogramas de **Somos alzados en bastones de mando** (Mauricio Acosta, 2006).

cine, de manera que “lo que capta la cámara no refleja ya una mirada puramente exterior”², y se da inicio a un proceso de apropiación cultural de lo audiovisual, un punto de encuentro entre la tradición y la modernidad³.

Hay que añadir que el video se convirtió, desde los años 90, en una ventana significativa hacia la visibilización de las luchas sociales indígenas. Organizaciones como el CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca)⁴ concibieron desde sus inicios, en la década de los 70, “la idea de asociar los medios de comunicación al proceso de construcción organizativa y de desarrollo de las comunidades de la región”⁵.

Y fue en el seno del programa *Tejido de comunicación*, de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN)⁶, que se gestaron las dos producciones documentales escogidas para este análisis. Es preciso decir que *Tejido de comunicación* fue creado en 2005 como resultado de la Escuela de Comunicación, que formó jóvenes indígenas entre 1999 y 2002 en el Municipio de Jambaló. En ese contexto, la ACIN produjo, entre otras obras documentales, **Somos alzados en bastones de mando** (2006) y **País de los pueblos sin dueño** (2008).

Somos alzados en bastones de mando⁷ fue realizada durante la Cumbre Nacional Itinerante de mayo de 2006, que tuvo lugar en el resguardo La María, de Piendamó, Cauca. Allí, los pueblos indígenas exigieron un referendo nacional sobre el TLC (Tratado

2 • Mateus, Angélica. *El indígena en el cine y el audiovisual colombiano: imágenes y conflictos*, Bogotá: La Carreta Editores E.U., 2013: 98.

3 • Ídem.: 97.

4 • El CRIC forma parte de la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), que en 1982 confederó a varias de las organizaciones regionales y locales.

5 • Mateus, Angélica: 119.

6 • La ACIN forma parte del CRIC, el cual está conformado por asociaciones de cabildos. El cabildo es la figura de autoridad de origen colonial que supone el régimen comunal de los resguardos de tierras y el gobierno propio. En: Sánchez Gutiérrez, Enrique; Molina Echeverri, Hernán (Comp): *Documentos para la historia del movimiento indígena colombiano contemporáneo*, Bogotá: Biblioteca básica de los pueblos indígenas de Colombia. Ministerio de Cultura, Tomo I, 2010

7 • Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=sNaXDvDgLzk>

de Libre Comercio) con EEUU y el cumplimiento de los acuerdos anteriores sobre restitución de tierras. En 2006, esta obra se presentó durante el cuarto Festival Internacional de Documental en Madrid, participó en el Tercer Festival Latinoamericano de Cine y Video sobre Medio Ambiente y Derechos Humanos de 2008, en Bogotá, y fue merecedora de una mención especial en el Sexto Festival Internacional de Cine de Monterrey, en 2010⁸.

*País de los pueblos sin dueño*⁹, por su parte, siguió el paso de la Minga Social y Comunitaria de 2008, que marchó hacia Bogotá en protesta contra las políticas del gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Esta película fue presentada durante la Novena Muestra Audiovisual de los Pueblos Indígenas de España, en 2010, además de circular en la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)¹⁰.

En estos dos documentales se evidencian algunas características significativas del cine indígena asociadas al tema territorial. Cada uno de ellos muestra episodios recientes de la larga historia de la lucha por la recuperación de tierras por parte de los indígenas del Cauca a través de las Mingas, entendidas como las asambleas y movilizaciones de resistencia propias de estos pueblos. Los dos momentos narrados por las películas mencionadas son representativos para el movimiento indígena del Cauca, que propone un camino hacia la paz a través de la resistencia civil, de la mano de la Guardia indígena. Este es un colectivo conformado por la sociedad civil indígena de la región que, armado con nada más que bastones y un claro mensaje político, propugna por la defensa del territorio y su pervivencia física y cultural¹¹.

8 • Mateus, Angélica. 2013, 124

9 • Disponible en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=REeyPEGYAWM>

10 • Mateus, Angélica. 2013, 124

11 • La Guardia Indígena se concibe como organismo ancestral propio y como un instrumento de resistencia, unidad y autonomía, en defensa del territorio y del plan de vida de las comunidades indígenas. No es una estructura policial, sino un mecanismo humanitario y de resistencia civil. Busca proteger y difundir su cultura ancestral y el ejercicio de derecho propio. Deriva su mandato de las propias asambleas, por lo que depende directamente de las autoridades indígenas. Surge para defenderse de todos los actores que agreden sus pueblos, pero solamente se defienden con su “chonta” o bastón de mando, lo cual le imprime un valor simbólico a la guardia. En internet: <http://www.cric-colombia.org/porta/guardia-indigena/>. Consultada el 4 de noviembre de 2013.

Los denominados bastones de mando de la Guardia Indígena son manifiestos de la autoridad territorial en el Cauca y su relevancia es tal, que se han convertido en coprotagonistas de los documentales y en parte del título en uno de ellos. Además, hacen alusión a la consigna de la resistencia civil institucionalizada de estos pueblos, que se autorreconocen como alzados en bastones de mando en oposición a los grupos subversivos alzados en armas.

La resistencia colectiva en esos dos momentos durante la década del 2000 se ve marcada por el enfrentamiento con la fuerza pública, el saldo de víctimas de la comunidad (muertos y heridos), el bloqueo de vías como mecanismo de presión y el intercambio de indígenas capturados por soldados retenidos por la Guardia Indígena.

Además del tono reivindicativo de derechos, que es evidente en el contenido mismo de las imágenes, los documentales están cargados de textos a través de manifiestos, citas y memorias a sus compañeros caídos. Estas declaraciones introductorias, de cierre y durante las películas, no sólo son un postulado de sus principios, sino que representan la fuerza de la palabra, tanto entre ellos mismos como individuos, y como ente colectivo.

Esta es, pues, otra característica propia del par de documentales propuestos, que deja claro el carácter de lo que los indígenas pretenden comunicar sobre ellos mismos. Por ejemplo, en **País de los pueblos sin dueño** se hace una cita textual del activista uruguayo Raúl Zibechi, acerca de lo que significa una *Minga*, palabra de origen quechua: *Minga* es el modo en que los de abajo han decidido concertar la palabra y convertirla en camino.

Cabe afirmar que las producciones audiovisuales que tienen origen en las organizaciones indígenas gozan de una doble dimensión comunicativa, esencialmente política. La primera, doméstica, consiste en la difusión al interior de los pueblos, a través de videoforos en las diferentes asambleas y procesos de participación comunitaria¹². La segunda, hacia afuera, no sólo en festivales de cine y video indígena, y de derechos humanos, sino con un propósito divulgativo abierto en internet, que le permite a los pueblos organizados ser su propia voz e imagen, sin intermediarios¹³.

12 • Mateus, Angélica: 124.

13 • Al respecto, señala el Cuaderno de Cine Colombiano #17A: “La red internet representa una nueva alternativa que permite a las organizaciones indígenas establecer un contacto directo e inmediato con otros movimientos sociales del país, así como con la comunidad internacional”.

Al respecto, un común denominador es también la crítica a los medios masivos de comunicación. Fragmentos de los noticieros e intervenciones oficiales del Gobierno hacen parte de los relatos que, en contraste con las imágenes en el lugar de los hechos, dan cuenta por sí mismos de la parcialidad y oportunismo mediático cuando de la lucha social se trata. Es preciso, entonces, destacar la *eficacia* de la versión de los pueblos en imágenes captadas por sus lentes y su difusión a través de internet, por medios alternativos nacidos en las comunidades. Eficacia, cabe aclarar, entendida como la capacidad política de (re)presentar su versión de los pueblos frente a la lucha por sus derechos mediante imágenes propias, de modo que ya no sean materia exclusiva de los medios de comunicación.

Puede decirse, también, que esa eficaz capacidad política de las imágenes producidas por las organizaciones indígenas también se traduce en un valor estético propio, en tanto representa una forma particular de relatar la coherencia del discurso del movimiento indígena con las dinámicas socioculturales que supone la lucha por sus derechos. La estrecha relación entre comunicación, espiritualidad y política que propugnan los realizadores indígenas hace que este par de documentales sean elementos representativos de aspectos propios de la gobernabilidad de su organización política y social. Allí se hacen evidentes la capacidad de sus líderes en la movilización, las masivas asambleas participativas, el respeto por las tradiciones y el rol de cada individuo dentro de la colectividad.

Y es, ciertamente, gracias a ese *mayor* valor político y estético de la lucha indígena en el Cauca, y su importancia para el cine y video indígena colombiano, que una de las propuestas ganadoras de la convocatoria *First Time Filmmakers*, de Discovery Channel, se desarrolla con ocasión de la Minga de resistencia por la autonomía y armonía territorial y por el cese de la guerra, organizada por el CRIC en julio y agosto de 2012 en ese departamento. Es así como se produce el documental **Guardia indígena, guerreros de paz** (2013), con el apoyo de Señal Colombia y el Ministerio de las TIC.

De entrada, el contraste entre la producción de este documental y los realizados por la ACIN, plantea un interesante análisis desde cada una de esas miradas. Las intenciones y las tensiones propias de las reivindicaciones indígenas son vistas y producidas de diferente manera, tratándose de las propias comunidades a cargo o de un equipo de trabajo no indígena, que relata una realidad local desde

afuera y con el apoyo estatal. Si bien es una propuesta originada en una casa de realizadores independientes como *Más Comunicaciones*, se trata de la convocatoria de un canal internacional con el apoyo de un canal público nacional, que obliga a cumplir ciertos estándares de producción, sumado al mensaje oficial que debe atender el apoyo gubernamental.

Guardia indígena, guerreros de paz (2013) documenta con voz en off y entre imágenes de archivo de los noticieros, y de los mismos documentales indígenas objeto de análisis varios episodios en los que nuevamente se enfrenta la Guardia Indígena con la fuerza pública. Por una parte, hace referencia a los hechos ocurridos en julio de 2012, durante el desalojo por parte de la Guardia Indígena de los militares que custodiaban antenas de comunicación ubicadas en el Cerro Berlín, en zona rural del municipio de Toribío, Cauca. Es importante resaltar que esta montaña es considerada por el pueblo indígena nasa un lugar sagrado¹⁴, donde no está permitida la presencia de ninguna fuerza armada, legal o ilegal. Con toda seguridad, muchos colombianos recuerdan este episodio gracias al despliegue mediático del que fue objeto este desalojo.

A su vez, los medios alternativos de las organizaciones indígenas fueron eficaces a la hora de contrastar las versiones oficiales del Ejército Nacional y de sectores opositores a la lucha indígena, frente a lo que en medios masivos de comunicación se había presentado. Con seguridad es fácil recordar la imagen de un miembro del Ejército en llanto, que le dio la vuelta al mundo. Al respecto, nótese cómo en ***País de los pueblos sin dueño***, durante los enfrentamientos con la fuerza pública, y gracias al registro que los propios indígenas hicieron de los desmanes de miembros de la Policía Nacional y el Ejército¹⁵ fue posible desmentir versiones de la misma fuerza pública que negaba las agresiones armadas contra la población civil e incluso insinuaba agresiones entre los mismos indígenas¹⁶.

14 • Los sitios naturales sagrados son espacios de especial valor espiritual para los pueblos y comunidades. Áreas de agua o tierra donde la naturaleza se conecta con el universo superior, y la memoria colectiva o individual se une en formas significativas. En: Sitios Naturales Sagrados, UICN, 2008

15 • Ver minuto 16:00. En internet: <http://www.youtube.com/watch?v=REeyPEGYAWM>

16 • Ver minuto 19:25, Ídem

También, en **Guardia indígena, guerreros de paz** se recogen las versiones tanto de los líderes indígenas como del Ejército frente a lo sucedido durante la toma de Cerro Berlín, incluido el mismo sargento de la famosa foto mencionada que, como evidencia el documental, ni era un soldado ni mucho menos estaba indefenso. Sin duda, la presencia de equipos audiovisuales en este tipo de sucesos se ha convertido en un freno a los abusos de autoridad. En su momento, muchos se preguntaron si los militares con un fusil en la mano habrían soportado tal presión por parte de la Guardia Indígena de no haberse encontrado expuestos por cámaras fotográficas y de video.

Por supuesto, el documental atiende al propio título y resalta la labor de la Guardia Indígena, galardonada en 2004 con el Premio Nacional de Paz por representar un mecanismo de gobernanza para el mantenimiento del orden y la defensa del territorio. Y así lo señala uno de los líderes entrevistados en el documental:

“Defender el territorio es un hecho de paz”

“Cabe anotar que sólo a partir de la década de los 90 y gracias al trabajo de ‘transferencia de medios’, de realizadores como Marta Rodríguez, es que el cine empezó a ser un medio de expresión desde las propias comunidades.”

Adicionalmente, y como parte del movimiento rural que se viene gestando en el país y del que se sienten parte los pueblos indígenas del Norte del Cauca, el documental reseña el Paro Nacional Cafetero que tuvo lugar en febrero de 2013, y la toma de la vía Panamericana por parte de los pueblos indígenas del Cauca. De nuevo, se incluyen testimonios del comandante de la Policía del Cauca y apartes de un noticiero independiente.

En este punto cabe resaltar la diferencia que en lo narrativo se hace evidente frente a los dos documentales producidos por la ACIN. La producción de Discovery Channel resalta fundamentalmente tres líderes indígenas del Cauca, a saber: Feliciano Valencia, Luis Acosta y Aída Quilcué, quienes ostentan el título de Maestros de la Sabiduría entre sus comunidades. Por su parte, en **Somos alzados en bastones de mando** y **País de los pueblos sin dueño**, los líderes son protagonistas en el contexto específico de cada uno de los documentales, y en cumplimiento de su rol frente a la comunidad. La entrevista es una herramienta usada dentro de los mismos acontecimientos.



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

Al mismo tiempo, en el reconocimiento del esfuerzo comunitario de la Guardia Indígena, la producción de 2013 relata la labor de Yeiner Ulcué, un joven indígena en proceso de formación, y su andar entre la Escuela de la Guardia Indígena, su rol de custodio y su participación en los episodios que se narran durante el documental. En ese sentido, los documentales de la ACIN muestran el sentido colectivo de la Guardia Indígena, resaltando la labor no de uno, sino de todos sus miembros, entendidos como un sólo ente.

Así mismo, en este par de documentales es constante la referencia al bastón de mando de manera simbólica, resaltando la importancia que tiene desde su elaboración misma, por parte de cada miembro de la Guardia Indígena, en tanto representa un esfuerzo personal a favor de la comunidad.

Desde un enfoque político, es clara la diferencia en el tono reivindicativo de la narración de los documentales realizados por la ACIN frente al tono institucional del documental realizado por Discovery Channel en 2013. Como ya se anotó antes, este último presenta mediante entrevistas, no sólo a través de los apartes de noticias y declaraciones oficiales, tanto la versión de los indígenas como de los miembros del Gobierno y la Fuerza Pública, intentando brindar un equilibrio, contrastando la perspectiva de una y otra posición frente a determinados hechos.

Esta diferencia en la narrativa tiene que ver con la ya mencionada doble dimensión comunicativa y esencialmente política de la que gozan las producciones indígenas, que dan cuenta de un propósito orientado tanto hacia el interior de las comunidades como hacia fuera de ellas. Por su parte, dadas las exigencias del formato, en el documental de 2013 es evidente que su narrativa va de la mano del técnico. Claramente, desde la preproducción se definió un guión, cuya voz en off resulta fundamental para exponer el contexto de las imágenes que requiere el espectador nacional y latinoamericano al que va dirigido; un público no indígena al que se le quiere contar quiénes son estos guerreros armados sólo de bastones.

No quiere decir esto que en las producciones indígenas no haya una relación entre lo técnico y lo narrativo¹⁷, sino que, dadas las

17 • Señala Rosaura Villanueva de Cinemiga: “Cuando a nivel cinematográfico se habla de formar un público, se refiere a lo técnico; desde la mirada indígena se habla de formación

circunstancias de estas producciones *in situ* de las movilizaciones y mingas que determinan el registro, no se podría hablar un plan de rodaje en estricto sentido, sin perjuicio del plan de trabajo trazado por los realizadores y la labor de edición que, por supuesto, requiere cierta rigurosidad técnica en la posproducción.

Y es en razón del público al que se dirigen estas películas que se manifiesta otra diferencia fundamental. Aunque en **Somos alzados en bastones de mando** y **País de los pueblos sin dueño** se pone en contexto el espacio y tiempo en el que suceden, no son tan minuciosos y explicativos como en el documental de 2013, pensado para un público más amplio: espectadores de televisión pública y por suscripción en Colombia y Latinoamérica.

Por su parte, **Guardia Indígena, guerreros de paz** se dirige sobre todo a un público masivo no indígena que, muy seguramente, conoce poco o nada de estas dinámicas, y se propone contar la historia de este movimiento de la sociedad civil no armada. En este sentido, es de resaltar que de las cinco propuestas seleccionadas para la realización de los documentales en Colombia por Discovery Channel, dos tengan un contenido étnico¹⁸.

En cuanto a las películas de producción indígena, puede decirse que el público es particularísimo en lo que a las propias comunidades se refiere, en tanto no son meros espectadores, sino que al hacer parte de la producción misma y no sólo como protagonistas, se convierten en tomadores de decisiones¹⁹. Por su parte, el público no indígena

••• en el ámbito espiritual, apropiación y posición política de las comunidades”. Encuentro de Saberes de la 5a Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará 2013, realizada en Bogotá del 14 al 17 de noviembre.

18 • Además de **Guardia Indígena, guerreros de paz**, también fue seleccionado y producido en este formato: **WEJYA, vientos de resistencia**, documental que relata la historia de dos niños y un maestro que sueñan con ser parte de la Orquesta Caucana de Vientos y su proceso en una comunidad guambiana en el Departamento del Cauca.

19 • Al respecto, Rosaura Villanueva de Cineminga denomina a las comunidades indígenas como *público de primera línea*, en tanto los realizadores deben contar con la aprobación de la comunidad sobre los registros. Es la comunidad que revisa y aprueba, muchas veces en Asambleas, lo que debe mostrarse y cómo mostrarse por parte de los realizadores. En este sentido, hay una doble relación entre la comunidad y los realizadores audiovisuales. Notas personales de la conferencia hecha por Rosaura Villanueva durante el

•••

de estas producciones es más bien especializado y particularmente interesado en temas indígenas, y esto se hace evidente en las muestras y festivales de este tipo de películas.

En todo caso, para uno y otro espectador, las películas realizadas por colectivos indígenas tienen, además de propósitos de difusión, uno muy importante de preservación de la memoria de los pueblos indígenas sobre sus luchas como movimiento social. Como se dijera en la introducción de uno de los Encuentros de Saberes del Daupará 2013²⁰: “El cine indígena es más que una obra de arte, es una estrategia de comunicación”. Por último, y como ya se mencionó unos párrafos antes, este tipo de películas echan mano de imágenes de las mismas organizaciones indígenas en sus producciones. Tomando como evidencia apartes de documentales como **Somos alzados en bastones de mando**, podría decirse que son las producciones indígenas quienes mejor proveen información sobre el acontecer de sus luchas, por encima de los noticieros nacionales o regionales, que en numerosas ocasiones no cuentan con el acceso al lugar en el momento de la movilización, ni registran todo aquello que sucede al interior de las comunidades y del movimiento indígena como hecho político.

Sin duda, quedan en el tintero elementos por revisar en cada una de estas producciones, sobre todo en la relación comparativa trazada desde el inicio del texto, por lo que más que una conclusión, vale la pena dejar abierto un debate alrededor de una apuesta por la promoción del respeto por la diferencia y la visibilización de un país multicultural, a partir de la comprensión del cine y video indígena como herramienta socializadora de una lucha social.

• • • Encuentro de Saberes del 16 de noviembre en la Cinemateca Distrital, en el marco de la 5a Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará 2013, realizada en Bogotá del 14 al 17 de noviembre.

20 • 5a Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, realizada en Bogotá del 14 al 17 de noviembre de 2013.

Filmografía

Acosta, Mauricio. **Somos alzados en bastones de mando.**
Colombia, 2006, 24 min.

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

González, Alejandro y Villamarín, Hernán. **Guardia Indígena,**
Guerreros de la Paz. Colombia.

Rodríguez, Jorge y Silva, Jorge. **La voz de los**
sobrevivientes, 1980, 16 min.

Narrativas del duelo en el cortometraje colombiano: Una reflexión en torno a *La Cerca* de Rubén Mendoza y *Dolores* de Tatiana Villacob

POR JUAN CARLOS ÁLVAREZ MORA

Ojalá los muertos ayuden a contar la historia, ayuden a desentrañar la verdad

Hollman Morris.

Procesión

Desde los tiempos de Antígona, las prácticas del duelo y la memoria han determinado el modo de proceder de muchos sujetos y comunidades que se han movilizado en distintas geografías y circunstancias para recobrar los cuerpos insepultos y mitigar el dolor de la partida de sus seres queridos.

Antígona representa el cuerpo y la figura matriarcal de muchas madres en el mundo que han exigido el derecho a sepultar a sus hijos para cumplir con el debido proceso del duelo y la ritualidad fúnebre que, bien sea por decisión familiar o colectiva, se debería ejercer con el cadáver extraviado:

“...en la tragedia de Sófocles la tensión se da en el momento en que Antígona se enfrenta a la ley de Creonte, representante del estado, para obedecer a sus propias convicciones. Lo privado se confronta con lo público, en el momento en que este no se corresponde con la necesidad de duelo de Antígona, a quien se le prohíbe conmemorar a uno de sus hermanos”¹.

La Explosión De La Memoria

Muchos países han llevado procesos de justicia transicional tras años de conflictos internos, involucrando así a víctimas y victimarios

en mecanismos encaminados a la reparación, el perdón y la reconciliación. Procesos, que constituyen experiencias en las cuales los actores del conflicto, el Estado y las organizaciones defensoras de derechos humanos han promovido estrategias y prácticas significativas con relación a la reconstrucción de la memoria histórica en el posconflicto.

En España, por ejemplo, luego de la amarga época del franquismo y del fin de la Guerra Civil se gestaron procesos que contribuyeron a la movilización ciudadana, que reclamaba libertades políticas y acciones que favorecieran verdaderas condiciones democráticas. En ese sentido, el cine se convirtió en un dispositivo fundamental y, por lo tanto:

“Queda claro que el cine se ha encargado de recoger mayoritariamente, tras el fin del franquismo, el efecto negativo que tuvo la posguerra para aquellos que la sufrieron, pudiendo calificarlo como el espíritu de la derrota. La Segunda República no sólo fue derrotada en el campo de batalla, también, quiso que fuese derrotada en el recuerdo de su legado democrático”².

Los flujos transnacionales de personas, dinero e información en la última década, han favorecido el surgimiento de organizaciones locales y actores no estatales que buscan desde el pensamiento social, artístico, e incluso ambiental, fomentar acciones que conduzcan a la reconciliación social entre los actores en disputa y la reflexión democrática en el posconflicto.

El cine y, específicamente, el documental empezaron a posicionarse como dispositivos fundamentales para fortalecer iniciativas que apuntaban a exigir derechos fundamentales en disímiles esferas territoriales, en donde se desarrollaron conflictos y guerras civiles. Al respecto, Hobsbawm nos recuerda que:

“al crear la memoria mundial de la Guerra Civil Española, la pluma, el pincel y la cámara, empuñados en favor de los vencidos, probaron ser más poderosos que la espada y el poder de los vencedores”³.

2 • Barrenetxea Marañón, Igor. *El cine de ficción como revelador de la memoria histórica*

3 • Hobsbawm, Eric. *Memoria de la Guerra Civil española*, 2007

PARA NO OLVIDAR

PARA RECORDAR

PARA DEJAR MEMORIA

PARA HACER- DUELO

PARA RECTIFICAR

PARA HACER- JUSTICIA-

VNO- NVA- OLVIDA- PRESENTE

~~QUEDA- LA- MARCA~~

QUEDA- LA- MARCA-

ES- COMO- HERIDA- AB.

)- CAMBIÓ LA

De esta manera, somos espectadores de la aparición de múltiples experiencias sociales que, desde distintos campos y expresiones, se han venido extendiendo desde escenarios locales hacia contextos globales.

Al respecto, Elizabeth Jelin nos complementa:

“Los analistas culturales reconocen ‘una explosión de la memoria’ en el mundo occidental contemporáneo. Huyssen habla de ‘convulsiones mnemónicas’, que coexisten y se refuerzan con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida⁴

Recientemente en Bogotá, en el marco de Experimenta Sur – Encuentro Internacional de Artes Vivas, se presentó la obra de teatro Hate, del International Institute of Political Murder⁵, que reconstruye las transmisiones de la RTL (Radio Televisión Libre de las Mil Colinas) en el conflicto ruandés entre Hutus y Tutsis. Esta experiencia de restauración del conflicto interno en Ruanda ha contribuido, desde el lenguaje performativo, a significar las narrativas que construyen la memoria para el perdón entre los actores involucrados, y alcanza manifiesta importancia como espejo para el rol que ocupan los medios de comunicación y su despliegue mediático del conflicto armado colombiano.

Colombia: Nación/ Fragmentación

El restablecimiento del tejido social a partir del cese al fuego y la plena garantía de la protección de los derechos fundamentales, por parte del estado colombiano, se ha convertido en la tarea irresuelta que, como sociedad, se debe llegar a resolver.

En el marco de ese proceso han predominado narrativas audiovisuales del conflicto colombiano que han sido conocidas a través de los medios privados de comunicación, quienes, aventurados en relaciones mediadas por intereses económicos y políticos, sesgan en múltiples ocasiones el tratamiento audiovisual de los hechos informativos.

4 • Jelin, Elizabeth. *Exclusión, Memorias y Luchas Políticas*, en *Cultura, Política y Sociedad*, 2005

5 • <http://international-institute.de/>

Desde las campañas televisivas para la desmovilización hasta las narconovelas y las emisiones noticiosas han asumido el *tejemaneje* de un dispositivo que hace un recuento de la guerra a través de historias permeadas por el tono constante del amarillismo y la nostalgia. De esta forma, hay un duelo por las víctimas que está quebrantado. Las narraciones del conflicto armado salen a la luz pública como sucesos fragmentados, biografías y relatos que no terminan de revelarse por la determinación de la avidez mediática. No coexiste un tiempo sensato y reflexivo para digerir lo que ha sido, lo que es y lo que Colombia proyecta ser como nación.

En medio de este panorama, recobra significativa importancia la obra *Iconomía*, de José Alejandro Restrepo, que se instala como un trabajo reflexivo sobre el poder de las imágenes y su potencial persuasivo en los televidentes, y se cuestiona la fragmentación de la realidad nacional que se visibiliza en la televisión colombiana. La iconografía de lo religioso, lo político y lo social toman fuerza como elementos que constituyen imaginarios y representaciones de nación e identidad cultural

“Iconomía expone el conflicto por medio de fragmentos extraídos de la realidad televisiva colombiana. El suceso que enfrenta a iconoclastas e iconófilos (en el fondo unos y otros son el mismo) se teje en dos salas separadas. ¿Cómo separar lo que en esencia resulta inseparable? La iconoclastia engendra en sí iconofilia y, a su vez, el exceso de visibilidad encandila y enceguece”⁶.

A través de *Iconomía* aparece la posibilidad de reflexionar la realidad como un fragmento de lo manipulado y lo fraccionado, analizar el poder como iconografía y la imagen como soberanía en el terreno informativo, lo que permite, en últimas, comprender el procedimiento de lo que se quiere vender frente a lo que se pretende ocultar.

Cortometraje documental: Narrativas del duelo. Geografías de la memoria

Llegados a este punto, una de las principales reflexiones que se vincula con el tema de la memoria histórica es la que examina cómo algunas experiencias audiovisuales pueden llegar a contribuir en

procesos de reconstrucción del tejido social, a la vez que reducen el síndrome de fragmentación audiovisual y el alzhéimer sociopolítico que padece nuestro país.

El cortometraje **Dolores**, de Tatiana Villacob se esboza desde una puesta teatral de tipo ceremonial y nos sitúa muy cerca del dolor de una madre (Dolores) ante el cadáver insepulto de su hijo. El trabajo audiovisual presenta elementos fundamentales en términos conceptuales y discursivos, que aportan a la reflexión de la remembranza histórica.

La tradición de liberales y conservadores recuerda las narrativas que, desde la crónica, ofrece el sociólogo Alfredo Molano con *Los años del tropel*, lo que no se distancia del testimonio que nos muestra la directora (Villacob) ni de las múltiples reflexiones que se pueden suscitar en torno al conflicto bipartidista.

Dolores es una mujer que llora los cadáveres ajenos, y su vida acontece entre la frontera del gesto dramático que demanda su trabajo y la filiación conservadora que le permite socorrer, entre los que permanecen vivos, la presencia y el recuerdo de los que han caído por la violencia bipartidista. La condición existencial de Dolores se equipara a una de las tantas Antígonas colombianas que ya hacen parte del mito universal de la guerra, la ética del conflicto y el poder político. Ajustándose a lo que afirmaría Eduardo Grüner (2005):

“Cuando se retiran los cadáveres, empieza la política”

La escena en la que Dolores Salinas le dice a Hortensia: “Mira, si Gustavito hubiera sido el único muerto, todo te hubiera salido más caro, págame” es un punto de quiebre que transfiere toda frontera de lo ético y lo político a un terreno de lo absurdo, en medio de la beligerancia de los que llevan banderines rojos o azules. Allí, donde persiste la idea de cementerios conservadores y camposantos liberales, un pueblo en el que, como bien recuerda Dolores, hay dos cosas que no se acaban, los muertos y el calor⁷.

En ese mismo sentido, **La Cerca** (2004), de Rubén Mendoza, es la reflexión sobre la familia, el perdón y la reconstrucción de la memoria del conflicto armado en nuestro país. Francisco Maldonado



Fotogramas de **La cerca** (Rubén Mendoza, 2004).

es un hombre capaz de llegar a la tregua sacando sus banderines blancos, sin embargo, no contempla la posibilidad de brindar perdón a su padre, que representa la figura patriarcal, terrateniente, colonial y machista que se ha instalado frecuentemente como arquetipo del padre de familia colombiano.

También es importante la reflexión que suscita el tema de la posesión de la tierra como elemento puntual que dio origen a la violencia bipartidista y a la condición del territorio, ligado a unas costumbres y tradiciones de ciertas regiones. El rancho y la finca no sólo son el botín de la herencia familiar por el cual se entra en conflicto, la tierra es la extensión geológica y la superficie sociopolítica que indica que, bajo ella, yacen los muertos de la guerra:

“A diferencia de otras propuestas, Mendoza decide mostrar no sólo lo superficial de la violencia, lo gráfico. Su exploración va más allá, intenta encontrar explicaciones a las preguntas fundamentales: ¿qué hace que nos estemos matando desde hace ya varias generaciones?, ¿por qué es tan difícil el perdón? Comprimidas en la duración de su cortometraje, casi impecable en su narración audiovisual...”⁸.

Una cerca es la zanja que circunda y delimita el acontecimiento familiar, o lo estrictamente privado, de todo aquello que se vincula a la violenta costumbre de ejercer dominio a través del usufructo del territorio. Sin embargo, **La Cerca**, de Rubén Mendoza, es la metáfora de una herida social en la mitad de la geografía rural, que nos ha costado derrumbar y nos ha sido imposible cicatrizar.

“Puede llamarse Juan Cristo, pero no le quita lo Maldonado”, decía Francisco a su padre, que convirtió el otro lado de la cerca en un potrero que hacía las veces de cementerio, donde, seguramente, a Dolores también se le hubiera negado ofrecerle digna sepultura a su hijo.

Ritual

Teniendo en cuenta el sentido del cortometraje como un *knock out* audiovisual (por su contundencia y brevedad), tanto **Dolores** como **La Cerca** son la “otra” representación, externa y astuta, de la violencia colombiana, a través de símbolos y signos categóricos,

con tal soberbia, estética y argumentación, que las constituyen en referentes analíticos del conflicto en Colombia. Pero, a la vez, distanciándolas de representaciones audiovisuales de la violencia que resultan salpicadas de las estéticas traquetas, y de las reiterativas narconovelas que van redundando una y otra vez en estereotipos audiovisuales del conflicto.

En los incidentes relacionados con la guerra de este país, claramente, Dolores pudo haber sido la esposa de Juan Cristo y la madre de Francisco Maldonado. Este último, pudo haber despojado del rol a Miguelito, el hijo liberal de la mismísima Dolores Salinas. Su padre, conservador quizá, se transformó en el hombre “hijuepuerca y berraco” que cortaba muchas orejas y lenguas en el frío boyacense o en el San Jacinto caluroso, y que fue arrebatándole al país la posibilidad de escuchar y de hablar.

Colombia necesita pellizcarse las manos en los sueños para saber si está soñando y mirarse en su historia a través del diafragma social para conmemorar, a través de las imágenes, la presencia de los muertos y los desaparecidos, corpus simbólico para el derecho indeleble de exigir justicia.

Bibliografía

Barrenetxea Marañón, Igor. *El cine de ficción como revelador de la memoria histórica.* s. l., s. e., 2012

Castro, Samuel. *La Cerca, Rubén Mendoza,* en Revista Arcadia (en línea), 2014. Disponible en <http://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia100/articulo/arcadia-100-la-cerca-ruben-mendoza/35120>

García La Rota, Andrés. *Iconomía,* Buenos Aires: Ignacio Liprandi Arte Contemporáneo, 2012

Grüner, Eduardo. *Hamlet, o la modernidad fuera de quicio. La cosa política o el acecho de lo real.* Buenos Aires: Paidós, 2005

Hobsbawm, Eric. *Memoria de la Guerra Civil española,* en Revista Sinpermiso (en línea). Disponible en <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=1055>, 2007

Jelin, Elizabeth. *Exclusión, Memorias y Luchas Políticas*, en *Cultura, Política y Sociedad*, Buenos Aires: CLACSO, 2005: 219-239.

Molano, Alfredo. *Los años del Tropol. Crónicas de la violencia*, Bogotá, Punto lectura, 2006

Rubio, Laura. *Antígona o lo trágico colombiano*. En *Ciudadanías en escena. Performance y Derechos Culturales en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009

Filmografía

Villacob Meléndez, Tatiana, 2009, **Dolores**, Aparece en www.doloreslapelicula.com



Fotograma de **La cerca** (Rubén Mendoza, 2004).

Pasión y muerte: La poética en el cortometraje experimental

POR MARÍA PAULA RODRÍGUEZ PERDOMO

Una característica especial que, en mi opinión, poseemos los seres humanos es la necesidad de crear, contar y escuchar historias. Por eso, nos encontramos a diario con miles de propuestas que van desde un cuento o una novela, que son historias de ficción, hasta cosas como una nota periodística que da cuenta de algo que pasó o que anuncia un acontecimiento futuro. La creación de estos relatos tal vez responda a la curiosidad o a la imaginación. Sin embargo, son diversas las formas que tenemos para comunicarnos unos con otros, de traspasar anécdotas, conocimientos y sentimientos. La forma de contar historias ha evolucionado junto con la humanidad. Inicialmente, el relato oral era la estrategia utilizada para comunicar a las distintas sociedades las costumbres y creencias de su cultura. Hoy en día, gracias a la evolución de los medios y tecnologías podemos encontrarnos con series de televisión o telenovelas. Tal vez, de ahí nace también la necesidad de que se produzcan cada día más y más películas nuevas. En especial, en este caso, estoy interesada en analizar un poco más la producción dentro de los cortometrajes colombianos, que, aunque no son muy conocidos, sí resultan complejos y muy interesantes, así que desarrollaré mis ideas más adelante.

Puedo ver que la vida de mis seres queridos más cercanos se basa en asistir a jornadas de trabajo increíblemente extenuantes que ocupan todo su día, y que sólo les deja la noche como posibilidad de, quizá, distraerse con entre media, o un cuarto, de película o programa de televisión, que ven casi a la fuerza antes de caer rendidos por el sueño y el cansancio. Tristemente, creo que su experiencia se basa solamente en trabajos desquiciantes y autómatas, que producen tal cansancio que el “tiempo libre” es dedicado sólo a dormir o a las labores domésticas. Precisamente, esa falta de tiempo, del que es víctima gran parte de la humanidad, sería el agente detonante tras

la necesidad de producir historias. La vida moderna se caracteriza por la falta de tiempo, donde los horarios de trabajo hacen que las personas no puedan tener experiencias de vida porque no pueden concederse el espacio para obtenerlas.

En la idea de ausencia de tiempo se basa Andréi Tarkovski para afirmar que el cine nace de la necesidad de crear una experiencia en el espectador, argumentando que el hecho de ver películas le permite insertarse en vivencias y obtener así sensaciones y conocimientos que no se podrían obtener de otra manera. Por lo tanto, el cine sería importantísimo en la tanto que éste construye tiempo, por lo que, en consecuencia, sería un generador de experiencias que completan y potencian la vida.

El mismo director de cine ruso afirma que el cine surge de la observación inmediata de la vida y, seguramente, se refería así a las películas que trabajó bajo una filosofía de producción en la que trataba de captar de forma estética y contemplativa las condiciones en las que vivía Rusia en tiempos de la Unión Soviética. Algunos ejemplos podrían ser **La infancia de Iván** (1962) o **El espejo** (1975), pues son una muestra de situaciones cotidianas en las que Tarkovski hace menciones, hermosamente construidas, a las guerras, el dolor, la vejez, las relaciones desgastadas, etc.

La anterior enunciación, hecha por Tarkovski, del cine como una representación o imitación de la realidad más cercana, me hizo pensar en los miles de filmes de ficción y horror que traspasan la experiencia que podríamos llegar a tener, y en cómo crean un mundo completamente nuevo. Pensé que tal vez la razón de la existencia de estas producciones, que va en aumento, es producto de una sed del mundo moderno, que vive tan alienado que resulta necesaria la invención de nuevas realidades que nos son vendidas por entidades comerciales como entretenimiento. Sin embargo, la captura de imágenes no se reduce sólo a ficciones emplazadas en mundos imaginados; algunas veces, estas también crean un vínculo con nuestra conciencia para darnos historias que nos hagan reflexionar desde lo imaginario hasta llegar a lo que está en nuestra cotidianidad. El cine, entonces, se encarga también de la creación de narrativas que nos hagan ver más allá y nos propongan una visión del mundo de la que hemos sido ajenos.



Fotogramas de **La selva oscura** (Carlos Santa, 1994).

El objeto de cualquier obra de arte, como afirmaba Aristóteles, es explicar la vida y la existencia humana¹. Siguiendo esa concepción, Tarkovski (1986) ha decía que desde la búsqueda de la explicación de la existencia también nace lo denominado como *cine poético*, concepto que estaba enmarcado sobre la base de la decisión de imitar del hombre, debido a que, también según Aristóteles, somos una de las criaturas más imitativas, y lo somos porque desde allí aprendemos las aptitudes que nos son necesarias para pensar o deleitarnos. En consecuencia, se puede creer que observar cada cuadro del film sería entonces entrar en un proceso de formación cognitiva que daría sentido a las cosas.

El cine poético, según Tarkovski, es aquel que nace desde una necesidad espiritual; es necesario para reflejar una parte concreta de la vida porque expresa conocimientos al espectador y busca generar un proceso de catarsis en donde este entienda el sentido de la vida y existencia. La imagen hace parte de una nueva forma de entender la naturaleza. Por medio de símbolos y metáforas, construye una relación entre el espíritu y el hombre, los sueños y la realidad. Como todo arte, su tarea es conmover, pero, al mismo tiempo, preparar al ser humano para la muerte. Este tipo de cine es también una estrategia para expresar desde la belleza, hasta lo sublime o lo que no es posible completar con palabras; por su composición metafórica, depende del análisis ya que puede ser objeto de múltiples interpretaciones, pues necesita de un público que cree relaciones y puentes, que complete, por medio de la reflexión o la experiencia, lo mostrado.

Muchas veces he considerado la idea de que existe una especie de ceguera que abunda en la humanidad, una –cada vez más creciente– incapacidad de identificación, o indolencia, por el otro, aquel que está enfrente de nosotros, pero que ignoramos, desconocemos o al que le damos poca importancia. El cine poético, muchas veces, es el encargado de capturar, presentar o representar eso que a veces es invisible a nuestros ojos, de darnos una imagen que nos acerque a la realidad. Es curioso. Muchas veces necesitamos de la metáfora para ver lo que tal vez está frente a nosotros día a día, porque nos encontramos abstraídos o alienados; necesitamos de estímulos

1 • Aristóteles. *Poética*, Editor Monte Ávila, 1990

alternativos como los que el cine poético logra producir en imágenes para incentivarlos a un sentir, pensar y actuar que completa la vida.

Ahora, si explicamos la vida y la existencia por medio del cine, podríamos llegar a tener en cuenta algunas de las siguientes cuestiones: ¿qué es lo que debemos descubrir en cada fotograma?, ¿qué es parte inevitable de la existencia, qué nos mueve, qué partes o puntos clave deben estar presentes?

Por mi parte, considero que, tal vez, lo que impulsa nuestro actuar diario son los sueños, los deseos y las pasiones, que son los propulsores encargados de hacer que nos levantemos cada día porque nos dan un motivo para seguir adelante. Un contrapunto importante dentro de la vida es la muerte, porque se convierte en nuestro fin último, nos da un plazo determinado para hacer, actuar, aprender, conocer, explorar y sentir, es decir, construir una existencia. Es, entonces, importante estudiar un poco lo que ha sido plasmado por parte de los realizadores colombianos. Por ello, en este texto trataré de hacer un pequeño análisis de tres cortometrajes que, a mi modo de ver, pueden corresponder a la hora de intentar construir una poética que hable sobre la pasión y la muerte, puntos que considero cumbres de la vida.

Mi idea es proponer algunas ideas con respecto al desarrollo de la poética dentro del cortometraje colombiano, tema que abordaré desde tres cortos experimentales: *Death At Once* (2011), de Claudia Salamanca, *La Selva Oscura* (1994), de Carlos Santa –un cortometraje que se sitúa entre la animación y el cine experimental– y *Las Ventanas de Salcedo* (1966), de Luis Ernesto Arocha.

El porqué tras la decisión de escoger cortometrajes experimentales responde a que el cine poético, muchas veces, se sirve de analogías y metáforas para presentar la realidad de diversas maneras –como un intento de representar lo que a veces encontramos irrepresentable– que, en algunas ocasiones, pueden caer en lo abstracto, dado que esas estrategias crean lenguajes que se unen al flujo narrativo en calidad de productores de sentido o detonantes para la reflexión que causan un choque con el espectador porque articulan un discurso introspectivo.

El cine experimental, según Jean Mitry (1974), en principio fue considerado como “todo filme que contribuyó al desarrollo y al perfeccionamiento del lenguaje cinematográfico”, lo que podría

ser cualquier película de inicios del siglo XX, como las Griffith, de Chaplin o Eisenstein, ya que en ellas se construyen narraciones experimentando con un nuevo dispositivo que les brinda diferentes posibilidades estéticas y expresivas, que se llegan a entender mediante la reflexión que se hace de la producción.

Desde las vanguardias se le da una nueva identidad al cine experimental: se cuenta cómo se gesta el cine que se hace a partir de la adaptación de los procesos de creación, frente a los fines estéticos o conceptuales que quiera expresar el autor. Todo ello, dando prioridad a la posibilidad de conocer y aprender mediante el proceso, y al hecho de obtener experiencia. Entonces, como afirmó Juana Suárez², el cine poético y el experimental responden de forma recíproca a lo anterior, en tanto tratan la combinación de conocimiento teórico y la habilidad manual, que confluyen para crear relaciones que tratan de expresarle al público vínculos sutiles entre diversos fenómenos de la vida³.

Para empezar el análisis de los filmes, nos encontramos con *Las ventanas de Salcedo* (1966), de Luis Ernesto Arocha; un corto que utiliza elementos de las obras del artista conceptual Bernardo Salcedo como material expresivo. Curiosamente, el año de realización de este corto el artista Bernardo Salcedo se había convertido en una figura polémica después de ganar una convocatoria nacional titulada Concursos Dante Alighieri, en donde Giulio Corsini, delegado de la embajada de Italia, protestó por el primer premio otorgado a Salcedo con la obra titulada *Lo que no supo Dante: Beatriz amaba el control de la natalidad*⁴. Posteriormente, Salcedo fue invitado por Marta Traba a realizar su primera exposición individual.

Luis Ernesto Arocha estudió Arquitectura en la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans y, después de un verano que pasó en Nueva York durante 1964, con Enrique Grau, y en donde conoció a Andy Warhol, se decidió por hacer películas⁵. Muchos de sus cortos tratan de acercamientos a las obras de artistas jugando con la cámara para,

2 • Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*, 2009

3 • *Ibíd.*

4 • Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Fondo editorial Museo de Antioquia, 2011.

5 • Better, John. Los días de luz de Luis Ernesto Arocha. *Revista Latitud*, 2013

a través de los encuadres y el posterior montaje, crear metáforas en las que se interpele al espectador. Por lo general son críticas sociales y políticas.

Luis Ernesto no sólo se ha desempeñado como arquitecto y cineasta, también ha producido algunas obras que han sido expuestas en algunas galerías, por ejemplo, una obra que consistió en globos luminosos que albergaban en su interior diversas figuritas.

Hacia finales de los años 60, fecha en la que está situado el corto de Luis Ernesto, Colombia se convirtió en uno de los grandes cultivadores, productores y traficantes de drogas, lo que fomentó el desarrollo de gran parte de la delincuencia y violencia que sufre Colombia. Sin dejar de lado que este problema también se encuentra relacionado con delitos como la corrupción, la violencia política, la insurgencia y el terrorismo⁶- que siguen reinando-. También, en el periodo que comprende los años entre 1946 y 1966 Colombia fue el escenario de un agudo conflicto interno conocido como La Violencia⁷, que se caracterizó por la polarización entre los partidos liberal y conservador y por la gran persecución que se hizo a lo largo de todo el país a los opositores.

Para el corto, Arocha se apropia de imágenes de ventanas (las convierte en pantallas), usa partes de los maniqués y construcciones de Salcedo para crear representaciones de amor, sexo y guerra. El filme parece hacer un pequeño guiño a *La Ventana Indiscreta* (1954) de Hitchcock, en el que nos encontramos con ventanas que nos invitan a ver algo así como representaciones de la cotidianidad mediante objetos minimalistas y abstractos: crea metáforas para llegar a nosotros, los voyeristas que no pueden aportar la mirada de cada cuadro. En el corto parece que una ventana se inserta dentro de otra; las imágenes de las obras de Salcedo se mezclan con videos de ventanas de edificios que aluden a documentales de la realidad política de Colombia, y muestran a personas que se asoman curiosas, que paran para vernos a nosotros. Nosotros los vemos y ellos a nosotros, no podemos esconder nada, estamos al acecho para encontrar un crimen o un acontecimiento.

6 • Rangel, A. Prólogo. *Narcotráfico en Colombia: Economía y Violencia*, 2005

7 • Chacón, Mario y Sánchez, Fabio. *Polarización Política y Violencia Durante “La Violencia”*. Bogotá, Universidad de los Andes, 2021. Disponible en: economia.uniandes.edu.co/content/download/11690/.../mario_chacon.pdf.

Por otra parte, *La Selva Oscura* (1994), de Carlos Santa, es un cortometraje animado que, como su nombre lo indica, es una representación del lugar homónimo, descrito por Dante Alighieri. Esta selva era un lugar al que se iba el hombre perdido, que había pecado. Allí, debía enfrentar a las pasiones representadas como fieras para salir:

*En una selva oscura me encontraba
porque mi ruta había extraviado.
¡Cuán dura cosa es decir cuál era
esta salvaje selva, áspera y fuerte
que me vuelve el temor al pensamiento!*⁸

Carlos Santa es un animador bogotano. Empezó su carrera interesado por el desarrollo de una imagen plástica. Después de abandonar su carrera como abogado en la Universidad de los Andes y alternar diferentes talleres artísticos con la carrera de Filosofía y letras en la Universidad Nacional⁹ se ha convertido en uno de los representantes de la animación colombiana más importantes.

A modo de representación del primer canto del infierno del libro de Alighieri, Carlos Santa nos inserta directamente dentro del proceso creativo que aborda un problema y un análisis crítico en donde lo más importante es el uso de la imagen para buscar un desarrollo metafórico del tema en la cabeza del espectador. Vemos en Santa una preocupación muy profunda por el proceso plástico y estético en la película. Por medio de cada fotograma nos ofrece una obra de arte expandida en el tiempo, nos entrega conjugaciones metafóricas y visuales que sólo pueden ser entendidas mediante la reflexión del público.

El cortometraje, desde mi punto de vista, no sólo es una interpretación gráfica del poema de inicios de la época renacentista; está también resuelto como una imagen del infierno que creamos nosotros mismos. Como prueba, Santa no sólo nos propone que la selva es la ciudad, seguramente Bogotá, y las fieras no sólo se presentan con aspectos animales, sino que también nos muestra imágenes de figuras públicas y poderosas, como fueron Hitler o el

8 • Alighieri, Dante. *La divina comedia*, Ed. Jorge A. Madrid: Mestas, Ediciones Escolares, 2000

9 • Biografía Carlos Eduardo Santa. <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=5481>

presidente de la época, Ernesto Samper, que registró las cifras de pobreza más altas hasta ese momento en la población colombiana y cuyo gobierno se basó prácticamente en defenderse de las acusaciones de haber patrocinado su campaña con dineros del narcotráfico, proceso denominado 8000¹⁰.

En el poema, Dante purifica su pecado y sale de la selva, pero en el caso del cortometraje animado no salimos de allí, nos quedamos en la oscuridad. Santa evoca con su corto el deterioro y la posterior muerte del alma humana. Como él mismo diría, en su corto se unen “la muerte, la vejez, las enfermedades, la discordia, los afanes, la burocracia, la desinformación, todas dentro del marco de la ciudad donde el hombre se puede perder”¹¹.

El siguiente material audiovisual a tratar aquí es realizado por una artista visual de la Universidad de los Andes, con maestría en la Universidad de Rutgers y con intereses hacia el video y la retórica de la imagen, que ha producido varios cortos experimentales, video-instalaciones, entre otros. Se trata de Claudia Salamanca, quien en su trabajo investiga la relación entre el evento violento y su visualización¹². Un ejemplo sería el cortometraje **Death At Once** (2011), en donde se inicia proponiendo una metáfora entre la muerte, el archivo, la imagen y la capacidad técnica de la cámara mediante el estallido de un grano de maíz pira. Desde allí se mezclan fragmentos de imágenes electrónicas y digitales que titilan, se transponen, vibran y se barren, creando una interacción metafórica guiada por el narrador.

El trabajo de Salamanca se inserta, por lo general, en el tratamiento de imágenes sobre el conflicto armado y los discursos que se pueden crear mediante la manipulación de la imagen. La artista copia múltiples veces los videos para desgastar la imagen y en cada corto se hace preguntas sobre lo que podría estar insertado en la memoria nacional: la violencia

10 • Artículo: *EL PROCESO 8.000. La narcofinanciación de la campaña de Samper dio lugar al proceso judicial más sonado en la historia de Colombia*. Revista Semana. 23 junio 1997.

11 • Silva Guzmán, Mauricio. *Santa Entre La Selva Oscura*, Bogotá: Periódico EL TIEMPO. 4 de noviembre de 1994.

12 • Perfil Claudia salamanca <http://www.ladiferencia.org/>

La particularidad de este cortometraje, en mi opinión, reside en que el discurso se sostiene sólo en la medida en que esté presente la voz de la artista, ya que así media el análisis teórico que nos propone con la imagen. Si el cortometraje fuera mudo, sólo veríamos estática o los rayones de la cinta, ya que la imagen se encuentra completamente desgastada.

Las pantallas de los televisores, parte fundamental del amueblamiento de nuestras casas, son consideradas por Gustavo Galuppo como un dispositivo destinado a llenar un espacio sonoro. El silencio, según el autor, no está permitido en nuestras vidas porque, siguiendo el principio de flujo de información continua de la programación radial, la televisión no debe permitir que se creen espacios de detención reflexiva. Por lo tanto, la acumulación creciente de pantallas nos habrían hecho insensibles, nos habrían borrado cualquier habilidad pensante sobre el mundo.

La teoría anterior está siendo enfrentada en la narración de Salamanca, ya que la imagen clara se nos niega, casi no podemos distinguir nada, entonces, prestamos mayor atención al sonido, de forma que creamos diferentes análisis y vínculos, dando así un sentido vibrante y vivo a lo que está en la pantalla. Salamanca nos habla de la violencia y la imagen que se podría guardar de esta; habla creando reflexiones sobre la memoria, la violencia, la política y el tratamiento televisivo y ficcional que se le da a las historias. Es más, en una parte del video habla del ruido de la imagen como una muestra del horror ensayado y falso de la televisión, como si interviniera tanto la imagen para mostrarnos la nada que se supone nos muestran las noticias, como el ensayo y la invención en tanto que sinónimos de esa imagen ilegible, o como la producción de una imagen espectral que cuestiona lo que vemos y oímos. Pero, dadas las condiciones de la obra, también deberíamos preguntarnos ¿qué oímos?

En este punto voy a retomar mi interés inicial para resaltar que en los cortometrajes analizados me he encontrado con ciertos lazos que parecen hablar del desarrollo poético de la narración como una forma de representar la realidad, la cual ha sido llevada a cabo por medio de diferentes lenguajes que aluden a la construcción de la poética (que había mencionado como uno de los puntos clave a desarrollar en la vida) en imágenes, para incentivarlos a experimentar una manera de sentir, pensar y actuar que completa la existencia.



Fotograma de **Las Ventanas de Salcedo** (Luis Ernesto Arocha, 1996).

Por ejemplo, dentro de **La selva oscura** y **Las ventanas de salcedo** podemos encontrarnos con representaciones de las relaciones humanas, con metáforas visuales que aluden a lo prohibido, a lo erótico y a lo sensual. Son imágenes de pasiones que se desarrollan como podemos ver en el cortometraje de Santa, es decir, de forma muy sutil, mediante dibujos y pinturas que parecieran representar una pareja o una especie de demonio que baja para tentar a Eva en otro cuadro.

En el corto de Arocha nos encontramos con un acercamiento mucho más directo que, en un principio, nos enfrenta con lo que parece la visión de una mujer desnuda por medio de una ventana. Ni siquiera es una mujer de cuerpo completo, está diseccionada. Sólo nos muestra su sexo, y un hombre que la observa nos es expuesto por medio de lo que parece un reflejo. Sus piernas son un objeto de deseo. Seguidamente, el cineasta y arquitecto crea un juego con unas piernas de maniquí, también femeninas, que bailan *sensual e irónicamente* al ritmo de una canción de Libertad la Marque.

Además, en los cortos nos encontramos con críticas abiertamente políticas que cuestionan el manejo alienante los gobernantes, van en contra de las figuras que se nos han mostrado como poderosas y que, por lo mismo, han causado la degradación de nuestra sociedad año tras año, por lo que se plantea la abolición o derrocamiento de los mismos. Los tres cortos, todos de diferentes épocas, son muestra de la difícil situación sociopolítica de Colombia, que ha sido víctima de la guerra, la corrupción, el narcotráfico, el secuestro, la persecución a las oposiciones y muchas más situaciones degradantes que cada día disuelven más y más las bases de la nación.

Del mismo modo, una imagen violenta nos encara en estas películas. Con bandas marciales que anuncian quizás nuestra propia muerte, nos enfrentamos al arma que nos apunta directamente. Creo que no es sólo una metáfora que habla de la guerra y el conflicto en el que estamos inmersos los colombianos. Las balas se dirigen a nosotros porque la idea es herirnos, no dejar nuestra mente y cuerpo fácilmente, y para ello tienen que ser directos, enfrentarnos y hacernos parte del problema.

Se usa también material de archivo filmico como materia prima. La apropiación se convierte en un sistema creativo que produce un lenguaje para fusionar fragmentos de ficciones y documentales creando así nuevas narrativas en donde la imagen cortada y montada es también una categoría conceptual para el análisis histórico y político de la violencia.

El medio o dispositivo escogido para mostrarnos la razón de nuestra existencia entra, asimismo, en el campo de discusión de los cortometrajes. En *La selva oscura*, unas cucarachas recorren la ciudad usando la cámara como medio de transporte, y creo que es claro que el cine, el video y otros medios, siendo parte de las artes imitativas, pueden tomar parte de cualquier intención o idea de realidad, pueden ser dirigidas. La imagen, muchas veces, es una forma de engañar a los espectadores para llevarlos arreados como ganado, lo que es un problema que merece ser criticado por los autores mismos. Del mismo modo, nos encontramos, tanto en el corto de Salamanca, como en el de Arocha, con una imagen que al ser análoga insiste y permanece vibrante incluso en las pausas, por lo que nos invita a ver más allá de lo que nos es mostrado, a pensar y reflexionar sobre lo que se ha expuesto. Por lo general, cada espectador traga imágenes de noticias sin estudiarlas, las cree, simplemente, por lo que en estos cortos se hace evidente la necesidad de enfrentar el mensaje desde el tratamiento de una imagen que no para, se mueve y comunica, por medio de la repetición, la transformación y la distorsión.

Los cortometrajes expuestos nos dejan entrever que al crear propuestas audiovisuales que se centran en procesos de innovación y propuestas teóricas planteadas como ideales se empieza a expresar, por medio de nuevas narrativas, que pueden ser fragmentadas, deconstruidas, inexistentes o, incluso, pueden ir sólo tras un fin estético, pero que cada fotograma intenta ser el desarrollo temporal de una idea. Eso quiere decir que el punto esencial de estos cortos es crear lógicas en las que el público se convierta en protagonista, ya que es el encargado de leer, analizar y establecer un significado propio. Ese es el inicio y la práctica de un desarrollo poético dentro del cortometraje experimental.

Por último, sólo nos queda la muerte, una imagen que puede o no ser captada por la cámara, pero que se traduce en oscuridad y dolor. El fin de muchos proyectos, pero, igualmente, el vaticinio de lo que sucederá con nosotros en un futuro. Lo importante es darnos cuenta de lo que sucede; vivir, experimentar y reflexionar, porque en algún momento el cuerpo puede caer rendido y decir:

“Es verdad, somos los creadores de nuestras propias desgracias”

La Selva Oscura. Carlos Santa, 1994.

Bibliografía

Alighieri, Dante. *La divina comedia*, Jorge A. Madrid, Mestas Ediciones Escolares, 2000

Aristóteles. *Poética*, Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990

Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Fondo editorial Museo de Antioquia, 2011

Better, John. *Los días de luz de Luis Ernesto Arocha*. Revista Latitud, 2013

Chacón, Mario y Sánchez, Fabio. *Polarización Política y Violencia Durante “La Violencia”*, Universidad de los Andes. Disponible en: economia.uniandes.edu.co/content/download/11690/.../mario_chacon.pdf

Galuppo, Gustavo. *Video, el cine por otros medios*. En La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía. *Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería, 2012.

Ordóñez Ortegón, Luisa Fernanda. *El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano*, Bogotá: Revista Nómadas No.38, 2013.

Mitry, Jean. *Historia del cine experimental*. Trad. de Javier Herrera. Valencia: Ed. Fernando Torres, 1974

Perfil Claudia salamanca <http://www.ladiferencia.org/>

Perfil Claudia salamanca <http://www.ladiferencia.org/>

Perfil Carlos Eduardo Santa disponible en:

<http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=5481>

Rangel, Alfredo. *Narcotráfico en Colombia*. Economía y Violencia, 2005

Silva Guzmán, Mauricio. *Santa Entre La Selva Oscura*. Periódico EL TIEMPO, 1994

Revista Semana, *EL PROCESO 8.000. La narcofinanciación de la campaña de Samper dio lugar al proceso judicial más sonado en la historia de Colombia*, 1997

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

Filmografía

Tarkovsky, Andréi. **La infancia de Iván**, 1962, 95 min.

Tarkovsky, Andréi. **El espejo**, 1975, 108 min.

Arocha, Luis Ernesto. **Las ventanas de salcedo**, 1966, 6:12 min

Santa, Carlos. **La selva oscura**, 1994, 12 min.

*En la tormenta y la trayectoria de la vida en Colombia*¹

POR NELSY CRISTINA LÓPEZ PLAZAS

1 • Algunas reflexiones de este escrito hacen parte de la tesis doctoral en Literatura *El ojo (in)visible en la obra cinematográfica y narrativa autoficcional de Fernando Vallejo: trazos para la construcción de una poética de la mirada*, 2019. Presentada en la Universidad de los Andes.

Saliendo de la Embajada, por el Piazzale Flaminio, como si me la estuvieran pasando en un proyector vi mi película: la que no necesitaba adaptar de ningún libro, la que no me tenía que escribir nadie, la mía, la única, la que llevaba adentro. En el lapso del relámpago la vi completa, un instante de iluminación que abarcaba la hora y media que duraría. Vi a Colombia: el genocidio del Dovio, el genocidio del Fresno, el genocidio del Líbano, el genocidio del Águila, el genocidio de Tuluá, el genocidio de Supía (...) Vi los decapitados (...) Y la casa mía ardiendo y ardiendo mi vereda y el fuego siguiéndome por los cafetales y con el fuego del machete, en alto, fulgurando en la noche contra el resplandor del incendio su brillo. Vi en los ojos del niño el terror y en los del bandolero el odio: Alma Negra, Sangre negra, Tiro Fijo, Capitán Centella, Capitán Veneno, nombres para usted tal vez vacíos, de una fantasmagoría grotesca, y sin embargo verdaderos (...) Por una zona cualquiera de las que bañan esos ríos viene mi humilde camioncito de escalera, y entre los pasajeros Uriel Ospina, mayordomo de la finca suya o de la finca nuestra, que vuelve este domingo del pueblo, de misa, del mercado, con su mujer y sus niños. Y vienen Martín Vásquez, boticario conservador, y Berardo Echeverri, peluquero liberal, discurrendo de política (...) Y viene la señora Toña que dirige el asilo y su sirvienta Anita Palacios (...) A mí no me engañan, a mí no se me esconden, a todos los conozco y sé quién es quién, y quién es liberal y quién conservador: yo soy el señalador. ¿No entiende usted de qué le estoy hablando, qué está pasando? Ellos tampoco. Por lo pronto silencio que ya viene el camión de pasajeros con su cansado resoplar subiendo al alto de La Línea, sus faros amarillos taladrando la noche. Aunque no, esta noche el señalador es un niño y ya no soy un niño, soy un hombre: Pedro Rubiano a su mandar, por estos lados de Cajamarca y Calarcá muy mentado, el famoso Pajarito. ¿No me conocen?²

En el fragmento anterior, la voz de Fernando, narrador de la pentalogía *El río del tiempo* (1985-1993), nos presenta el argumento de su segunda película. Llama la atención cómo la narración oscila entre el uso de la primera y la tercera persona, con el fin de alternar la voz del director-narrador y las voces de algunos de sus personajes. Estos últimos son encarnados por la misma voz que los estaba narrando, como si ella misma fuera simultáneamente los otros: el señalador y el asesino. Veremos, más adelante, cómo esta idea de la simultaneidad en el transcurrir del tiempo se materializa en el largometraje en cuestión. **En la tormenta** (1980) es el segundo largometraje de Fernando Vallejo. En la película se entrelazan tres historias: la primera, se ubica en un bus que viaja hacia Calarcá, cuyos pasajeros hablan sobre los efectos de la Violencia³ y sus filiaciones políticas.

La segunda historia reconstruye el trayecto de un grupo de jóvenes liberales, quienes se reúnen con su líder Jacinto Cruz, también llamado *Sangre Negra* (Carlos Cardán), en una tienda cercana al Alto de la Línea. Esta historia se centra en Pedro Rubiano (Gerardo Vigil), alias *el pajarito*, quien incursiona en el grupo de bandoleros. Finalmente, la tercera, es la de un carro que también va a cruzar por el Alto de la Línea con cuatro conservadores, cuya pequeña aparición es fundamental para triangular estas líneas narrativas.

Estas historias edifican un paralelo entre dos familias campesinas colombianas, una liberal y la otra conservadora, pertenecientes a distintas generaciones. En cada una de las familias, a pesar de pertenecer a períodos de tiempo distintos (doce años de diferencia), el resultado es el mismo: la muerte de toda la familia a la que sobrevive sólo un niño, testigo del crimen. Inmersa en este paralelo se

3 • Violencia, con inicial mayúscula, remite al conflicto desarrollado en Colombia entre el año 1946 y 1967; no obstante, historiadores y analistas no han puesto de acuerdo sobre la fecha de inicio y de finalización (Osorio 86). De acuerdo con Laura Restrepo (1985), la ‘Violencia’ acarrea un complejo proceso de lucha de clases y se concretiza en tres tipos de enfrentamientos: el primero, una guerra civil entre distintos sectores de la pequeña burguesía; el segundo, el enfrentamiento entre distintas capas del campesinado y, finalmente, la lucha forjada desde el siglo XIX, irresoluta por la vía del diálogo, sobre la imposición de alguno de los siguientes sistemas económicos: “el desarrollo democrático del capitalismo en la agricultura y la consolidación de la agricultura capitalista basada en la gran propiedad territorial” (121).

encuentra la tercera línea narrativa en la que se nos indica la reflexión pronunciada por un pasajero dentro del carro, rumbo al Alto de la Línea, en el que va el presidente del Directorio Conservador del Tolima y un miembro del Tribunal Superior de Justicia:

“Es que mi querido doctor: al cabo y a la postre, después de tantas idas y venidas, después de tantas vueltas y revueltas, los contrarios son iguales. Como el mundo es redondo, avanzando siempre en línea recta, acaba uno por tocarse el trasero”⁴.

Para que esta igualdad entre contrarios se convierta en uno de los conflictos centrales de la película, la puesta en escena se concreta para tal fin. Pedro Rubiano, alias Pajarito, reconstruye un evento doloroso de su pasado mediante *flashbacks*, lo cual explicaría su reciente incursión en el grupo de Sangre Negra: hace doce años, toda su numerosa familia liberal fue asesinada delante de sus ojos por un grupo de bandoleros conservadores, quienes quemaron la vereda y acribillaron todos los liberales que habitaban en ella. En aquel entonces, un niño llamado Alcides comunicaba la filiación política de los habitantes. Pedro logró escapar entrando a su casa en llamas. En uno de los cuartos se había quedado una de sus hermanas durmiendo y, cuando él iba a salir por la ventana, la escuchó llorar. Se detuvo y vaciló en devolverse por ella, pero, cuando se decidió a hacerlo, las llamas hicieron que la casa empezara a derrumbarse sobre ella. Por lo tanto, Pedro es testigo de su muerte.

De manera similar, en las secuencias finales, mientras el grupo de Sangre Negra masacra a los pasajeros, la cámara se concentra en la familia conservadora. Tres niños de esta familia logran quedarse dentro del bus: un niño de unos doce años aproximadamente, en la parte superior junto a las maletas, una niña de al menos cuatro años, dormida en los asientos, y un niño de tres años, que mira todo lo que ocurre desde el interior. Este último, sale del bus al terminar la masacre y, cuando pareciera que logra huir, Pedro Rubiano lo asesina con el machete. Uno de los jóvenes “bandoleros” le prende fuego al bus con la niña adentro, quien despierta en llanto; el niño mayor, bajo la amenaza de fuego, salta del bus para huir, mientras los bandoleros se alejan gritando arengas en favor del Partido Liberal. El llanto de su hermana lo hace detenerse, pero cuando vuelve su mirada al bus para salvarla, este explota. Finalmente, el niño logra huir.

Tal y como lo dijo uno de los personajes antes de la masacre: “los contrarios son iguales”⁵. Los elementos de la puesta en escena muestran la repetición de los eventos por una invariabilidad en el pensamiento de los personajes en el tiempo, dispuestos a renovar el ciclo: el padre carga al niño menor en el momento de morir, la familia reunida en su muerte, la niña entre las llamas, el machete empuñado, Alcides señalando copartidarios, el niño sobreviviente que con lágrimas logra escapar. En el artículo *Las memorias insólitas de Fernando Vallejo*, escrito por María Mercedes Jaramillo, se afirma que con su segunda película el antioqueño muestra lo irracional de esta guerra y “se sugiere que el terror se perpetuará con los huérfanos de la Violencia, quienes querrán vengar la muerte de sus familiares”⁶. Entonces, el director busca mostrar cómo liberales y conservadores se enfrentaron en una guerra absurda cuyas víctimas eran las personas humildes, “fanáticamente fieles a su partido y a su líder político”⁷, pero, sobre todo, cómo la niñez es la gran afectada. Los niños sobreviven entre los cadáveres de sus seres más queridos y se convierten en los testigos mudos que se encargarán de perpetuar esa misma violencia que vieron cuando los cuerpos de sus familiares cayeron inertes.

La vida colombiana representada en cuatro etapas vitales

Sobre la pantalla luminosa, en la oscuridad de la sala, pasa la Violencia colombiana arrasando ciudades, decapitando pueblos. Paso yo Vallejo, Entre fantasmas

En la tormenta se encuentra estructurada sobre la base de la metáfora de la vida como río, pues la mirada se detiene y examina las etapas de la niñez, la adolescencia, la adultez y la vejez a través de diálogos e imágenes que evidencian las distintas concepciones sobre la realidad política del país, de acuerdo con la experiencia en cada etapa vital. A su vez, el movimiento del bus se lleva a cabo paralelamente con el movimiento del río que lleva a los muertos.

5 • *Ibid.*

6 • Jaramillo, María Mercedes, 2013: 69

7 • *Ibid.*



Fotogramas de **En la tormenta** (Fernando Vallejo, México, 1980).

La primera secuencia presenta la familia numerosa, conformada por el mayordomo de una hacienda (Fernando Balzaretti), junto con su esposa y sus nueve hijos⁸, quienes toman el bus para ir al pueblo La Esperanza, más adelante de Calarcá. En el primer diálogo, entre tres de los hijos del mayordomo, se discute sobre los turnos para ir del lado de la ventana, turnos demarcados por el paso junto al río. El diálogo converge en el río Verde, pues al pasar junto a este, el más pequeño de los tres hermanos podrá tomar el asiento junto a la ventana: “En el río Verde se ven los hombres decapitados”, dice el niño más pequeño y afirma haber visto los cadáveres anteriormente. Uno de sus hermanos le contesta: “Si sigue diciendo mentiras se lo va a llevar el diablo, Satanás, que tiene cola”, y el niño menor contesta: “Como los liberales: diablos con cola”. En esas palabras existe toda una representación del concepto del liberal en el niño, no sólo a través de la imagen del “diablo”, sino también en la canción que entona en un par de ocasiones denominada *Satanás*, un tema musical de Juan Abarca. Esta es la adaptación que canta el niño: “*Satanás es un diablo que tiene cola, que tiene cola. Satanás es un diablo vendido al Partido Liberal*”. Esa canción adquiere sentido cuando se revela la ideología conservadora del padre-mayordomo y su filiación política con el dueño de la finca donde trabaja, el doctor Espinoza. El padre utiliza expresiones como “la chusma liberal” para referirse al partido opuesto, lo cual evidencia cómo el discurso de los niños sobre los partidos políticos se encuentra en el intersticio, entre el no saber y entre el *resonar* del discurso de los padres, sin entender muy bien a lo que ellos se refieren.

En este sentido, los niños son sujetos contemplativos de la Violencia y basan su discurso en lo que proliferan los adultos más cercanos (los padres). Es a través de los relatos provenientes de las conversaciones infantiles sobre los muertos que identificamos como espectadores la diferencia entre un corte de franela o de cabeza, dependiendo del partido político al que pertenece el difunto.

8 • Es recurrente en Fernando Vallejo utilizar siempre la imagen de familias numerosas para representar esta institución social colombiana: “Teresita tenía una criada que le embarazaban cada que llovía... Un día llegaban las Marines: Tulia, Ester y Teresa. Y sus amigas. Y al siguiente Eva, hermana de mi abuelo con sus diez hijos y sus cien nietos: diez por hijo. ...Llegaba la madre Angelina, religiosa. Y los otros nueve hermanos de mi abuelo”. Este y los fragmentos citados a continuación en esta sección corresponden a: Vallejo, Fernando. *Los días azules*, 2012: 34

La etapa de la adolescencia y la juventud están representadas en Alcides y Pedro Rubiano. Alcides es quien señala la verdadera ideología de las víctimas⁹, pues sabe que si los adultos mienten, los señala y los juzga, para dar paso a la muerte sangrienta. En su camino para encontrarse con Sangre Negra, Alcides toma una cauchera y mata a un pájaro “pechirrojo” que se encontraba sobre un árbol. Uno de los acompañantes del joven afirma que el pájaro es copartidario, por lo que le reprocha su muerte: “Hay que mirar el color, antes de tirar para no meter las patas”. Así, toda la justificación de la muerte de los otros se basa en el color de su partido político. El compañero de Alcides dice: “Los pájaros de verdad, conservadores, no se tumban con cauchera”.

Por otro lado, Pedro Rubiano reconstruye su pasado a través de cuatro *flashbacks*. Estos irrumpen en su subjetividad cada vez que una imagen de la muerte se cruza en su camino: un decapitado en el río o un cuerpo sin vida en la cantina. Pedro, alias El pajarito, es el niño *contemplativo*, sobreviviente de una masacre en su vereda, llevada a cabo por miembros del Partido Conservador. Doce años después, la cámara enfoca su mirada perdida ante cada recuerdo, al mismo tiempo que él, Pedro, se involucra en un juego violento generado por las ideologías políticas y decide unirse a Sangre Negra para erradicar conservadores, en una respuesta basada en la venganza. Entonces, la juventud se edifica mediante la materialización de primeras acciones para ocupar un lugar en el conflicto, desde matar un pájaro pechirrojo o señalar colores, hasta blandir el machete para matar a un niño por proceder de una familia del partido opuesto. En suma, las etapas de la adolescencia y de la juventud no desean cargar más con una actitud contemplativa como la que se nos mostró en los niños: estas etapas son propicias para empezar a conducirse a favor de la venganza: la perpetuación de la Violencia.

Por su lado, los adultos hacen de esas primeras acciones adolescentes su cotidianidad. Jacinto Cruz, alias Sangre Negra, es el líder modelo que los jóvenes siguen: infunde terror y es el dueño de la vida de

9 • Alcides es un personaje que aparece en las dos historias que estructuran el filme: uno a favor de los conservadores evocado por los recuerdos de Pedro Rubiano y otro, a favor de los liberales, en el presente narrativo de la primera historia. Aunque son dos personajes que trazan una distancia en el tiempo, representan las mismas acciones: señalar a quien debe morir.

los pasajeros. Los compañeros adultos de este personaje blanden el machete y disparan sin ningún tipo de remordimiento, pues se hace en legítima defensa del Partido Liberal. La sirvienta de Doña Toña, Anita (Gina Moret), prefiere comprar las velas en una tienda copartidaria conservadora, antes que comprar en una que sea del partido opuesto. Hay quienes no pertenecen a ningún partido, como un personaje que afirma que su única política es “una mujer y nueve hijos que comen como un demonio”; aun así, es asesinado por el Mataperros, quien le responde con una risa diabólica: “¡Uno menos pa’ alimentar!”. La etapa adulta muestra una posición incapaz de encontrarse con el otro, pues forja unos principios que a la vista son insensatos e incomprensibles, supuestos principios por los que morirían antes de reflexionar sobre este tipo de acciones.

La etapa de la vejez está representada por el peluquero liberal Berardo Echeverri (Carlos Riquelme) y su amigo, el boticario conservador Martín Vásquez. También se encuentra la directora del asilo en Calarcá, doña Toña (Carmen Montejo). Llama la atención el diálogo entre ambos amigos, ya que este permite construir un panorama sobre las “diferencias” entre el Partido Conservador y el Liberal. Las discusiones van desde la Modernización, la Reforma Agraria, el Determinismo, la religión Católica, el matriarcado, hasta la familia, y dejan entrever puntos de vista radicales frente a dos maneras aparentemente distintas de edificar políticamente a un país. Estos dos personajes siempre están juntos y charlando; la cámara siempre los acompaña, aun cuando no están dentro del bus. La mirada, enfocada a las conversaciones entre Berardo y Martín dentro del conflicto que ambienta la película, en donde ambos personajes coexisten en el mismo espacio a pesar de sus diferencias y, aunque en el fluir de sus discursos parece que se desarrollara una contienda en la que ninguno cede, hay una reflexión inmersa en cada imagen y palabra que surge entre los dos.

Cuando el grupo de Sangre Negra intercepta el bus para separar, inicialmente, a los liberales de los conservadores, Berardo intenta salvar a todos los pasajeros: “Todos son una gentecita humilde por igual, con padres, o esposas o hijos esperándolos”, a lo cual, Sangre Negra contesta: “Por los copartidarios no se preocupe, pueden irse”. En su intento por salvar la vida de su amigo Martín, Berardo también es asesinado por uno de los jóvenes, aun cuando estos ya sabían que él hacía parte del directorio liberal.

El movimiento hacia la muerte: ¿mutación o ciclo

Pero me estoy anticipando y ya los llevo los pasajeros del cabestro por las brumas de esa montaña barranca arriba al final del día con más prisa que la del camioncito por llegar, sin saber lo único que le espera a todos, la Noche-Muerte.

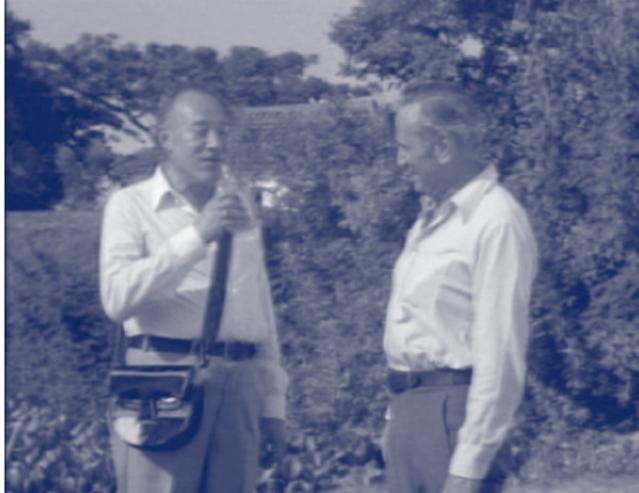
Vallejo, *Entre fantasmas*

En la tormenta inicia y termina los créditos con la misma pieza musical: La Marcha Fúnebre Masónica K. 477, de Wolfgang Amadeus Mozart. Mientras transcurre la música, ambas imágenes se ambientan de manera similar: la noche y la bruma espesa. En la imagen inicial sólo vemos los árboles y en la imagen final el grupo de Sangre Negra que queda estático al alejarse. ¿Y por qué la noche? Recordemos que los personajes buscan arribar a Calarcá desde el mediodía y los vemos transcurrir hacia el ocaso.

Poco a poco, la noche se va convirtiendo en el escenario de su muerte. Varios recuerdos de Pedro Rubiano, y la trágica muerte de su familia, ocurren en la penumbra alumbrada por las llamas. Esta configuración tiene un significado importante, pues el orden temporal en el que se dibuja el trayecto del bus sugiere el paso del tiempo: el transcurrir de la vida como la sucesión de eventos que fluyen o que se detienen, al igual que el bus, desde el principio hasta el final de la existencia. No obstante, esta configuración narrativa forja la imagen del *uróboros*, es decir, se insinúa una historia cíclica que vuelve a comenzar, pues los eventos se dirigen a las mismas condiciones de partida, lo cual sugiere la idea de perpetuidad.

La trayectoria del bus, el transcurso del día y la vida representada en las etapas vitales que encarnan los personajes prefiguran el movimiento como el eje que articula el entramado de acciones narrativas. Desde la perspectiva de Henri Bergson, interpretado por Deleuze:

(...) el movimiento no se confunde con el espacio recorrido. El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, mientras que el movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división de la naturaleza. Lo cual supone ya una idea más



Fotogramas de **En la tormenta** (Fernando Vallejo, México, 1980).

compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí¹⁰.

Desde esta perspectiva, las dos historias que dan forma a **En la tormenta** corresponden al espacio recorrido y al movimiento. En primera instancia, cuando los recuerdos de Pedro Rubiano irrumpen en la pantalla, asistimos a la reconstrucción de un episodio relevante en la infancia de este personaje y, de alguna manera, esto explica o justifica su actual accionar. Estas imágenes son el *espacio recorrido* de Pedro, en cuanto acceden a la conciencia del personaje frente a un suceso pasado, y se encuentran constituidos en una serie de cortes inmóviles y divisibles en el tiempo/espacio para la posterior examinación/observación del acontecer. Esto explicaría el uso del *flashback* como recurso técnico para recrear dichos cortes.

En segunda instancia, los espectadores acompañamos el movimiento del bus en su recorrido desde su punto de partida, teniendo en cuenta que el movimiento es un acto de constante presente. Además de presenciar el movimiento del bus, percibimos el movimiento de los personajes, del río que lleva en su cauce a los decapitados, el movimiento del día como marca temporal. Entonces, surge el pacto ficcional en el que nuestra mirada transcurre con el movimiento de la película en un tiempo presente: asistimos a ella en un acto para recorrerla.

El movimiento, visto como un constante presente, nos remite al concepto de imagen- movimiento en el cine, como “una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato”¹¹. Se ha dicho que el cine está constituido por fotogramas (cortes inmóviles) a los que se añade un tiempo impersonal y abstracto para que se pueda desarrollar la apariencia del movimiento. Pero, señala Deleuze, que el mismo Bergson encontró la noción de la imagen- movimiento porque descubrió la existencia de cortes móviles.

Así, el cine es movimiento puro en sí mismo, es el acto mismo de recorrer una historia: “En suma, el cine no nos da una imagen a la

10 • Deleuze, Gilles, 1987: 13

11 • *Ibid.*:15

que él le añadirá movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen- movimiento. Nos da, en efecto, un corte, pero un corte móvil, y no un corte móvil sumado a un tiempo abstracto”¹². Teniendo en cuenta esa noción de movimiento, **En la tormenta** es una película que se instala dentro de la reflexión del mismo cine como movimiento: el conjunto de las cuatro etapas vitales (niñez, juventud, adultez y vejez), representadas de forma simultánea al movimiento del bus, se constituyen como cortes móviles que en conjunto forjan el trayecto de la vida humana del colombiano en relación a un conflicto que ha logrado perdurar hasta hoy en día: la violencia generada por pertenecer fanáticamente a un grupo diferente al propio. Por lo tanto, la película es la construcción de un análisis sensible al movimiento de la vida en Colombia.

Reconstruir el movimiento desde cortes inmóviles o instantes nos remite a la idea de la eternidad y esto anula el movimiento real. Por el contrario, si se reconstruye desde cortes móviles dentro de un *todo*, habrá lugar para el cambio, para la transformación. Para Deleuze, el *todo* es, en sí mismo, temporalidad; es la *duración* de un suceso dentro del espacio. El *todo* o la *duración* es abierto y cambia constantemente, y en correlación con el movimiento, ambos se encuentran en permanente cambio. Si ubicamos a los personajes/ bus/río dentro de un conjunto cerrado de elementos y, a la vez, este conjunto dentro del *todo*, su movimiento no se reduce a la traslación en el espacio (punto de inicio *a* - punto de llegada *b*: Calarcá), pues el movimiento no es necesariamente físico. El movimiento sobreviene cuando hay un cambio cualitativo en estos elementos, lo que conlleva a la transformación del espacio mismo en el que se encuentran. Esta transformación cualitativa es interna; afirma Deleuze que es “espiritual y mental”, y Bergson sostiene que es la metamorfosis de la conciencia.

En la tormenta sugiere la posibilidad de esta mutación en la manera como se configura la etapa vital de la vejez: el diálogo comunica al otro la forma propia de habitar el mundo; el lenguaje es el vehículo para construir representaciones propias y reconstruirlas a partir de las relaciones que se establecen con los otros. Por ello, a pesar de que los personajes Berardo y Martín difieren en sus tendencias políticas, ambos manifiestan sus ideas en un esfuerzo por convencer al otro

de lo mejor de su partido, al tiempo que construyen una nueva vía pacífica para abordar sus diferencias. De esta manera, el movimiento construye en sí mismo la existencia, pues en este se expresan los cambios que configuran la realidad.

Así, la mecánica del movimiento es lo que induce a las partes del todo a cambiar. Estas partes no son independientes entre sí, pues existe en ellas una vibración/irradiación que las relaciona y posibilita el cambio. Deleuze afirma que “nuestro error está en creer que lo que se mueve son elementos cualesquiera, exteriores a las cualidades. Pero las cualidades mismas son puras vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los pretendidos elementos”¹³. Los elementos que conforman el conjunto son instancias de relación y, a su vez, estas relaciones generan transformación. **En la tormenta** nos da un conjunto cerrado de personajes que se relacionan entre sí, pero sus vibraciones se mueven en torno a una noción que parece no transformarse: invalidar violentamente la forma en que el otro conceptualiza y habita el mundo. La película en sí sugiere el lenguaje como la posibilidad de habitar una nueva resonancia que posibilita la renovación de la relación entre elementos para que el cambio tenga un lugar.

En suma, esta tesis sobre el movimiento como constante presente nos lleva a que el *todo* se encuentre en permanente cambio. Este último, acontece entre los elementos de un conjunto debido a las relaciones que se establecen entre ellos. Como dicho conjunto, así sea cerrado, se encuentra dentro del todo, “por el movimiento, el todo se divide entre los objetos y los objetos se reúnen en el todo: y entre ambos, justamente, ‘todo’ cambia”¹⁴. Ya lo decía Heráclito de Éfeso en una de sus sentencias más famosas: “nadie puede meterse dos veces en el mismo río, puesto que continúan afluyendo sus aguas diferentes”¹⁵; si hemos de pasar nuevamente por un mismo río, ni el río es el mismo ni nosotros somos los mismos. Platón afirmaba que esta es una alegoría de las “cosas existentes” en general, pues todo se mueve continuamente y nada permanece¹⁶.

13 • *Ibíd.*: 23

14 • *Ibíd.*: 26

15 • Guthrie, William Keith Chambers, 1991: 423

16 • *Ibíd.*: 424

Fernando Vallejo le ha conferido una imagen especial al río, tanto en la película como en su obra literaria. En la película, este río en movimiento es el río de la muerte, pues lleva consigo los decapitados y ellos, a su vez, llevan las aves de carroña: los niños hablan sobre los decapitados, Pedro Rubiano ve uno desde la cantina y partir de él evoca sus recuerdos sobre la muerte de su familia. Según Deleuze, “el agua es el medio ideal para extraer de ella el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo: de ahí su importancia óptica y sonora en las búsquedas rítmicas”¹⁷.

Así, pareciera que la tesis del movimiento de Bergson y la sentencia del continuo movimiento y cambio en la metáfora del río herácléo convergen en la misma premisa: *Todo cambia*. Sin embargo, Deleuze llega a la conclusión de un todo abierto posibilitado para encontrar constantemente un cambio dentro de sí. Por lo tanto, el todo no es una estructura totalizante y hace parte de las “fuerzas” móviles que dan forma a la realidad, pero estas fuerzas actúan de manera arbitraria; por tanto, el movimiento que precede a la transformación es infinitamente rizomático, es decir, son muchas las posibilidades para hacer surgir algo nuevo que reconfigure la realidad. Sin embargo, desde la metáfora del río, “el cambio es *cíclico*, de *a* hacia *b* y, luego, de *b* hacia *a*; y, para la mente de Heráclito, lo que cambia aparentemente en otra cosa distinta y luego vuelve a lo que era antes, tiene que haber sido en cierto modo lo mismo todo el tiempo”¹⁸. Esta conclusión proviene de una “concepción griega común”: el carácter circular del tiempo.

El río de Fernando Vallejo se impregna de muerte. **En la Tormenta** se convierte en una historia que transita desde el movimiento abierto del todo al movimiento cíclico desde la perspectiva de Heráclito: se sugiere el movimiento para generar *otras* resonancias entre los elementos/personajes de la película, la consecuente renovación de sus relaciones y la transformación en la configuración de la realidad colombiana.

No obstante, **En la tormenta** abandona la posibilidad del movimiento rizomático y opta por el cíclico. Lo que parece cambiar en los diálogos entre Berardo y Martín, retorna nuevamente a la violencia. Por eso, el sentido de la película se halla en la deliberación

17 • Deleuze, Gilles, 1987: 118

18 • Guthrie, William Keith Chambers, 1991: 426



Fotogramas de **En la tormenta** (Fernando Vallejo, México, 1980).

pronunciada por un pasajero del auto de la burguesía conservadora con la que se dio apertura a este análisis: “Es que, mi querido doctor: al cabo y a la postre, después de tantas idas y venidas, después de tantas vueltas y revueltas, los contrarios son iguales. Como el mundo es redondo, avanzando siempre en línea recta, acaba uno por tocarse el trasero”.

Desde la reflexión propia del cineasta se nos muestra el predominio por el movimiento en línea recta –cerrada–, cíclica, en contraposición al rizoma, abierto al cambio. Como consecuencia, el *espacio recorrido* del pasado se recrea en el presente, lo que anula cualquier posibilidad de transformación o reconfiguración de la realidad. El niño testigo, que ve el asesinato de su familia, se trasforma, de manera que evidencia que siempre volvemos a la misma línea del pasado por una tradición heredada (ideologías políticas), por deudas anteriores (venganza), por tradición (valores familiares). Finalmente, la imagen del río abarca nuevamente la obra cinematográfica, pues nuestro movimiento se construye de manera que los ríos seguirán llevando en su cauce los muertos.

Bibliografía

Vallejo, Fernando. *Los días azules*. Bogotá: Planeta, 2012 (primera edición 1985).

Vallejo, Fernando. *Los caminos a Roma*. Bogotá: Alfaguara, 2008 (primera edición, 1988).

Vallejo, Fernando. *Entre fantasmas*. Bogotá: Debolsillo, 2016 (primera edición, 1993).

Filmografía

Vallejo, Fernando. **En la tormenta**. México, 1980. Distribuye en Colombia: El Círculo de Lectores.

Referencias crítico-teóricas

Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1987

Guthrie, William Keith Chambers. *Historia de la filosofía griega*. Madrid: Gredos, 1991

Jaramillo, María Mercedes. *Las memorias insólitas de Fernando Vallejo. Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio*. Ed. Luz Mary Giraldo & Néstor Salamanca. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana y Universidad Nacional de Colombia, 2013: 65-87.

Jaramillo, María Mercedes. *El ojo (in)visible en la obra cinematográfica y narrativa autoficcional de Fernando Vallejo: trazos para la construcción de una poética de la mirada*". Tesis de Doctorado, Uniandes, 2019

Referencias sobre la Violencia en Colombia

Osorio, Óscar. *Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia: una evaluación crítica y una nueva perspectiva*, Poligramas, vol. 25, 2006: 85-108

Restrepo, Laura. *Niveles de realidad en la literatura de la 'violencia colombiana*. En Eric Hobsbawn, Orlando Fals Borda, et al., *Once ensayos sobre la violencia*, Centro Gaitán, CEREC, 1985: 117-169

MIRADAS Y REPRESENTACIONES

Cartas desde Rusia: En respuesta a El susurro de un abedul

POR CAMILO VILLAMIZAR PLAZAS

La siguiente es una reseña disfrazada de epístola sobre una película epistolar. Se trata de una reacción no pedida y una interlocución respetuosa a una carta ajena que, por cosas de la vida, tuve la fortuna de interceptar, que me cautivó y me despertó un gran entusiasmo. Uno de los proyectos beneficiarios del Premio nacional Cinemateca para la circulación de documentales, el cortometraje documental **El susurro de un abedul** (2015), es una carta hipnótica y bella que merece la atención de un público más amplio.

Hola Diana,

Tuve en estos días la fortuna de toparme casi por accidente, durante el evento de cierre de la Cátedra Cinemateca 2015, con tu cortometraje documental **El susurro de un abedul**. Lo vi sin saber quién eres, sin saber de qué trataba, sin haber escuchado jamás acerca de él; como pocas veces tiene uno la dicha de enfrentarse a una película: sin ningún prejuicio. Tan pronto como terminó la proyección y las luces de la sala principal de la Cinemateca se encendieron supe que lo que acababa de ver me había suscitado tantas cosas que tenía que expulsarlas de alguna manera. Es por eso que me tomo el atrevimiento de escribir este texto, un texto que es una reseña, pero que a la vez es una carta, una respuesta no solicitada a una epístola audiovisual entre una nieta y su abuela. Así las cosas, me pareció coherente con tu película, con su naturaleza personal y con la reacción visceral que me generó –lejos de la adecuada distancia que se le pide a un “crítico”–, escribir este texto dirigiéndolo a ti, del mismo modo en que, de forma accidental y oscura, tu película la sentí también dirigida a mí y a todos los que estábamos en esa sala.

Desde el primer plano, antes incluso de que una voz empezara a hablar en ruso, me sorprendió cómo sobre las imágenes ya se posaba un espectro, un eco lejano de las películas de Andréi Tarkovsky, una pátina opaca que parecía interponerse entre mis ojos y las

imágenes de un lago gélido en la lejana Rusia. Pasaron los minutos de la proyección y la sombra del maestro ruso se hacía cada vez más evidente, cada vez más consciente, como si el ojo detrás de esas imágenes estuviera en una búsqueda, en una cacería de imágenes que pudieran tener cabida en sus filmes; como si se pudiera conjurar a través del plano de una cabaña de madera en un campo florecido la esencia de la mirada del escultor del tiempo. No se trata de una coincidencia –como tú misma lo revelas luego–, sino de una curiosidad honesta y casi infantil: el propósito de tu viaje al otro lado del mundo, ese que te aleja de tu abuela Bertha, está impulsado por la necesidad de ir a buscar lo que vio un hombre del siglo pasado en una tierra distante.

Sin embargo, pareciera que no es en esa búsqueda del plano tarkovskiano que encuentras el tiempo del que hablaba el maestro, tu maestro, el que te fascinó al punto de querer ir a buscarlo. Viendo el documental, escuchando esa voz en ruso que añora el sonido de la reja del antejardín de la abuela en Cali, viendo cómo buscas en la imagen de cada lugar algo que te recuerde a casa, ahí me doy cuenta de que fue en esa distancia y en la ausencia de tu abuela en donde encontraste al tiempo, tu tiempo. La epístola que compusiste para tu abuela se me presentó entonces como una elegía al tiempo perdido, un tiempo que revela su inexorabilidad a través de la condición insalvable de la distancia geográfica, esa que te impide estar ahí para tu abuela cuando está enferma, o cuando es feliz o cuando simplemente es. Esos momentos de tiempo que te pierdes por causa del espacio son los que logran capturar tu película en toda su ausencia, son la masa de la cual está compuesta tu escultura.

Vi también, oculto a simple vista, a otro gran maestro en tu película. Vi en esa necesidad tuya de buscar a las babushkas rusas y hacerlas posar con la foto de tu abuela, en el escrutinio profundo que haces de sus rasgos y de sus miradas, un intento por valerte del cine para salvar la distancia geográfica, esa distancia que tú sientes como un desgarró a causa de la ausencia. Como si estuvieras tratando de hallar en ellas las semejanzas existenciales que se sobreponen y rebasan las diferencias culturales, miras a esas mujeres que sobrevivieron a la guerra como si hubiera en ellas algo de tu abuela Bertha. Es así como al recorrer con mi mirada los rostros eslavos de los niños rusos que posan para tu cámara, reconocí el espíritu de *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, y a los tres niños islandeses cuya imagen hipnotizó al director. Vi una mirada (la de tu cámara)



Fotograma de **El susurro de un abedul** (Diana Montenegro, 2015).

reconocerse en otra mirada (la de los niños). Miradas ajenas y propias, lejanas y adyacentes.

De este modo, si la distancia hace que el tiempo, con su naturaleza sucesiva, se nos escape de las manos como el agua, si tu decisión de migrar a Rusia a estudiar y a perseguir el fantasma elusivo de tu director amado te hizo no estar allí para tu abuela, fue porque así lo quisiste, así lo aceptas. Pareciera que creyeras que sólo el cine, sólo esa mirada que busca en la mirada del otro algo que esté fuera del tiempo, pudiera devolverte, transfigurado, lo que no viviste, lo que no vivirás. ¿Es acaso el cine al mismo tiempo un lamento por el tiempo perdido y la única herramienta para su posible redención?

La elección consciente de hacer de **El susurro de un abedul** una epístola audiovisual leída en otro idioma, con otro alfabeto, por otra voz, me pareció fascinante. Chris Marker inventa para **Sans soleil** el personaje de Sandor Krasna y elige una voz femenina para leer sus cartas de viaje, en una negación de la cualidad testimonial de las imágenes que componen el discurso de su filme. Esas imágenes nos revelan su verdadera condición cuando entran en “la zona”, un sintetizador llamado así por aquel lugar en **Stalker: La Zona** (1979), de Tarkovsky, en el que la realidad se rompe y en donde reposa una habitación que concede los deseos de quien entra en ella. Tú tomas distancia y dejas que otra voz hable desde lejos, desde la distancia de una lengua extranjera que tu abuela no entendería. Me pregunto si esa decisión busca, del mismo modo que el sintetizador, el falso narrador de Marker o **La Zona** de Tarkovsky, decirnos algo sobre la inaccesibilidad de ese tiempo ausente, sobre la imposibilidad – inherente a tu carta– de ser por fuera de los límites inmediatos de la propia duración.

Algún indicio habrá en la elección que hace Marker, de unos versos del poema *Miércoles de ceniza*, de T.S. Eliot, a modo de epígrafe en su película:

“Porque yo sé que el tiempo es siempre tiempo
Y que el espacio es siempre sólo espacio
Y que es actual lo actual sólo en un tiempo
Y solo en un espacio”¹

Que eligieras una iglesia para concluir tu película me dice que hay en ti una confianza en el cine como algo místico, algo similar a **La Zona**, algo que puede concedernos el deseo de conjurar a viejos maestros del pasado y a abuelas y babushkas distantes, algo que puede abandonar el tiempo y ser, simultáneamente, puro tiempo. Eso es, al menos, lo que salí pensando después de experimentar tu película: que en las imágenes plácidas de esa iglesia, en el cine mismo, tú habías podido cumplir el deseo de recuperar a tu abuela, al menos por el efímero tiempo del cinematógrafo.

Finalmente, quiero decirte que tu película me hizo recordar muchas cosas, me sacó lágrimas que me hablan de partidas y de adioses, de ausencias que el tiempo me ha impuesto y que jamás podré recuperar por fuera del cine y de las imágenes. Tu película me hizo pensar en mis abuelos, en las fotos que tengo de ellos pegadas en el muro al lado de mi cama, y que miro todas las noches antes de dormir; me hizo pensar que tal vez voy a cine para tratar de recuperar en la mirada ajena de tus babushkas rusas algo de mi propio tiempo perdido. Te dejo con un fragmento de *Los caminos a Roma*, de Fernando Vallejo, un libro que cuenta la época en que el autor migró a Italia, justamente para estudiar cine en el Centro Experimental. Un fragmento que es a la vez fragmento de una carta que él escribe dentro del libro –como tú– a su abuela que permanece en Colombia, perdida en el tiempo perdido:

“Pero qué te estoy contando, abuela, a vos que sos de la tierra de los cámbulos que también pierden sus hojas, aunque inocentemente, para vestirse, recatados, de mil flores amarillas. ¡Ay abuela, qué lejos están los cámbulos, qué lejos los arrayanes, qué lejos las araucarias, qué lejos estás vos, qué lejos está Antioquia! Allá en el filo de la cordillera donde levantamos a Manizales, una avenida de araucarias silenciosas lleva al cementerio de San Esteban: las araucarias silenciosas nos llevan al ataúd. Abuela: meses van que no nos vemos y ésta es la primera vez que te escribo, para decirte que en este pantano de corrupción tú eres la flor de la inocencia, que es todo inútil, y que la larga carta que te estoy debiendo, pensándolo mejor, la rompo, mejor mañana bajo un cielo menos turbio te la escribo. Mañana, cuando vuelva la primavera...”.

Con todo respeto y lleno de gratitud por haber podido ver **El susurro de un abedul**,

Camilo Villamizar Plazas
Espectador y “crítico”
Un corolario casi inevitable

Bibliografía

Eliot, T. S. *Miércoles de ceniza y otros poemas*. Centro Editor de América Latina, 1987.

Filmografía

Montenegro, Diana. **El Susurro de un abedul**. Colombia, 2015, 14 min.

Marker, Chris. **Sans Solei**. Francia, 1983, 100 min.

Tarkovsky, Andréi. **Stalker: La Zona**. Unión Soviética, 1979, 162 min.



Fotograma de **El susurro de un abedul** (Diana Montenegro, 2015).

De dónde soy, quién soy: sentimientos encontrados en el cine colombiano

POR ANDREA JARAMILLO BETANCUR

Cinematografía nacional

*Por el cielo maravilloso
de linterna
pasan las nubes colombianas.
Y cómo se las nota que no habían ensayado
Antes.
Lo árboles
-por ser la primera vez que trabajan en cine-
aparecen
tiosos
cohibidos
amanerados.
Pero el salto del Tequendama
lo hace con naturalidad
como si tuviera
una larga práctica
en el cinematógrafo*

*Por los alrededores de Bogotá
merodea la luna.
¡Y qué luna!
Es una luna barnizada de blanco
Y con instalación propia.
Afuera
El cielo de la noche
oscuro ampuloso
es un inmenso gongorismo.*

Luis Vidales

Pienso en Gabriel Veyre y en su ímpetu por dejar testimonio de la América salvaje con el cinematógrafo, de su paso infructuoso por el Río Magdalena buscando registrar las maravillas naturales de nuestro territorio, el mismo río que le causó una profunda decepción y lo haría retornar a Europa. Esa búsqueda incesante de lo ideal, de plasmar, de registrar, de representar, de capturar, eso que Tarkovsky nomina como arte¹, es precisamente en ese camino de búsqueda en el que fungimos como artistas y en el que el cine, nuestro cine, ha construido un pequeño nicho de imaginarios y momentos, de un proceso de identificación sometido a la sublimación de los entornos que nos han edificado como prospecto de nación, como un espacio geográfico de tradiciones y transiciones separado de otros por sus fronteras, porque nada es tan disímil como una frontera, esa línea de escisión que divide regiones, países, y que al mismo tiempo es un punto de intersección cuya expansión se da a voluntad de los artífices y a merced de los relatos que reconocen los espacios, del viaje, de su recorrido. De la misma manera como los escritores decimonónicos fabularon la historia de Colombia (Juan José Nieto, Eustaquio Palacios, Vergara y Vergara), el *cine* ha configurado nuestra percepción, bajo el pretexto del divertimento y un ávido lente.

Desde cortometrajes como **Vista del Bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca** (1907) se han gestado más de cien años de producción cinematográfica que, paradójicamente, han transitado las aguas, a veces mansas y a veces turbulentas, de un río. Ese río es el símbolo más acorde a la narrativa de nuestro cine, al curso que sigue, en el que nos ha costado trabajo sumergirnos –o por lo menos a mí sí–, tal vez, por esa extraña imposibilidad de reconocernos como sujetos dolientes de un país atravesado por el conflicto y los silencios. De ahí que esta ligera impresión que voy a esculpir y a deconstruir hubiese podido surgir, como a los primeros críticos del impresionismo francés, de algo no muy impresionante; pero es mi viaje personal por una pasión que nació con los largometrajes de

1 • En su escrito *El arte como ansia de lo ideal* (Esculpir en el tiempo), Andrei Tarkovsky habla de cómo el hombre se apropia de la realidad por su vivencia subjetiva y reproduce en la creación de una imagen una especie de compilación de lo absoluto. De ahí que surja el arte, en donde hay ansia eterna, incansable, de lo espiritual, de un ideal, que hace que las personas se congreguen alrededor del mismo.

Julio Médem, que inexplicablemente pasaban por el *Canal Uno* hace muchísimos años, y se trasladó a la exploración de filmes en los que presencié mi origen, lo que siento como espíritu de nación y lo que para mí es la cinematografía colombiana.

Las imágenes del fuego, tergiversadas como en un juego de niños en medio de una comuna, me causaron una alteración ontológica desde la cual siempre, en momentos pertinentes de alguna fiesta, pervive con la hermosa frase de “para qué zapatos si no hay casa”. Más allá de ser un apunte cinematográfico jocoso, me conlleva siempre a pensar en lo vacíos que estamos, bajo un cielo azul, viviendo nuestras vidas de personas acomodadas con familias decentes, olvidando el lodo de los demás y aislándonos de una verdad incómoda. Pensamos que no somos herederos de esa barbarie que a otros les toca confrontar desde muy temprana edad. Víctor Gaviria me molestó un poco, pero mi percepción sólo cambió luego de un ciclo de conferencias en el Opera Plaza sobre Cine y Realidad, en el cual disfruté **Sumas y restas** (2005) sin sentir la imperiosa necesidad de salirse del teatro ante el lenguaje soez. Si algo aprendí con su cine naturalista es que los cuentos de Andersen, tan mágicamente melancólicos, también pueden ser un relato social de los vejámenes de una infancia violentada, y que a menudo calmarse con drogas y con alcohol no es suficiente, y que asistir a un velorio en una casa humilde con una grabadora que hace sonar de manera distorsionada *Wish you were here*, de Pink Floyd, como canción de despedida es una hermosa manera de irse al subsuelo. Este ejercicio de memoria me cuesta, me cuesta debido a que todo eso que suscita el cine es un encuentro con las cosas que no deseas ver o de las que huyes, pero que al final te hacen parar y pensar, y ello es lo realmente significativo.

Y es que hay cosas más pesadas que ser madre soltera e intentar hacer una maestría o tener un trabajo basura. Por ejemplo, ser negro, travesti y vivir en una región alejada del Chocó, o intentar formar un grupo de teatro con unos jóvenes en el Magdalena medio, plagado de grupos insurgentes; o ser el mesías resucitado para luego transformarse en un transeúnte más, que es arrollado por una buseta en el centro de Bogotá, o actuar como estrella en los semáforos, buscando la manera de hacer un *show* duradero. Cada uno de estos sucesos va configurando un espacio de interpretación y de identificación con los sujetos, con los artefactos de una *comunidad*

*imaginada*². Término compuesto, sumamente pertinente para entrar en las aguas oscuras, puesto que se destaca esa tendencia a hipostasiar la existencia del nacionalismo –en mayúscula– y profesarlo como una ideología a la cual tenemos que seguir para cimentar nuestra autenticidad. ¿Qué nos hace excepcionales? El realismo mágico del cuchillo de **Marina, la esposa del pescador** (2009), devolviendo el tiempo, cantando con el mar; escuchar *Senderito* en el universo sincrético de una rockola en el eje cafetero, un hermoso jardín de amapolas oculto en las colinas de un pueblo olvidado que se halla a poca distancia de ser un recuerdo fantasmagórico. El punto está en que consolidar la nación a través del contenido audiovisual resulta un proyecto tan pretencioso como en ocasiones puede ser el mismo proceso de nuestro cine, pero el recorrido vale la pena. Vale la pena apostarle a pensarnos como espectadores que también hacen parte de un algoritmo de aprendizaje, que se están erigiendo como un público digno de los productos culturales que arrojan nuestra reflexión –casi que obligada– frente a la realidad de siempre.

Entonces, de todas aquellas construcciones que suelen ser paradójicas se alimentan las historias. En un paseo clásico por el centro de Bogotá, seguimos el Eje ambiental, homenaje secreto y de concreto al Río San Francisco, un escenario que en otras épocas fue también otro personaje. Los relatos anecdóticos marcan así una pauta importante de nuestra forma de narrarnos. **La playa DC** (2012), que es un visión onírica constante para los afro de Buenaventura, una playa entre escalinatas empinadas y estilistas de cabellos churcos y rudos, el eterno retorno al lugar que nos vio nacer, es una ominosa necesidad de arraigarnos al *oikos*. De ahí que, en suma, ese sentido de pertenencia que a menudo brilla como un nacionalismo banal –como seguir a una selección de fútbol– ha de ser, con el mismo

2 • Benedict Anderson apela al concepto conjunto de *comunidad imaginada* para hacer referencia a las distinciones entre los conceptos de nación y nacionalismo, entrando a considerar este último como una relación antropológica y a la nación como una comunidad que se “imagina” y que, pese a todas las precariedades de las que son conscientes sus miembros, funciona como una cuestión de camaradería horizontal, la cual, además, explora su legitimación (comunidades imaginadas).



Arriba: Fotogramas de **La paya D.C.** (Juan Andrés Arango, 2012) y **La historia del baúl rosado** (Libia Estela Gómez, 2005). Abajo: Fotogramas de **Rodrigo D no futuro** (Victor Gaviria, 1990) y **El abrazo de la Serpiente** (Ciro Guerra, 2015).

ahínco, nación y melancolía³. Y en las crisis de un país tan violentado, debería fusionarse con las ficciones que nos plantea un universo en el que podemos desarmar una casa y salir victoriosos o rezar un ave maría para la buena puntería. Las raíces que deterioran las calles adoquinadas son las mismas que claman que retornemos, porque en el mundo de la imagen las posibilidades de representarnos entrañan un afecto por el origen, el comienzo, el soplo de vida que va a esbozar la esencia.

Nos sentamos frente al celuloide para llevar a cabo el acto de la gran evasión (eso bien podría ocurrir con una de las películas de la maravillosa saga de Peter Jackson o con **Infraganti** (2009) de Juan Camilo Pinzón; depende del público, claro está). Cuán próximos a la lucidez nos descubrimos al sabernos un poco vulnerados. La situación del ascensorista de Arzuaga en **Pasado el meridiano** (1965) no está lejos de las pocas oportunidades que tienen Marlon y Reina en **Paraíso Travel** (2008), o de los obreros de **Los lunes al sol** (2002) e incluso de Ann en **My life without me** (2003). En un contexto en el que hablamos del cine colombiano como una constante apología a la violencia, creo que nos olvidamos de que nos atraviesa una herencia intangible de dolor, de tribulaciones y de padecimientos gestados en nuestra tierra misma, que los realizadores –posiblemente– procuran no plasmar, sino delicadamente ilustrar en un artificio de estéticas. De ahí que la crítica inmediata, y a menudo la falta de credibilidad en nuestro cine, obedezca a la misma sensación de desear ser otro, desdeñando todo un histórico pasaje que, pese a que fue impulsado por gestores de otras nacionalidades –los Di Doménico, por ejemplo–, se instauró gracias a la profanación de nuestro territorio, a seguir nuestra cartografía, a entrar por el río.

3 • “¿Que el arte colombiano muestra qué? ¿Que muestra un estado melancólico? No, pero no todo el cine y la literatura colombianos son tristes”. Esta fue una de las conversaciones recurrentes que tuvimos durante los meses en que se adelantó esta investigación con personas cercanas o no al cine o la literatura. La melancolía suele relacionarse en nuestro imaginario con la tristeza y no con otros síntomas como una disminución del yo –pérdida de autonomía e incapacidad de transformar la realidad–, la tendencia a denigrar del mundo, una queja por la pérdida de seres queridos o de sensaciones abstractas como el bienestar y la paz, o una forma comunicativa maníaca, es decir, que muestra la inconformidad desde lo jocoso y desde la profunda desazón vital (Cf. *Nación Y Melancolía*, Alejandra Jaramillo Morales).

Existe, además, algo muy bello que se transmite en nuestro material audiovisual. En términos de Fernando Aínsa, la geopoética⁴ de los espacios, las voces de la selva, los sonidos del campo, de lo rural, esa playa tan gris del Pacífico que nos muestra Navia en **El vuelco del cangrejo** (2010). Sólo su lúgubre panorama nos desvía de ese conflicto tan privado y, al mismo tiempo, universal del territorio. El heroísmo de la visión de la colonia, que tan elegantemente se produce en **El abrazo de la serpiente** (2015), y que tiene tanto adeptos como detractores, del mismo que la satanización a *Ursúa*, de Ospina, y el vuelco hacia *La ceiba de la memoria*, de Burgos Cantor, son lados diferentes, orillas apartadas entre las que me he desplazado para poder opinar un poco más, para poder escribir mis sentimientos de afección por el cine nacional, que en este momento bautizó de esa manera, ya que con **Manhattan** (1979), de Woody Allen, entendí que es preciso tener un poco de fe en la humanidad.

Esto es lo que hay. Raúl y el Cienfuegos disfrutando de un baño en un estanque capitalino, la literatura de la calle, el relato fantástico para que cada quien dé la moneda que esté en su corazón brindar, la nota final de Manuel a Alicia en **Cuando vuelvas de tus muertes** (2001), la imagen –extraña para nosotros– del salto del Tequendama aún vivo en **La historia del baúl rosado** (2005). Todos los sitios que he habitado y las frases que he trasplantado, los viajes que he hecho, no sólo han sido por las invenciones de Almodóvar y Gus Van Sant, ni por Fellini. Me ha encantado pasearme por Luzardo, por Lisandro Duque, por Luis Ospina; el río, la claridad, la transparencia, el frescor del agua. Exponerse a su calidez o tal vez a remolinos violentos, a ese tipo de sensaciones es bueno entregarse.

4 • En Espacios del imaginario Latinoamericano, Aínsa propone una serie de apartados referentes al enfoque de las literaturas en torno a la selva, al paisaje, a la idea de lo vegetal, como sitios que pueden narrar por sí mismos una dialéctica que conecte a los sujetos con su entorno. Habla de la *Vorágine*, de *Los Pasos perdidos* y del bautizo y comunión por el agua, lo cual es clave para seguir las vertientes de este texto.

Bibliografía

Burgos Cantor, Roberto. *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Editorial Planeta, 2007

Filmografía

Allen, Woodie. **Manhattan**. Estados Unidos, 1979, 96 min.

Arango, Juan Andrés. **La Playa DC**. Colombia, Francia, Brasil. 2012. 90 min.

Arzuaga, José María. **Pasado el meridiano**. Colombia, 1965, 100 min.

Coixet, Isabel. **My life without me**. España, Canadá. 2003, 106 min.

Brand, Simon. **Paraíso Travel**. Colombia, 2008, 117 min.

Gaviria, Victor. **La vendedora de rosas**. Colombia, 1998, 120 min.

Gaviria, Victor. **Rodrigo D no futuro**. Colombia, 1990, 90 min.

Gaviria, Victor. **Sumas y restas**. Colombia, 2005, 100 min.

Gómez, Libia Stella. **La historia del baúl rosado**. 2005. 105 min.

Guerra, Ciro. **El abrazo de la serpiente**. Colombia, 2015, 125 min.

Hernández, Carlos. **Marina, la esposa del pescador**. Colombia, 2009, 14 min.

Jaramillo, María Gamboa. **Mateo**. Colombia, 2014, 86 min.

León de Araona, Fernando. **Los lunes al sol**. España, Francia, Italia, 2002, 113 min.

Médem, Julio. **La ardilla Roja**. España, 1993, 100 min.

Melo Guevara, Juan Carlos. **El jardín de las amapolas**. Colombia, 2012, 1,26 min.

Meneses, Ramiro. **El Maestro**. Colombia, 2002, 8, 12 min.

Mendoza, Rubén. **La sociedad del semáforo**. Colombia, 2010, 108 min.

Monroy, Ana Cristina. **Este pueblo necesita un muerto**. Colombia, 2007, 48 min.

Navia, Oscar. **El vuelco del cangrejo**. Colombia, Francia. 2009. 105 min.

Pinzon, Juan Camilo. **In Fraganti**. Colombia, 2009, 95 min.

Shroeder, Barbet. **La virgen de los sicarios**. Colombia, Francia. 1999, 97 min.

Urrea, Carlos Mario. **Cuando vuelvas de tus muertes**. Colombia, 2001, 179 min.

Vista del Bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca. Colombia, (s.f.)

La sociedad de la exclusión

POR MICHELLE MORALES PÉREZ

“Este pueblo necesita un muerto”

Ana Cristina Monroy

La sociedad excluyente, la sociedad del abuso, la sociedad intolerante es ese reflejo de una sociedad con estigmas sociales que mata al otro si es diferente. Es esa sociedad que Ana Cristina Monroy nos ilustra en su documental **Este pueblo necesita un muerto**, estrenado en el año 2007. Allí se esboza, en un ejemplo particular, un tema que atañe a todos los colombianos inmersos en una cultura discriminatoria, constituida desde su pluriculturalidad.

El documental se basa en la historia de Stefany Martínez Ibargüen, quien nació en un pueblo chocoano como Emilio, pero quien, a partir de su auto reconocimiento y su búsqueda de identidad, decidió ser transgénero. Sin embargo, el mundo de Stefany no sólo se centra en hacer parte de la comunidad LGTB, sino que también gira en torno a muchas otras cosas que la hacen diferente en una sociedad de exclusión.

Todo ocurre en una cultura afrocolombiana distinguida por su relación con la muerte, donde los rezos a los muertos son una celebración, con sus cantos de alabaos, velas, cigarrillos y alcohol demuestran una cultura que se centra en la muerte como una manifestación de la vida a causa de la unión y festejo entre las personas de la misma comunidad. Este espacio sagrado, como una celebración fúnebre, permite que en la cultura afropacífica se considere a la muerte como parte fundamental de la vida que trasciende y va a otra dimensión. Es un reencuentro con su Señor, más no da una connotación de tristeza de alguien que se fue, sino más bien representa la vida misma.

En el transcurso del relato, Stefany nos muestra su parte feliz al contarnos que es gracias a la religión y a todo su contexto cultural que ella sigue viviendo y le sigue sonriendo a la vida. A pesar de su autorechazo, sus rituales sagrados son parte de ese lugar donde ella puede reconocerse a sí misma. Para entender mejor esa particularidad en la que Stefany basa su fe, nos podemos remitir al prólogo del libro del más reconocido autor de la literatura afrocolombiana, Zapata Olivella, *Changó, el gran putas*, donde explica la idea de la obra:

“El principio filosófico del Muntu¹, que rige su elaboración poética, implica una connotación del hombre que incluye a los vivos y difuntos, así como animales, vegetales, minerales y cosas que le sirven. Se trata de una fuerza espiritual que une en un sólo nudo al hombre con su ascendencia y descendencia, inmersos en el universo presente, pasado y futuro”²

La protagonista de esta historia se encuentra inmersa dentro de un conflicto moral e identitario. Ya que dice “me toca vivir con el peso de ser homosexual y además ser negra”³. Esta confrontación nace a partir de su ser, ya que afirma que “no, marica negro no hay”. ¿De dónde nace esta mentalidad de auto discriminación?, ¿qué ha pasado entonces en la vida de Stefany para que su cosmovisión no hable de reivindicación de sus derechos para que ella pueda asumirse como un actor propositivo y valorado dentro de la sociedad, y a cambio de esto su discurso esté sumido en el rechazo de lo que ella es?

La causa de todo esto se lo heredó la sociedad desde el momento en que su madre la parió. El señalamiento por su color de piel y su generación: una generación de esclavos que por su color de piel fueron discriminados y jerarquizados debajo de los blancos. Una comunidad que tuvo que usar toda su fuerza para hacer valer sus derechos como humanos, hacer valer su igualdad para que después, en el siglo XXI, ya no fueran tomados como esclavos, sino que fueran reconocidos dentro de la sociedad. Aun así, los juzgamientos

1 • Muntu: “los hombres, las personas, los pueblos (...) Se refiere al ser, a la concepción sobre el mundo, y el lugar que ‘el hombre’ ocupa en ese mundo”. Escrito por Jennikof. [En línea]. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/17571835/MUNTU-BANTU>

2 • Henao-Restrepo, Darío. *Improntas africanas: la negredumbre en la novela colombiana*

3 • **Este pueblo necesita un muerto en min:10m20s**

discriminatorios no han salido de la mentalidad de los colombianos, que siguen pensando en los negros como una raza inferior. Tan sólo un pensamiento anticuado y testarudo, al seguir pensando el color de piel como característica importante en la escala social.

Recordemos que este pensamiento viene de la época colonial (periodo entre 1550 y 1810), cuando el color de piel resignificaba el valor de la persona en la sociedad. Esto estaba marcado por una jerarquía social que beneficiaba mayoritariamente a los blancos. Es así como la máxima aspiración de los criollos, era ser mestizo, lo cual le traía una inclusión social contigua a mayores beneficios económicos, políticos y culturales. Entonces, ¿cómo es posible que esta estratificación racial siga vigente, después de tantas luchas y logros alcanzados por las comunidades negras? Aunque siguen siendo una minoría dentro de la pluriculturalidad colombiana, sus derechos son tenidos en cuenta, pero se sigue en la lucha.

La discriminación racial de la que la sociedad es coautora también se ve reflejada en el “blanqueamiento” de la raza negra, término que denota la aceptación cultural, el cual pretende que mediante la unión interracial la raza “mejore” y así, en la jerarquía social, sean más incluidos y socialmente aceptados para la obtención de mayores beneficios.

En el documental, Monroy resalta más esta “anomalía” en una de sus escenas⁴. Stefany nos cuenta cómo desde pequeña ha abominado su color de piel, dice que sería más linda si fuese blanca y no negra. Así que lava su cuerpo con cloro para que este blanquee un poco. Esta escenografía se muestra en la película lo que intensifica aún más el sentido de culpabilidad de la sociedad y el atraso cultural de Colombia, donde se sigue discriminando y aún no se entiende el concepto de igualdad. Cabe mencionar que puede llegar a ser una exageración esta propuesta visual, ya que si ya se ha mencionado su condición de rechazo ¿por qué ilustrarlo más y reforzar el tema?

Tal vez la autora quería generar sensibilidad en el espectador y mostrar una realidad que muchas veces desconocemos, pero a nivel visual la imagen es bastante fuerte e impactante.

Una referencia de ese blanqueamiento al que las comunidades afrocolombianas han sido sometidas, lo podemos vislumbrar en la serie étnica y documental **Invisibles**, dirigida por Patrick Mosquera y transmitida por Señal Colombia. En esta serie se busca reconocer el papel que ha tenido la comunidad en su construcción de nación al igual que se muestra cómo han sido víctimas de ese blanqueamiento. En una entrevista en la Emisora del Ejército, Patrick Mosquera dijo:

“El propósito de la serie documental **Invisibles**, es abrir una discusión en torno a temas como la invisibilización y el blanqueamiento, temas presentes en el desarrollo histórico colombiano, pero poco discutidos. Esto se refiere también a las prácticas de racismo institucional, que han contribuido en gran manera a que la población afrodescendiente haya sido borrada del devenir histórico de la nación, más allá de su condición de esclavizados y su posterior emancipación, como si esta población no fuera más que un testigo, sordo y mudo en la construcción de nación e identidad”.

Alrededor del personaje principal existe otra condición que reside en la discriminación y es que, pertenecer a la comunidad afrodescendiente y ser transgénero dentro de esta cultura implica un entorno de machismo en donde los roles de género han sido clasificados como normalmente se conoce en Colombia. El hombre es el rol fuerte, el que debe trabajar y debe desempeñar sus labores de varón, mientras que la mujer es la figura frágil que debe dedicarse al cuidado de la casa.

Estos roles de género se pueden ver en las peluquerías y salones de belleza de los entornos afrocolombianos. Las peluquerías, por lo general, están constituidas por hombres, mientras que los salones de belleza por empleados homosexuales y mujeres. Esto se da por la variación de la estética que la tradición y la cultura circunscriben sobre cada género:

“El oficio de la peluquería se aprende en la niñez y la adolescencia. Los hombres comienzan como ayudantes de algún adulto familiar entre los 11 y 14 años, mientras que las niñas aprenden a hacer trenzas alrededor de los seis años. “Saber trenzar” y “tener buena mano” son atributos que asignan un cierto estatus a quien los posee. Es frecuente que los hombres aprendan condicionados



Fotogramas de **Este pueblo necesita un muerto** (Ana Cristina Monroy, 2008).

a una posibilidad real de montar un negocio o insertarse en el mercado laboral. La diferencia de géneros es muy importante en las peluquerías”⁵

Monroy nos muestra la parte más oscura de la sociedad colombiana y es esto lo que principalmente me cautiva en el resto del documental. Podemos ver a esa Colombia que aún sigue siendo bastante tradicional y conservadora. Aunque estamos en pleno siglo XXI, aún quedan resquicios de una mentalidad devastadora que juzga al otro por su condición, hasta finalmente matarlo, no sólo literalmente, sino también a partir de arbitrariedades que no dejan a ciertas personas sentirse parte de algo, sino que las rechazan y oprimen porque en una mentalidad tan pobre como la colombiana personas diferentes no “caben”.

Esta representación del pacífico colombiano está muy bien elaborada y expresada en el documental de Monroy. Es muy importante recalcar que el documental hace una crítica de nuestra sociedad, que sigue enmarcada en un retardo cultural, donde ni siquiera se reconocen los derechos de igualdad. A partir de un perfil, nos muestra varios temas que destaca y que pueden incluso tomarse como generales dentro de nuestra nación y no solamente limitarse dentro del pacífico colombiano. Monroy nos habla de la raza, del género y de la religión y cómo todo ese contexto puede verse de una forma muy sencilla dentro de una misma historia.

En el documental se ilustra de forma sencilla y breve a Stefany y todo su contexto sociocultural, enmarcada en un específico tejido social. Conocemos su historia, nos habla también su madre; pero no hay un contraste entre las personas que la aceptan dentro de la sociedad y las que no. Es más bien un contraste dentro de su misma identidad. Donde, paradójicamente, sigue su religión, siendo consciente de que los principios de esta se contradicen con su identidad. Aun así, Stefany es una persona feliz, que sigue esclavizada por las ataduras mismas de la sociedad y todas sus imposiciones. Desafortunadamente, en una tierra de discriminación es imposible que una persona diferente pueda vivir tranquila con su alrededor y consigo misma. El problema entonces no es de

Stefany y su autoestima, sino de una educación y una cultura que la han apedreado por lo que es. Se necesita un cambio urgente en la mentalidad excluyente de quienes conforman este tipo de sociedades, donde se erradiquen todos los convencionalismos para que, colectivamente, pensemos menos en la moral religiosa y más en el bienestar de todos y todas.

Bibliografía

Henao-Restrepo, Darío. *Improntas Africanas: La Negredumbre En La Novela Colombiana*. *Revista CS*, n.º 30 (enero), 2020: 73-95. Rescatado de <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3844>

Jennikof. (s.f). *Scribd*. Rescatado de Scribd: <https://es.scribd.com/doc/17571835/MUNTU-BANTU> Nacional, E.d. (s.f). *Emisora ejército*. Obtenido de Emisora ejército: <http://www.emisoraejercito.mil.co/content/invisibles>

Rodríguez Echeverry, Natalie. *Estado del arte de la investigación sobre comunidades de afrodescendientes y raizales en Bogotá D.C.*, 2006. Rescatado de https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/3_estado_del_arte_de_la_investigacion_sobre_las_comunidades_de_afrodescendientes_y_raizales_en_bogota_d_c.pdf

Hurtado-Saa, Teodora. *Los Estudios contemporáneos Sobre población Afrocolombiana Y El Dilema De La producción Del Conocimiento*. *Revista CS*, n.º 2 (diciembre), 2008: 75-99. Rescatado de <https://doi.org/10.18046/recs.i2.412>

Filmografía

Monroy, Ana Cristina. **Este pueblo necesita un muerto**. Colombia, 2008, 48 min.

Mosquera, Patrick. **Invisibles**. Colombia, 2013

Cine Sacer Estéticas de la excepción

POR JOHNNY ALVARO LOZANO GUTIERREZ

150

MEMORIAS • CÁTEDRA CINEMATECA

En los documentales **Cuerpos Frágiles** (2010), de Oscar Campos, y **Apuntando al corazón** (2013), de Claudia Gordillo y Bruno Federico, encontramos cómo el Estado colombiano, a través de efectivas estrategias de comunicación de masas, ha creado un estado de sitio permanente como imaginario colectivo. Asimismo, dicho material permite determinar la forma como el relato de nación se ajusta a unos intereses de clase muy ajenos a la verdad histórica y por lo tanto, se relaciona con el establecimiento de dispositivos ficcionales en torno a la realidad conflictiva del país. Si los referentes gramaticales de antaño crearon un régimen de verdad en torno al habla, los actuales intelectuales de los medios determinan una verdad única sobre el conflicto y sus actores.

Cabe resaltar que los primeros intentos en relación con la imagen en movimiento estuvieron unidos a la labor documental.

“Los inventores del cinematógrafo, que formaron legión, incluían a diversos hombres relacionados con el espectáculo y otros interesados por cuestiones muy ajenas a él. Algunos de estos últimos eran hombres de ciencia que sentían la imperiosa necesidad de *documentar* algún fenómeno o acción y se las ingeniaron para realizarlo. En las obras de estos hombres la película documental tuvo sus connotaciones prenatales”¹.

Tales condiciones continuaron durante la evolución del cine, que pasó de la dinámica de ser fiel a los acontecimientos a la denuncia de esa misma realidad de la cual intentaba ser testigo. Ahora bien, la masificación de la imagen, sobre todo con el advenimiento de la televisión, mostrará otra cara del documental: ser instrumento

de imposición de ideas hegemónicas, discursos de regímenes autoritarios y, sobre todo, la necesidad de llegar a un consenso con determinados puntos de vista ideológicos.

En el contexto actual, se llega a plantear la existencia de una guerra de cuarta generación, donde “se combina la acción de grupos operativos descentralizados, expertos en contrainsurgencia, con la acción de grupos irregulares de tipo paramilitar en acciones de sabotaje y desgaste. Estas acciones se complementan con la guerra mediática y psicológica, impulsada por grandes grupos de propaganda (como CNN a nivel mundial, y RCN y Caracol a escala nacional en Colombia). La manipulación informativa, las mentiras programadas y la desinformación son parte fundamental de los dispositivos de la guerra de cuarta generación”².

Esa serie de estrategias han sido vitales para lograr la imposición de una clase política, incluso en la que ha sido llamada la “democracia más vieja de América Latina”, es decir, Colombia, donde los dispositivos de violencia se han conjugado hábilmente con estrategias de comunicación de masas, configurando un continuo estado de excepción. Esto explica que en nuestro país la oligarquía pudiera hacerse con el poder sin la implantación aparente de dictaduras militares, como aconteció en el Cono Sur.

Si bien las guerras han atravesado nuestra historia nacional, dando a la casta militar una absoluta preponderancia, siempre se ha mantenido bajo la atenta mirada del poder civil, aunándolos con los servicios acuciosos de una pléyade de intelectuales de diferente cuño. Así, durante continuos ciclos de violencia militar, miembros de la oligarquía e intelectuales estructuraron un relato nacional que diera cohesión a un proyecto de Estado nación a medio camino. “En Colombia pasamos de los abogados, los gramáticos y los poetas de comienzo del siglo, a los profesores de la república liberal; luego, a los científicos sociales –filósofos, politólogos e historiadores de los setenta– y, finalmente, a los economistas de la globalización neoliberal”³. Estos mismos personajes crearon un enemigo a quién temer, el acechante que ponía en peligro el orden establecido, las buenas costumbres, la ley y la sana religión.

2 • Vega, R. Crisis y contraofensiva imperialista de los Estados Unidos en América Latina, 2010: 6

3 • Urrego, M. Á. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*, 2002: 10

La estética de la excepción

El documental **Apuntando al corazón**, de Claudia Gordillo y Bruno Federico (2013), tiene como tema central las estrategias publicitarias y de comunicación acometidas por el Ejército nacional durante el periodo de la llamada “Seguridad Democrática” (2002-2008) y el primer periodo de la “Prosperidad Democrática” (2009-2012), en los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez y Juan Manuel Santos Calderón, respectivamente.

Durante los diálogos de Paz efectuados en El Caguán (1998-2002), varios signos de fortalecimiento de la guerrilla a nivel nacional e internacional, aunados a una imagen cada vez más deteriorada de las fuerzas armadas llamaban cada vez más la atención de la opinión pública: la silla vacía de alias *Tirofijo* al iniciar los diálogos, la imagen de guerrilleros como Raúl Reyes o Simón Trinidad, si no siendo aceptados, por lo menos en franco diálogo con autoridades y grupos significativos de la comunidad europea; y, sobre todo, el dominio innegable de vastas zonas del país junto a las imágenes de soldados prisioneros en plena selva colombiana.

El descontento entre las fuerzas militares se hacía patente y se unirá a una nueva retórica guerrillerista que, si bien no es nueva en nuestro país, logró captar el interés de una opinión pública. De esta manera, llega al poder Álvaro Uribe Vélez, quien, con recursos del “Plan Colombia” comienza la aplicación de estrategias tendientes a derrotar militarmente al enemigo insurgente. Una de estas estrategias se centra en la creación de una nueva imagen y eslogan de las fuerzas militares: los héroes en Colombia sí existen.

El documental **Apuntando Al Corazón** comienza con material de archivo; la voz de Belisario Betancourt y Álvaro Uribe arengan a las Fuerzas Armadas, mientras las imágenes del conflicto devienen para ser fusionadas con el himno nacional, terminando con un discurso de Juan Manuel Santos en el que resalta que “puede existir un país sin guerrilla y lo vamos a demostrar, por la razón o por la fuerza”. A manera de introducción, los realizadores explican el proceso del conflicto armado colombiano a través de caricaturas, mientras una voz en off resume los procesos de violencia y despojo, los diferentes pactos de la oligarquía, la muerte de Gaitán y, por último, el nacimiento de las FARC (1963) y el ELN (1964), así como la degradación de la guerra paramilitar.

En ese sentido, el documental toma un carácter de investigación, pues ahonda en una realidad compleja que, a través del lenguaje audiovisual, puede ser develada y explicada. Al respecto, el realizador Carlos Bernal nos dice:

“Nosotros miramos el video como un instrumento de investigación, como lenguaje con el cual nos es posible acercarnos a la realidad para después hacer un estudio sobre esa misma realidad, a través de un lenguaje legible, que la gente pueda disfrutar”⁴.

La imagen nos muestra la figura de Harold Bedoya, excomandante de las fuerzas militares y candidato presidencial, el cual explica las bases de la actual doctrina militar: miedo al enemigo, una conspiración bolchevique para dominar el mundo y la existencia de una barrera necesaria para evitar que la civilización cristiana occidental colapse. Una última frase da pie a la temática del documental: “somos como supermanes, defendiendo al mundo entero, pero desde Colombia”. El contraste lo realiza el profesor Fabio López de la Roche, quien muestra cómo, en el discurso de Uribe Vélez, el enemigo es la guerrilla, el narcotráfico, pero también las ONGs defensoras de derechos humanos, los sindicatos, el movimiento estudiantil y, en fin, todo aquel que pudiera representar a la oposición. De esta manera, el documental muestra el proyecto homogeneizador expresado en la creación de una nueva lectura de la historia nacional en clave antiterrorista. Omar Rincón, analista de medios, propone esta creación de discurso como relato nacional que da cohesión a la sociedad y que, dentro de este, las Fuerzas Armadas cumplirán una misión no sólo de ejercicio de la fuerza, sino simbólico: “la gente espera de la iglesia valores, de la televisión entretenimiento y de su ejército autoridad”.

La cámara entra a los cuarteles, logra mostrarnos sus liturgias, sus ceremonias –de alto contenido simbólico–, soldados formando en labores de paz y guerra, cantando himnos que los cohesionan como cuerpo, que los hacen un uno indivisible. Al respecto, Foucault advierte:

“El soldado se ha convertido en algo que se fabrica; de una pasta informe, de un cuerpo inepto, se ha hecho una máquina que se necesitaba. Se ha corregido poco a poco las posturas; lentamente, una coacción calculada recorre cada parte de su cuerpo, lo domina, lo

|| 4 • Bernal, Carlos. *La violencia no lo explica todo*, 1991: 95

pliega el conjunto, lo vuelve perpetuamente disponible y se prolonga en silencio al automatismo de los hábitos”⁵.

Es evidente el ejercicio de biopolítica, donde se preparan los cuerpos y las mentes de los combatientes. Pero es necesario agrandar el círculo: se debe militarizar la vida civil o civilizar la doctrina militar.

El grueso del documental muestra a German Zúñiga, director creativo de campaña de las Fuerzas Armadas, planteando el problema de vender el ejército como un producto. La misma imagen del personaje corresponde a una puesta en escena no de los documentalistas, sino de él mismo. Aparece informalmente vestido, con jeans y gorra, hablando de la guerra en términos de *marketing*, a través de imágenes sugerentes, eslóganes pegajosos y metáforas bien pensadas para despolitizar el discurso. Así, podría ser parte del entramado de la guerra como un combatiente más.

Esto muestra cómo, efectivamente, “los hombres del cinematógrafo (...) se convirtieron en agentes de propaganda de los actos reales, en agentes de relaciones públicas imperiales”⁶. Más allá de los efectos del conflicto, las víctimas y las consecuencias devastadoras del paramilitarismo, está una imagen construida, una imagen legítima en términos de mercadeo, aunque en realidad se trata de una problemática de carácter fundamentalmente político. Esto se hace a partir de estrategias mediáticas que alejan de la opinión pública los cuestionamientos sobre la efectividad de las fuerzas militares o sus acciones en contra de la población civil. El soldado es un símbolo que se acerca a lo religioso, algo infame, inaprensible, sagrado.

A este respecto Erik Barnouw nos recuerda la principal labor del llamado documental clarín o de promoción de las fuerzas armadas:

“La tarea del autor de películas era, en cuanto a sus compatriotas, encender la sangre y las pasiones nacionalistas e incitar la determinación hasta su más alto nivel; en cuanto a sus enemigos, darle escalofríos y paralizarle la voluntad de resistir”⁷.

Las imágenes, reales o no, nos muestran, a nosotros y a sus enemigos (aunque la línea sea cada vez más delgada), cómo el cuerpo militar

5 • Foucault, M. *Vigilar y Castigar*, 2008: 139

6 • Barnouw, E. *El documental, historia y estilo*, 2005: 25

7 • *Ibid.*: 125

está compuesto por seres invencibles, más allá de la moral, la razón o el establecimiento jurídico. La creación de lemas como: “los héroes también existen” y “fe en la causa”, saludos que vienen con un pulgar amistosamente levantado y estrategias mediáticas de construcción de personajes-leyenda sacadas del gran cine de guerra como **Rambo** (1982), **Fuerza Delta** (1986) o **Comando** (1985), precisamente grabadas durante el lapso de tiempo donde los Estados Unidos realizaron incursiones en Nicaragua y el Salvador, o apoyaron dictaduras como las de Pinochet en Chile y la Junta Militar en la Argentina, fueron determinantes no solamente para cambiar la imagen del Ejército, sino también para militarizar (y en cierto sentido, paramilitarizar) la vida cotidiana de nuestro país.

Estas estrategias de mercadeo de la guerra serán duramente cuestionadas por el cineasta Clint Eastwood en la película **Banderas de Nuestros Padres** (2005), como nos lo muestra Quim Casas:

“El filme parte de una foto que es en sí misma una mentira, una manipulación, una contradicción, abriendo nuevos debates (que ya son viejos), sobre la fidelidad de la imagen fotográfica o cinematográfica... Además, fue utilizada como banderín de enganche por la maquinaria propagandística de Washington para insuflar nueva moral en una población civil que estaba cansada de la contienda”⁸.

Una sociedad militarizada como la norteamericana necesitaba desesperadamente símbolos y relatos heroicos para justificar una guerra que sólo beneficiaba a muy pocos y que terminaba con el horror de Hiroshima.

De la misma manera, en nuestro país, a la vez que se exalta la imagen heroica de los miembros de la fuerza pública, se superponen lenguajes y se utilizan eufemismos para hablar de hechos como los mal llamados *falsos positivos* o la misma violación de una niña campesina en Arauca. Y es patente en el documental cómo, con una nueva explicación a través de caricaturas y una nueva *voz en off*, el lenguaje de la guerra favorece a algunos: los victimarios, convirtiéndolos en héroes. Durante la escalada noticiosa que recorrió el mundo por los falsos positivos, la estrategia de medios desplazó su atención hacia los secuestrados por las FARC y su construcción como únicas víctimas del conflicto.

8 • Casas, Q. *Clint Eastwood, avatares del último cineasta clásico*, 2008: 195



Fotogramas de **Apuntando al corazón** (Bruno Federico y ClaudiaGordillo, Claudia 2013) y **Cuerpos frágiles** (Óscar Campo, 2010).

Finalizando, el documental reflexiona sobre los costes reales de la guerra, y cómo en la Colombia de la “Prosperidad Democrática” los empresarios han comenzado a incursionar en el campo de la industria militar y tienen como objetivo exportar el conflicto, si no en escaladas contra otros países, sí en sus estrategias mediáticas y de industrialización.

La imagen dentro de la lógica de excepción

En el documental **Cuerpos frágiles**, Oscar Campo reflexiona sobre el conflicto y su mediatización a través del material de archivo. En este sentido, no habrá intervención de un montaje externo que lo presente de manera estética, que trate de alcanzar un producto acabado y, en cierto sentido, didáctico. Será el montaje interno de los materiales, su selección y una continua *voz en off* lo que da claves de lectura.

El realizador sigue uno de los principales preceptos del documental en sus orígenes. Nos dice Dziga Vertov que el montaje se realiza “no para mostrar fragmentos de verdad en la pantalla, partes separadas de verdad. Esas partes deben organizarse temáticamente para que el todo sea también una verdad”⁹. El material, por sí mismo, está disperso; llega a la mesa de montaje –o en este caso, computador– esperando recibir un sentido, para así poder dar cuenta de la realidad. Las noticias recogidas a lo largo del tiempo pueden pasar desapercibidas y aparentar no tener un hilo conductor, un sentido, pero será el realizador quien pueda encontrar la manera de narrar, a través de su selección de los fragmentos, lo que antes era sólo una verdad a medias.

Todo comienza con la imagen del presidente Juan Manuel Santos recibiendo el mando de su antecesor, Álvaro Uribe Vélez, mientras los créditos dan paso a una imagen del primero y el video mostrando el cadáver destrozado del abatido jefe del secretariado mayor de las FARC, alias *el mono Jojoy*. La exhibición es cruda, pero no exclusiva y demarca una de las estrategias del Gobierno para asentar su régimen autoritario: el cadáver del enemigo como arma política.

|| 9 • Barnouw, E. *El documental, historia y estilo*, 2005: 32

Los nueve capítulos del documental dan cuenta entonces de las armas mediáticas y sus consecuencias en el conflicto armado interno colombiano. Las lógicas de la excepción hacen su aparición a través de la imagen, la evidencia de que en nuestro país, a pesar de la existencia de un régimen constitucional, impera una política de la excepción, un estado de sitio continuo que pone a sus gobernantes más allá, y por encima de, la ley.

Agamben dice a propósito que “un estado de excepción no es, pues, el caos que precede al orden, sino la situación que resulta de la suspensión de este. En este sentido, la excepción es, verdaderamente, según su etimología, sacada fuera (*ex-capere*), y no simplemente excluida”¹⁰. Es decir, la imposición de un estado de excepción de ley es suspendida en el momento de la decisión soberana y discrecional del funcionario (burócrata) que, en últimas, decide con una norma que él mismo está por encima de la norma (Paradoja de la excepción). Ya fijado el espacio jurídico, cabe la pregunta ¿qué pasa con los cuerpos? La respuesta nos la da el mismo autor: “Matar a un hombre no como violencia natural, sino como la violencia soberana en el estado de excepción”¹¹. El poder soberano decide sobre la vida y los cuerpos del enemigo de manera absoluta y, en ese sentido, sus acciones, más allá de lo jurídico o lo moral, están justificadas por y en sí mismas.

A este respecto, el documental, en su primera parte, *El cuerpo*, usando imágenes de noticieros privados e institucionales, hace una exploración del fino tratamiento de la imagen de Raul Reyes, abatido en Ecuador y expuesto como trofeo por el Gobierno de Álvaro Uribe. De esta manera, cuando el expresidente explica su decisión sobre el ataque, no se hace ningún cuestionamiento acerca de las muertes, haciendo que la polémica se desvíe hacia el asunto de la violación de la frontera. El uso político del cuerpo como imagen de la excepcionalidad de la guerra se hace patente en la ejecución de Saddam Hussein y, paralelamente, la de Raúl Reyes, pues ambos son mostrados como enemigos irreconciliables de la paz, en los términos políticos de la lucha contra el terrorismo.

Con el segundo capítulo, *El muerto regresa*, se devela cómo una maraña informativa, del todo confusa, crea nuevos miedos:

10 • Agamben, G. *Homo Sacer*, 2010: 32

11 • *Ibid.*: 34

el computador de Reyes contiene información sobre nuevas conspiraciones, actores del Estado, intelectuales y ciudadanos comunes, envueltos en la trama de un grupo terrorista que sólo desea promover el caos y el delito en nuestro país. La regularidad y la manera como son presentadas las informaciones causan unos efectos que el realizador muestra en la siguiente escena: *El grito de los desesperados*, donde somos testigos de marchas a favor del Gobierno y en contra del enemigo, ahora difuso, ahora sin nombre, ahora sólo con la denominación de *terroristas*.

Bien hace el autor al compararlas con las escenas de **Triunfo de la voluntad** (1935), de Leni Riefenstahl, considerando que “se consideró un éxito extraordinario de propaganda e hizo que mucha gente se adhiriera a la causa de Hitler”¹². En el documental, se muestra la adherencia de un pueblo a una idea, un miedo común como supuesta forma de salvación de la patria. Pero en las imágenes podemos notar una distinción entre las víctimas aceptadas por el régimen, apoyadas por figuras del espectáculo colombiano como Juanes o Shakira, y las víctimas innobles, aquellas que por fuera de las normas no escritas del estado de excepción trasiegan solos el camino para encontrar la verdad y la justicia. Mientras los primeros reciben su legitimidad desde el espectáculo, los segundos serán apoyados por intelectuales como Noam Chomsky y Adolfo Pérez Esquivel, quienes quedarán para el tribunal de la historia como aquellos que hicieron frente a un régimen genocida.

Con una *voz en off*, el realizador va explicando el devenir de imágenes que, de alguna manera, los primeros receptores del documental ya conocen. El material de archivo ha tenido amplia difusión en noticieros, audiovisuales oficiales y páginas de internet. Por esto, el documental es fragmentario, porque responde a diversas miradas de la realidad, a diferentes interpretaciones e intereses. En este sentido, la *voz en off*, más que llevar al espectador por el laberinto de informaciones, reclama autoridad, moral e interpretativa, esa voz que alecciona, abre los ojos, previene y da conclusiones. “En las producciones con *voz en off* se identificaban algunos narradores, pero en la mayor parte de los casos se trataba de voces abstractas. Algunas eran serenas, pero la más de las veces, resonantes y llenas de autoridad”¹³.

12 • Barnouw, E. *El documental, historia y estilo*, 2005: 95

13 • *Ibid.*: 119

Es así como, en el cuerpo del documental, se desvelan las intenciones de los centros del poder nacional e internacional por mantener un estado total de guerra, establecer consensos en torno a las víctimas, decidir la justeza de los actos y el marco de un conflicto que, aunque degradado, se muestra como parte de un contexto más amplio de guerra contra el terrorismo. Las imágenes transitan unas detrás de otras y son tan evidentes ahora que incluso, hieren la sensibilidad política y moral de quien lo observa. El cadáver que al principio era objeto simbólico del poder del Estado sobre los ciudadanos, ahora desaparece. No hay sepultura y, por lo tanto, el relato cierra su círculo. El conflicto colombiano es sólo un gran compuesto de cadáveres sin sepultura que recuerdan que la hegemonía de quienes detentan el poder sólo es posible sobre estos, sobre el miedo y el olvido.

Bienvenidos al desierto de lo real

El autor esloveno Slavoj Žižek, siguiendo atentamente la mediatización de la que fueron objeto los atentados del 11 de septiembre de 2001, llama la atención sobre nuestras representaciones de lo verdadero, lo justo y lo verosímil¹⁴. Una pantalla global que, incluso, va más allá de los medios de información masiva, es capaz de construir nuevas verdades, sepultar discursos o imponer imágenes de la realidad. A esto lo llama Foucault (2008) “régimen de verdad” y está emparentado con la manera en que el poder es capaz de producir discursos:

“Admitir, más bien, que el poder produce saber ... que poder y saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder”¹⁵

De esta manera, el tránsito de ideas está más allá del campo de la cultura y entra a la esfera de lo político, entendido esto último como la respuesta al dilema hobbesiano: ¿Cómo controlar a la multitud?

Conclusiones

Los documentales **Cuerpos Frágiles** y **Apuntando Al Corazón** dan cuenta de la creación de discursos a través de un reticulado sistema

14 • Žižek, S., *Bienvenidos al desierto de lo real*.

15 • *Ibíd.*: 34

comunicativo que, en últimas, genera un estado de excepción permanente y la percepción de un estado de guerra extendiéndose infinitamente en el tiempo. El documentalista ha entrado en diálogo con las imágenes, los imaginarios, pero, sobre todo, con la realidad. Ya sea con una cuidadosa selección de noticias o con una voz *en off* sobre un fondo animado, se han dedicado a mostrar, a señalar y a enseñar, en el más amplio sentido de la palabra, que la imagen es equívoca en cuanto encierra muchos significados y variadas interpretaciones.

En este sentido, asumen una posición ética y política a contracorriente del discurso dominante poniendo una gran responsabilidad al documentalista como voz de su tiempo y que debe responder a un reto tan viejo como la historia de las imágenes en movimiento: “Reinaba la paz (...), aunque con muchas incertidumbres. En el mundo donde se amontonaban las ruinas, los documentalistas percibían desafíos, sólo que no podían decir cuál sería su papel”

Bibliografía

- Agamben**, Giorgio. *Homo Sacer*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2010
- Barnouw**, Erik. *El documental, historia y estilo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005
- Bernal**, Carlos. *La violencia no es la explicación de todo*/Entrevistado por Luis A. Álvarez. Revista Kinetoscopio, 1991
- Casas**, Quim. *Clint Eastwood, avatares del último cineasta clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2008
- Foucault**, Michel. *Vigilar y Castigar*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2008
- Urrego**, Miguel Angel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia*. Bogotá: Siglo del hombre editores, 2002
- Vega**, Renán. *Crisis y contraofensiva imperialista de los Estados Unidos en América Latina*. CEPA, 2010

Zizek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real.* Madrid : Editorial Akal, 2005

Filmografía

Campo, Oscar. **Cuerpos frágiles.** Colombia, 2010, 52 min.

Eastwood, Clint. **Banderas de Nuestros Padres,** Estados Unidos, 2005, 135 min.

Federico, Bruno y Gordillo, Claudia. **Apuntando al corazón.** Colombia, 2013, 53 min.

Golan, Menahem. **Fuerza Delta.** Estados Unidos, 1986, 125 min.

Kotcheff, Ted. **Rambo.** Canadá, Estados Unidos, 1982, 97 min.

Lester, Mark L., **Comando,** Estados Unidos, 1985, 90 min.

Riefenstahl Leni, **Triunfo de la voluntad,** Alemania, 1935, 114 min.

La marginalidad en el cine Colombiano: Una grieta de la nación

POR KATHERIN GALEANO YASNÓ

A

lvaro es un hombre “de bien”, poco trabajador, entregado a los vicios, irresponsable, pero, al fin y al cabo, merece todo el respeto de las más selectas francachelas y comelonas de la sociedad antioqueña. Aun así, el padre de Lina, su pretendiente, no lo puede aceptar. Un día, por efecto del *Deus ex machina*, el acartonado señor atropella a un niño miserable y, como acto de solidaridad, lo lleva a su casa para que pueda recuperarse. El niño, de supuesta raza negra, tiene la cara pintada con lo que parece ser carbón o tizne. Al ofrecerle un plato de comida, se comporta como un animal, como un salvaje, oportunista de la situación, deshonesto, hambriento y, sobre todo, resulta irrelevante dentro de la trama de la película, pues sólo aparece como un elemento para justificar que, a pesar de que el protagonista es un “mala vida”, su incomparable bondad debe ser representada.

Bajo el cielo antioqueño (1925) es una de las primeras películas que nos pone frente al concepto de marginalidad en una Colombia tambaleante a principios del siglo XX. Este pequeño niño caricaturiza aquellos seres abyectos que no se pensaban ni se incluían en el proyecto nacional de un país que, poco a poco, iba entrando en el boom de la modernización.

Paralelo a la llegada de la modernización industrial, Colombia, como otros estados latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, pasaba por un proceso de autovalidación haciendo un llamado a la memoria a través de manifestaciones y actos públicos que resaltaban el patriotismo y el porvenir nacional después de un centenario de independencias. La búsqueda de una identidad era latente, más en un país que, a pesar de los años, no había logrado consolidarse como una unidad y se caracterizaba por las diferencias regionales y los conflictos políticos.

En tal contexto, “el cine es recibido entonces como un mensajero de la modernidad, que se ansía, que se teme, contemporáneo a la llegada al país de la luz eléctrica, el teléfono y el automóvil, aparece como poco más que una curiosidad”¹. Las imágenes que llegaban a las retinas de los espectadores no eran ajenas a lo cotidiano: ferrocarriles, calles y, sin embargo, se observaban como cuadros imposibles, como sueños.

El tema de lo marginal en el cine colombiano hace pensar en el revés de la nación²; las imágenes de la otredad suscitan metáforas que designan fronteras, periferias, territorios salvajes, zonas de nadie que representan el miedo que enfrenta el propio colombiano ante su país. La filmografía nacional ha intentado abordar estas miradas esquivas desde varios puntos de vista para, de alguna manera, responder a esas ideas de proyectos nacionales durante el siglo XX.

Durante la primera mitad del siglo XX, las respuestas a la pregunta ¿qué nos hace colombianos? encontraron espacio en la cinematografía. Según Carlos Monsivais, “los cines son escuelas del comportamiento y a las películas ahora se les concede el sitio ocupado por el *Angelus*, el espíritu moderno surge cuando el medio nuevo revisa las tradiciones”³.

Bajo el cielo antioqueño, en medio de una historia de amor, intentó mostrar los visos de una nación: la industria tabacalera y cafetera, el transporte fluvial y el porvenir de una región. Así, aunque pusiera en pantalla un personaje que había permanecido oculto, dejaba entre ver que lo marginal no era un tema para ser contado con profundidad, pues lo representó sin mayor importancia, como si flotara en el aire y lo tuviera sólo para ilustrar la bondad del hombre blanco y adinerado.

La construcción de la nación, según Benedict Anderson (1993), es imaginada –pero la imaginación es traicionera– y se alimenta de la historia para crear símbolos comunes como una bandera, un himno nacional, un escudo, un lenguaje, unos valores y unos héroes de la patria; del mismo modo, necesita crear los villanos, los rencores y los miedos a partir de lo que no conoce, de lo que está ahí, pero no

1 • Zuluaga, P. ¡Acción! Cine en Colombia, 2007: 4

2 • Serje, M. *El revés de la nación, territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*, 2005

3 • Carlos Monsivais. *Del rancho al internet*, 1999: 7

se comprende. Conviene resaltar, pues, que los primeros villanos de la historia del cine nacional debutaron en **Drama del 15 de Octubre** (1915), una historia que retrataba el asesinato del general Rafael Uribe Uribe, interpretado por actores naturales: los mismos asesinos del general que, jugando a la mimesis de sí mismos, documentaron paso a paso el crimen. Ellos fueron los primeros marginales y, al igual que el niño, estaban ahí en función de una historia más grande: la de Álvaro el bondadoso y la del general Uribe, un nuevo mártir de la patria.

La mirada de esos primeros pasos de la marginalidad estaba relacionada con el cine como un testigo del devenir de la historiografía, tanto colombiana como mundial. La representación de la realidad se narra por medio de metarelatos de grandes héroes y la Historia, con mayúscula, eran las historias patrias, esas con minúscula, tan épicas como la efervescencia política de Colombia y tan melodramáticas como la realidad misma.

El sentido filmico dentro de la realidad colombiana, entonces, no está constituido sólo por la obra en sí, también lo hace por todo lo que en ella se compone: desde la representación de la realidad misma, hasta todas las instituciones sociales y culturales que han sancionado aquello que es visible pero inteligible.

¿Qué es la marginalidad?

El mundo parece dirigido hacia la construcción de un imperio donde la exterioridad no es parte del espacio común. El término *marginalidad* evoca una marca, una frontera; es la dicotomía entre la inclusión y la exclusión, entre la funcionalidad y la disfuncionalidad. Sin embargo, hay que resaltar que no debe ser entendido sólo como una división física, pues existen varios tipos de exclusión: en cuanto a los derechos, en lo moral, en las características físicas, raciales, religiosas y comunicativas.

El cine también hace parte de los regímenes discursivos que nos representan una idea de la marginalidad. Los cánones del cine colombiano se han ido transformando, tanto por el contexto histórico del país como por la misma industria cinematográfica y la formación artística/académica de los realizadores. Por eso, la marginalidad se ha representado con diferentes objetivos. A comienzos de siglo XX, por ejemplo, las márgenes fueron mostradas prácticamente como parte del atrezzo de la película y no tenían ninguna relevancia crítica ni reflexiva. Sin embargo, hacia los años sesenta, el panorama

intelectual y mundial cambió, pues se dio la separación del mundo en dos grandes bloques ideológicos. Ejemplos de ello fueron la construcción del muro de Berlín (1961) y la revolución Cubana (1959). El cine colombiano no se pudo escapar de ese compromiso, y las ciencias sociales empezaron a producir conocimiento para “reinsertar” aquellos sujetos que no habían alcanzado la plena modernidad a los ojos de la nación.

Por aquel tiempo salió, en el manifiesto *Por un cine imperfecto*, el postulado del cineasta cubano Julio García Espinosa: “El futuro es el folklore. No exhibamos el folklore con orgullo demagógico (...), exhibámelo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística”⁴.

A nivel nacional, Martha Rodríguez y Jorge Silva se tomaron la voz de estos cineastas intelectuales adscritos a la ideología del nuevo cine latinoamericano. Uno de sus importantes y excepcionales trabajos fue **Chircales** (1972), pues presentó una serie de elementos para retratar la precaria situación en la que vivían y laboraban los trabajadores de las ladrilleras a las afueras de Bogotá. Con este trabajo, dejaron ver una posición crítica radical frente al problema del abandono del Estado a esta situación, argumento que se alejaba de la imagen preconcebida en filmes como **Bajo el cielo antioqueño**, que se servían de lo marginal como elemento expositivo y situacional.

La familia Castañeda que aparece en **Chircales** representa uno de muchos ejemplos del desplazamiento del campo a la ciudad como un problema derivado de la época de la violencia y del entonces naciente conflicto armado, así como de la falta de seguridad y garantías sociales del Estado para la prosperidad del campesino y de los nuevos migrantes de la urbe. El documental desarrolló, a través de las historias de vida, elementos de la marginalidad como el trabajo infantil, la precariedad de la vivienda, las malas retribuciones económicas y la pobreza extrema.

El tratamiento estético y narrativo de **Chircales**, según Juana Suárez, “consiste en incorporar elementos representativos de lo que Louis Althusser llamaba Aparatos ideológicos del Estado”⁵. La presentación

4 • García, J., *Por un cine imperfecto*, 1973: 9

5 • Suárez, J., *Cinembargo Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 2009: 91



Fotogramas de **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo Vallarino, 1925)

de los personajes demuestra que Silva y Rodríguez establecieron un observatorio riguroso y etnográfico de la familia. No obstante, la contraposición con imágenes oficialistas del discurso presidencial, religiosas y militares, de debates en el senado, entre otras, da la idea de la crisis de un proyecto político moderno que se vende bajo el manto del patriotismo y del progreso, del poder político y económico, y que se encuentra centrado en una sola cara de la moneda donde las historias de miseria, frustración, muerte, corrupción y orfandad, que de ahí en adelante serían recurrentes en el cine colombiano, ponen en la mesa los problemas de la nación y del concepto de ciudadanía.

El tema del compromiso social ante la denuncia de la marginalidad se expresó comúnmente en el cine colombiano a través del documental, en trabajos como **Planas testimonios de un etnocidio** (1971) o **Nuestra voz, tierra memoria y futuro** (1981), de Martha Rodríguez, **Camilo el cura guerrillero** (1974), de Francisco Norden, entre otros. Sin embargo, en la ficción también se dibujaron estas posiciones que, más allá de denunciar, fortalecieron con su propuesta estética y narrativa el cine colombiano. Este es el caso de los filmes del español radicado en Colombia: José María Arzuaga. Su película, **Raíces de piedra** (1963), es un aporte al cine sobre la marginalidad.

En este punto, resulta interesante ver que, a pesar de pertenecer a diferentes géneros, tanto **Chircales** como la película de Arzuaga cumplen el mismo propósito: ironizar la modernidad por medio de la denuncia de las malas condiciones de los chircaleros, personas que trabajan con las peores condiciones para la fabricación de los ladrillos, de los cimientos, de la materia prima para la construcción de una Bogotá nueva, próspera y moderna.

Raíces de Piedra es una película clave para entender las búsquedas estéticas del cine colombiano: lo importante a destacar es su relación con el neorrealismo. Para Juana Suárez⁶, por ejemplo, resulta innovador el hecho de que Arzuaga haya intentado acercar la cinematografía nacional a ese movimiento, pues, más adelante, directores como Martha Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria recogieron los frutos de esa herencia. En una mirada rápida de la temática de esos autores antes mencionados se puede encontrar que

6 • Suárez, J., *Cinembargo Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 2009

el desarraigo social que viven los personajes de sus historias aparece comúnmente relacionado con un neorrealismo latinoamericano.

Raíces de piedra muestra una ciudad fragmentada social y espacialmente, donde la marginalidad se manifiesta más allá de la periferia; las imágenes de la otredad se mezclan con la ciudad “letrada”⁷, esa que tiene un plan específico y funcional. Esto es ejemplificado acertadamente cuando uno de los habitantes de la ladrillera (el ladrón, a propósito) se acerca al dueño de un edificio –que uno de sus vecinos, moribundo y en sus últimos días, ayudó a construir– para pedirle que, por caridad, le regalase dinero para una medicina, pues creía que el enfermo –aquel que le había ayudado a construir el edificio– merecía un poco de misericordia, así fuera por agradecimiento, pero el dueño del edificio niega la ayuda, por lo que el ladrón se va con las manos vacías.

El desconocimiento al otro, al *backstage* de la ciudad, a las raíces, es un problema que cuestiona el concepto de nación: ¿Qué se considera parte de ésta? ¿Qué vale la pena proteger y amparar? Estas preguntas no se dirigen sólo a un Estado paternal, sino que son un llamado a la solidaridad, pues ¿qué futuro hay en una comunidad egoísta?

Violencia es una posible respuesta. Justamente, una de las características de la marginalidad es la violencia: “La marginalidad designa una preocupación constante por el ejercicio del poder en las actividades concretas por la supervivencia, no generada por el Estado, sino desbocada en las calles, presente en todos los actos y prácticas culturales”⁸.

Así pues, la búsqueda por una definición o canon del cine colombiano ha sido permeada por un tema común, a saber, la violencia. Desde la entrada del cine por Panamá, el retrato de una nación atravesada por la búsqueda artística de los cineastas se ha convertido en un desafío que demuestra el cambio de mentalidad de los artistas como ciudadanos colombianos, pero también el sube y baja de la industria cinematográfica. Según Juana Suárez⁹, la violencia es algo que no se puede despegar del discurso fílmico pues, en un país en el que después de la Constitución de 1991 se abandera el discurso de la

7 • Rama, A., *La ciudad letrada*, 2009

8 • León, *El cine de la marginalidad*, 2005: 12

9 • Suárez, J., *Cinembargo Colombia*, 2009

pluralidad y la diversidad, el cine se ha convertido en un baluarte para la discusión de la relación entre los ciudadanos y los dispositivos de poder, en aras de crear una identidad. Lamentablemente, ésta se ha impregnado de discursos violentos.

Para poner en contexto esta nueva etapa del cine de la marginalidad hay que observar que las transformaciones de los análisis sociales, académicos y artísticos estuvieron influenciados por elementos de cambio en el orden mundial, tales como la caída del muro de Berlín, el fin de la Guerra Fría, la consolidación del neoliberalismo y, en el caso de Colombia, el origen de movimientos insurgentes (guerrilleros y paramilitares), así como el crecimiento del narcotráfico como organización económica, criminal y cultural. Aquí es importante destacar cómo éste fenómeno definió, a partir de los años ochenta, ciertas características que se volvieron comunes tanto en la población civil como en los criminales involucrados: la cultura del “traqueteo”, que trajo consigo un sin número de símbolos y reglas que se mezclaron en el engranaje urbano y crearon una especie de *protonación* con lenguajes propios –por ejemplo, el “parlache” hablado en Medellín–, símbolos como los escapularios que usan los sicarios para protegerse y nuevos santos como Pablo Escobar.

Junto a dicho contexto social surgen trabajos como los de Víctor Gaviria, quien presenta una realidad desencantada e incierta. La trilogía de Medellín (**Rodrigo D. No futuro** (1991), **La vendedora de rosas** (1998) y **Sumas y restas** (2004)) es un ejemplo de la crisis discursiva del momento, pues trae historias que no hacen alusión a grandes relatos de la nación, sino que muestran la transformación de las dinámicas urbanas con respecto a las estrategias de supervivencia social y económica por fuera de una vigilancia estatal.

La vendedora de rosas y **Rodrigo D. No futuro** presentan personajes y situaciones marginales. En primer lugar, se retrata al joven como un ser sin futuro, inservible, que ya no es protegido porque no es infante, pero tampoco es productivo como un adulto; que está en medio de la vida en un contexto violento, obligado a ser criminal porque su espacio recibe el impacto de las consecuencias del narcotráfico, del paramilitarismo y del conflicto armado.

Es importante destacar que el trabajo de Víctor Gaviria se deriva del acercamiento personal a las historias que quiere narrar, por lo que busca que el actor se actúe a sí mismo. Esta característica se fundamenta en que, a diferencia del cine de los años sesenta

y setenta, la cinematografía de los noventa produce una serie de películas que muestran la vida de los marginales sin ninguna consideración paternalista, transformadora o de denuncia, haciendo un alejamiento de las ideas políticas marxistas del dominador y del dominado. En cambio, es un cine del desencanto y del desconcierto, que visibiliza la cultura y la problemática de la periferia. Esto no quiere decir que deje de ser un asunto político, por el contrario, es una mirada desde adentro, contada por medio de la estética del desamparo, pues presenta seres excluidos del espacio movilizador y progresista. Pero estas relaciones de poder son ambiguas e ignorantes en un país que se desconoce a sí mismo, que obvia las diferencias regionales y culturales que generan sus propias necesidades, que deja a un lado los contextos históricos de cada lugar, que alimentan la diferencia y crean realidades.

Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez escribieron en *Las latas en el fondo del río*: “La producción de cine en Colombia está naciendo con tabús inveterados con manías, con códigos pretendidamente infalibles, como si no se aprendiera de la historia y de la experiencia”¹⁰. Las palabras de los autores hacían referencia a que la propuesta estética del cine colombiano no daba espacio para representar la realidad fuera de imágenes totalizantes y planos que desconocieran la región; sin embargo, también hacen una alusión metafórica a que la cinematografía nacional desconocía sus otras historias, esas que pasaban en la provincia, en lo rural y dentro de las mismas ciudades.

El concepto de marginalidad no solo suscita a la pobreza (aunque ésta sí sea causa y consecuencia), también anuncia la exclusión de los seres hacia cualquier espacio, la negación de su existencia en los sitios públicos y privados, en el hogar y la familia. Los marginados son personas fuera de los códigos morales y de identificación, son todo lo imperceptible a las instituciones sociales.

La calle se vuelve entonces el espacio donde se concentra la marginalidad. Así la exponen las películas de Víctor Gaviria, como el lugar donde los personajes sin futuro, como Rodrigo y Mónica, vagan en busca de una falsa esperanza y de un final positivo que nunca aparece. Por eso, su *leitmotiv* suscita que “el individuo libre de toda

10 • Gaviria, V y Álvarez, L. A. *Las latas en el fondo del río*, 1982: 11

normatividad moral y social no tiene nada que lo obligue a vivir”¹¹, motivo para que la muerte aceche cada paso de los personajes para interrumpir el errar de estos por el mundo.

El no futuro es la premisa. Los jóvenes retratados que no tienen una esperanza familiar ni social son disfuncionales para el mundo moderno. Respecto a esto, Rufellini¹² se refiere a que la película **Rodrigo D. No futuro** “(...) no necesita símbolos: los mismos personajes [por ejemplo, en el velorio de Jhoncito] valoran la muerte como una rápida liberación de la miseria (...) En vez de tragedia, ese saber entranña amargura, desesperación y deseos de matar a cualquiera”¹³. Gaviria hace una interiorización de la realidad, cuenta sus historias desde adentro; de esta manera, no expone a la marginalidad como una caricatura y la presenta como una forma de vida real y presente. Así, pues, representa a los miembros de la nación que es y no es colombiana, la que se ve arriba en las montañas, los barrios y las comunas.

A pesar de que Gaviria usa temas tan sensibles y contundentes de la realidad nacional, no persigue un proyecto filmico que pretenda capturar una imagen de lo nacional¹⁴. Simplemente, muestra que hay una construcción de un país que está por fuera de la normatividad, de la ley y del proyecto de nación. Tal vez, esto es lo que se acerca a la reflexión sobre cuáles son los cánones del cine colombiano.

En el cine colombiano, la Violencia y las violencias resultantes de la confluencia de grupos guerrilleros, paramilitares, la delincuencia común y los abusos del Estado, la representación de sujetos marginales o subalternos, agentes o víctimas de las anteriores formas de violencia, y la supervivencia de deformaciones del otro y de lo popular –que se derivan de los supuestos de raza, clase o género–, que han definido las formas de convivencia social en Colombia, son los abordajes más frecuentes no de las películas, sino, sobre todo, de quienes hablamos sobre ellas y las devolvemos domesticadas al cuerpo social. Y, entre los discursos, se podría mencionar la postulación de una identidad entre cine y realidad social, es decir, entre la realidad y su representación, el macondismo, el cine de

11 • León, Christian. *El cine de la marginalidad*, 2005: 39

12 • Rufellini, J., *Víctor Gaviria: los márgenes al centro*, 2009

13 • *Ibíd.*: 38

14 • Juana Suárez, *Cinembargo Colombia*, 2009

compromiso político como estrategia de posicionamiento en la escala de los cines mundiales, el cine de la violencia y, por último, como uno de sus derivados, la sicaresca¹⁵.

Las transformaciones de la representación de la marginalidad en el cine colombiano demuestran cómo a través de los cambios de pensamiento e intelectualidad se han hecho preguntas frente al otro, por medio de historias que suscitan realidades contemporáneas a su época que, de alguna manera, han demostrado cómo Colombia se ha ido entendiendo, poco a poco, como nación. No se puede decir que hay una posición nacional respecto a la marginalidad, o que ésta y la violencia son el canon del cine del país. Mejor es hablar de las miradas y la formas con las que se tratan estos temas, o cualquier otro, que permiten observar hacia dónde van las preguntas del cineasta. No obstante, hay que resaltar que el cineasta no necesariamente ha de tener un compromiso político, pero que sí lo manifiesta cuando expone las relaciones de poder y las realidades desde una perspectiva sincera.

Con lo anterior en mente, cabe traer a colación una escena significativa de **Bajo el cielo antioqueño**, donde el pequeño niño, lleno de tizne, se convirtió –como **Pinoccio**– en un niño de verdad, ese personaje que, sentado en la calle, le dijo a Mónica: “Pa’ qué zapatos si no hay casa. Para qué hijueputas”: Las historias de la marginalidad, así como la Historia misma, dejaron de ser contadas desde los metarrelatos y dejaron de ser una excusa más retratar la cara oficialista de la sociedad; se volvieron microhistorias, protagonistas de su propia realidad.

Bibliografía

- Benedict**, Anderson. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de cultura económico, 1983
- García**, Julio. *Por un cine imperfecto*. Caracas: Rocinante, 1973
- Gaviria**, Victor y Álvarez, L. A. Las latas en el fondo del río. *Revista Cine de Focine*, núm. 8, 1982
- León**, Christian. *El cine de la marginalidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2005
- Monsiváis**, Carlos. *Del rancho al internet*. México D.F.: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 1999
- Rama**, Angel. *La ciudad letrada*. España: FINEO, 2009
- Rufellini**, Jorge. *Víctor Gaviria: los márgenes al centro*. Universidad de Guadalajara, 2009
- Serje**, Margarita Rosa. *El revés de la nación, territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2005
- Suárez**, Juana. *Cinembargo Colombia*. Cali: Universidad del Valle, 2009
- Zuluaga**, Pedro Adrián. *¡Acción! Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional / Fundación Patrimonio Filmico Colombiano / Ministerio de Cultura, 2007
- . *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*. Bogotá: IDARTES, Cinemateca Distrital, 2013

Filmografía

- Acevedo Vallarino, Arturo. **Bajo el cielo antioqueño**. Colombia, 1925, 98 min.
- Arzuaga, José María. **Raíces de piedra**. Colombia, 1961. 79 min.
- Di Doménico, Francesco. **El drama del quince de octubre**. Colombia, 1915.
- Gaviria, Victor. **La vendedora de rosas**. Colombia, 1998, 120 min.

Gaviria, Victor. **Rodrigo D no futuro**. Colombia, 1990, 90 min.

Gaviria, Victor. **Sumas y restas**. Colombia, 2005, 100 min.

Rodríguez, Marta; Silva, Jorge. **Chircales**. Colombia. 1972. 42 min.

Rodríguez, Marta; Silva, Jorge. **Planas, testimonio de un etnocidio**. Colombia, 1971, 37 min.

Rodríguez, Marta; Silva, Jorge. **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**. Colombia, 1981, 105 min.

Norden, Francisco. **Camilo, el cura Guerrillero**. Colombia, 1974, 96 min.

Utopía de una nación en el cine colombiano

POR DIANA CAROLINA ROMERO ACUÑA

Las artes, específicamente el cine, nos han permitido tener un referente acerca de los diferentes proyectos de nación a los que se ha visto sometido el país. Así, desde el análisis de diferentes producciones audiovisuales, se puede entender un poco el trasegar de la definición de *nación* y las representaciones de *identidad nacional* que trae consigo la necesidad de construir un imaginario alrededor del cual los habitantes del territorio debemos girar, y con el cual debemos sentirnos reconocidos.

Aunque en los inicios del contenido audiovisual colombiano no se da una producción amplia de cine, debido en gran parte a los altos costos que ello implica –desde el acceso a la cámara hasta el proceso de revelado de las películas–, sí se conoce la existencia de archivo filmográfico en donde se evidencia claramente una postura, una manera de concebir la nación y las distintas realidades en las que se desenvolvían los creadores. Tales ejemplos se evidencian en las primeras producciones de ficción y de corte documental patrocinadas por círculos sociales de élite y mandatarios de turno.

Un ejemplo de lo anterior se evidencia en **Bajo el cielo antioqueño** (1925), una de las primeras creaciones de cine de ficción nacional. En ella, Arturo Acevedo y Gonzalo Mejía presentan varios indicios de lo que se consideraría una caracterización social, en donde conviven principalmente los ricos y los pobres con los que accidentalmente puedan llegar a tener contacto. Los ricos, es decir, los privilegiados en la pirámide del proyecto de nación, proyectan un estilo de vida y una representación que se aleja de la realidad nacional para la época, e incluso para la contemporaneidad del país. Lo que se perciben son rasgos de un ambiente inglés al que pertenecen los escogidos. Por otro lado, se evidencia la representación del marginado en

el personaje del niño que, además, es “negro”, pobre, vicioso, maleducado, *infeliz y mendigo*.

Así pues, desde las primeras producciones de ficción nacional preponderaba la visión clasista de un sector de la sociedad que promovía la exclusión y el sesgo social, determinando en un sólo personaje todas aquellas características negativas desde la visión de una clase económica específica. Sin embargo, la película también deja entrever un sistema de valores que podría servir como elemento configurador de una visión más general, tal como se evidencia cuando el padre no da la mano de su hija a menos que la causa de riqueza del prospecto sea fruto del trabajo.

La presencia de la religión católica en **Bajo el cielo antioqueño** (1925) también se percibe como un elemento transversal que determina la moral de nuestra sociedad, incluso hoy en día, a pesar de que la Constitución consagre al pueblo colombiano como laico. El papel de la religión en la historia, y su acompañamiento en la consolidación del proyecto de nación, se visibiliza ya que en esa época aún era necesario que los representantes del catolicismo dieran el visto bueno, tanto de las producciones audiovisuales como de las decisiones en general sobre el futuro del país.

Por otro lado, veinte años después, en **La huerta casera** (1945), el Departamento Nacional de Agricultura del ministerio de Economía nacional propone, desde su presentación con el escudo patrio de fondo, un proyecto de nación en el que el impulso económico y la apropiación del territorio, bajo el título de Reforma Agraria, eran los principios articuladores de la propaganda del Gobierno como apertura de lo que sería el Frente Nacional y sus consecuencias. A pesar del discurso, en el que se puede notar de manera explícita la “preocupación” del Gobierno nacional con respecto a la apropiación de la tierra por parte del pueblo, se observa que los verdaderos poseedores y referentes son los presidentes de la república y sus esposas, como es el caso de Bertha Hernández, cónyuge de Mariano Ospina Pérez, quien participa como narradora de la producción, mostrando cómo “con gran esfuerzo y devoción se logran producir los alimentos para su consumo”.

El anterior proyecto de nación, obviamente, mostraba las huertas o fracciones de tierra para la producción de alimento, pero en el fondo de dicho discurso se alcanza a notar que la tierra es concebida como

elemento de poder y motor de la economía, así como también se muestra cómo los dueños de la tierra, expresidentes colombianos, cuidan sus cultivos con devoción. Entonces, en ese sentido, se puede ver que “la característica más típicamente geopolítica tal vez sea la de concebir el espacio como un tablero en el que el poder es conquistado, ejercido y consolidado. Esta característica convierte el espacio en un objeto que contiene y representa poder”¹. Así pues, el documental permite observar cómo el discurso político intenta incluir al campesino en el proyecto de nación desde la promoción del cultivo de alimentos, pero que en realidad los dueños de las tierras no serán ellos, evento que históricamente ha sido el motor de diversas masacres y crímenes de Estado.

Dichas violaciones a los derechos, que tienen que ver con la tenencia de la tierra, también han sido evidenciadas en documentales que giran alrededor de la violencia territorial en nuestro país, actos que no han sido provocados por actores “al margen de la ley”, sino por el mismo Estado. Tal es el caso de **La Colombie** (1966), un documental hecho por franceses, en 1966, en el que se expone lo ocurrido en Río Chiquito, una comunidad agraria bombardeada por el Ejército. También es el caso de **Viernes Santo sangriento** (1966), otro documental donde evidentemente la Fuerza Pública ejecuta actos supremamente violentos en contra de la población civil en pro de la defensa de algunos territorios que le pertenecen al Estado. Lo anterior deja entrever que, en los intentos de proyectos de nación colombianos, el territorio nacional parece ser repartido según los intereses de cada Gobierno, generando para dicho propósito genocidios y desplazamientos masivos que convierten a las ciudades en micronaciones, en donde es posible ver representantes de diferentes regiones luchando por obtener un espacio en el cual sobrevivir.

Las fronteras entre regiones, a su vez, se establecen dependiendo de sus capacidades productivas. La regionalización de la nación a partir de intereses económicos de las clases dominantes como intento de proyecto de nación se formaliza en la Constitución Política de la

1 • Extraído de: Región, espacio y territorio en Colombia. Memorias del segundo ciclo anual de conferencias de geografía, 2004. Conferencia: Globalización, territorio y geopolítica. Gloria María Vargas, 2006. Universidad Nacional de Colombia, 2006: 25

República de Colombia de 1886, que disponía que, en nombre de Dios, los delegatarios de los estados colombianos de los que hacían parte las regiones Antioquía, Bolívar, Boyacá, Cauca, Cundinamarca, Magdalena, Panamá, Santander y Tolima se reunirían con el fin de afianzar la unidad nacional y asegurar los bienes de la justicia, la libertad y la paz. En este preámbulo, se evidencia de forma literal que el país es concebido como la suma de una serie de regiones. Así mismo, se evidencia la importancia que para este proyecto de nación tiene el territorio, su delimitación y división en departamentos que son propiedad del Estado. Así pues, en este documento se evidencia claramente la preocupación por definir la nación a partir de la delimitación y construcción del territorio, pero no por constituirlo a partir de la cultura o la identidad, es decir, no desde donde los seres que habitan ese territorio se ven identificados o incluidos en el proyecto de nación.

“Las formas territorializadas de la política tradicional, es decir, los departamentos, los municipios y, dentro de estos los corregimientos, las comunas, las veredas y los barrios son, como la Geografía crítica ha sentenciado, solamente espacios de poder en un ajedrezado tablero en el que se mueven las fichas de las componendas del poder político real que pugna sólo con invitados de las clases dominantes y recién aceptados actores del centro izquierda, por la conducción del Estado y la completa e inflexible cooptación del Gobierno”².

Así pues, el proyecto de nación fundado hasta aquí da prioridad a un sector determinado de la sociedad, generando dinámicas sociales, territoriales y ambientales propias de nuestro contexto, que funcionan como características o elementos identitarios representados en el cine. Un ejemplo que representa la concentración de regiones en la ciudad debido a la segregación social producida por el abuso de poder sobre el territorio y la nación es la película **La estrategia del caracol** (1993). En ella, Sergio Cabrera sintió la necesidad de figurar por medio de sus múltiples personajes mucho de lo que hay en nuestro país. Esto, gracias a la caracterización de esos mismos personajes que, según algunas

2 • Extraído de: Región, espacio y territorio en Colombia. Memorias del segundo ciclo anual de conferencias de geografía, 2004. Conferencia: *Región: O el retorno del debate sobre la cuestión nacional en los países dependientes*. Miguel Antonio Espinosa Rico. Universidad Nacional de Colombia, 2006: 115



Fotogramas de **La estrategia del caracol** (Sergio Cabrera,1993).

críticas, se basan en la caricaturización del colombiano promedio, pero que en definitiva termina siendo un intento de integración de las múltiples personalidades que nos convocan.

Ejemplos de dicha diversidad se evidencian en varias escenas donde la cámara toma los rostros de varios habitantes de la casa Uribe, entre ellos, el ciclista, el extranjero, el paisa, el afro, el travesti, las mujeres, los niños, el zorrero, entre otros. Todos ellos se apropian de un territorio específico en la ciudad, en donde se desenvuelven y, de una u otra manera, dan a conocer características regionales que pueden caracterizar las diferentes identidades culturales que habitan el territorio nacional, como un ejemplo de *transcodificación*, evidente en procesos de territorialización. Como producto de los desplazamientos, “el territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la marca la que crea territorio. En un territorio, las funciones no son anteriores, suponen en primer lugar una expresividad que crea territorio. En ese sentido, el territorio, y las funciones que en él se ejercen, son productos de la territorialización”³.

Dentro de la construcción de esas múltiples caras del colombiano y del fenómeno de territorialización, en primer lugar, se puede identificar al narrador de la historia y habitante de la casa Uribe, un paisa que con ayuda de su labia logra atraer la atención de un periodista que se encontraba cubriendo una noticia que, a su vez, representa lo que le diera la idea al director de la película. Es así como, al iniciar la historia, el espectador se encuentra con una técnica interesante de *flash back*, como una especie de representación del *déjà vú* que sintió Sergio Cabrera al leer la noticia, y que más adelante pudo materializar a partir del uso de lenguaje cinematográfico y de su técnica.

La película de Cabrera, entonces, representa a Bogotá como una pequeña nación, ciudad de todos y de nadie, ilustrada en casas abandonadas por ricos, que se toman los pobres, habitándolas durante mucho tiempo para luego ser desplazados. Dicha dinámica hace parte también del desarrollo del centro y de la capital que aún se viene dando como política importante para el desarrollo territorial,

3 • Tomado de: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*.
Guilles Deleuze, Félix Guattari. España: Ed. Pre-textos 1994:
322

que genera nuevas problemáticas de desplazamiento incluso en el centro, y que obliga a los habitantes de ciertos territorios a buscar nuevos espacios para habitar, casi que por la fuerza. Cabe resaltar que eso último resulta ser un evento contrario a lo que promulga la nueva Constitución, en donde no se materializan las garantías para el habitante de la nación, aun cuando allí se hacen ver como derechos inalienables.

La casa Uribe, entonces, se convierte en un pequeño universo colombiano en donde incluso se permite la inclusión de figuras excluidas socialmente, como el travesti que cumple un papel heroico, y también de confrontación religiosa para nuestra realidad que, como es bien sabido, ha marcado incluso la historia política y también ha tenido su espacio en los fallidos proyectos de nación. Todo esto ya que, por mucho tiempo, la religión ha sido la institución que en nombre de Dios ratifica o da el aval precisamente para la vulneración de los derechos. Tal participación tampoco está por fuera de las atribuciones del territorio, en donde, claramente, para efectos evangelizadores, ha habido apropiación de tierras y una transfiguración de identidades propias, que ha generado, a su vez, una territorialización distinta.

“(…) Debemos reconocer que la religión común al hombre y al animal, sólo ocupa el territorio porque depende de su condición, del factor bruto estético, territorializante. Ese factor organiza las funciones del medio en trabajos y, al mismo tiempo, une las fuerzas del caos en ritos y religiones –fuerzas de la tierra–, *las marcas territorializantes se desarrollan en motivos y contrapuntos y, al mismo tiempo, se reorganizan las funciones, se reagrupan las fuerzas.* De esa forma, el territorio desencadena ya algo que va a rebasarlo”⁴.

Por otro lado, **La estrategia del caracol** puede ser considerada casi una excepción a la regla, ya que la lista de películas en donde se percibe un enmarcamiento regional es más larga. Esa era la película que deseaba hacer su director, deseo alimentado por un sustrato intelectual e ideológico que lo llevó a pensar en un ideal de nación en donde la unión y solidaridad fuesen las premisas del engranaje del desarrollo de la nación. Desde su concepción como autor, director,

4 • Tomado de *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Guilles Deleuze, Félix Guattari. España: Ed Pre-textos, 1994: 327

filósofo y habitante colombiano, “la estrategia permite pensar que la creatividad sirve para solucionar problemas, no para tomar cosas de otros lados”⁵.

Las diferentes representaciones de los actores sociales que se desarrollan en el *film* de Cabrera tratan de involucrar, en una sola historia, tanto problemáticas sociales como una esperanza nacional en donde los personajes excluidos le ganan la batalla por la dignidad a los dueños del territorio. Sin embargo, la lucha de los integrantes de la casa y el desarrollo final de la historia genera una paradoja, ya que, al fin de cuentas, deben buscar afanosamente otro espacio para habitar y reconfigurarse nuevamente.

La religión como elemento transversal de la cultura colombiana, una vez más, se refleja como un discurso que determina la toma de decisiones con respecto a la “salvación” de la comunidad, evidenciada en la presencia del padre que es presa del deseo sexual hacia el travesti –asunto que queda en secreto– y en la aparición de la virgen en uno de los muros principales de la casa, el cual, posteriormente, será el primero en ser desplazado, incluso antes que cualquier personaje habitante del terruño.

Este *film* también es interesante porque se produce en un momento histórico para la cinematografía y la renovación constitucional del país. Para la cinematografía nacional, porque es la producción con la que finaliza la esperanza puesta en FOCINE, la Compañía para el Fomento Cinematográfico, institución que, si bien impulsó de alguna manera el cine nacional, se convirtió en un obstáculo para la producción debido a la cantidad de trabas burocráticas que exigía para la legalización de los recursos.

Por otro lado, la película empezó a filmarse a finales de la década de los 80 y se estrenó en 1993, justo en el periodo de apertura de la nueva Constitución política de Colombia, de 1991, en la que la construcción del proyecto de nación cambió considerablemente. Este nuevo documento no se enfocaba en definir el país como nación, sino en denominar al país como pueblo, lo cual implicó la incorporación de una nueva dimensión: ya no se percibía la nación como un ente abstracto, sino como un lugar que cobraba sentido por sus habitantes.

5 • Palabras emitidas por Sergio Cabrera en uno de los encuentros de la cuarta Cátedra Cinemateca.

En los primeros artículos de dicho documento se decreta que Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo, la solidaridad de las personas y en la prevalencia del interés general. Son descritos como fines esenciales del Estado, además, servir a la comunidad, promover la prosperidad general y garantizar la efectividad de los principios, derechos y deberes consagrados en la Constitución. Determina también que la soberanía reside exclusivamente en el pueblo, del cual emana el poder público, así mismo, el Estado reconoce la primacía de los derechos inalienables de la persona y protege la diversidad tanto étnica como cultural de la Nación colombiana, ya que es obligación del Estado y de las personas proteger las riquezas culturales y naturales de la Nación.

La estrategia del caracol, entonces, desde la perspectiva de cambio histórico que se da a partir de la incursión de una nueva constitución, puede constituirse en el reflejo de la coyuntura social, la estratificación y las dinámicas variantes hasta ese momento evidentes, en donde el desplazamiento de los habitantes de un contexto específico, en ese caso de la ciudad, genera cambios sociales importantes. Cuando los ricos buscan lugares que los alejen del contacto con los pobres, estos últimos se apropian de los espacios que los primeros abandonan, pero de los que serán desalojados con el tiempo por las dinámicas de planes territoriales que tienen que ver con el embellecimiento y aprovechamiento de algunos lugares específicos de la ciudad, sin importar de qué manera se está acabando con su memoria. De una u otra manera, el contenido del *film* permite identificar la necesidad de un cambio con respecto a las normas que rigen al país para darle un espacio más amplio a la protección de los ciudadanos, sus territorios y los derechos de todos.

A simple vista, con esta nueva constitución el país se renovaba, proponiendo a sus habitantes como el centro del proyecto de nación. Sin embargo, la realidad es distinta ya que la segregación de algunos y el empoderamiento de otros, junto con la delimitación de regiones desde el punto de vista económico y de producción, ha sido, de hecho, más fuerte. Pero también lo ha sido la violación a derechos humanos, precisamente por la lucha por la apropiación del territorio a partir de intereses tanto nacionales como internacionales, que pasa

por encima de las poblaciones campesinas, negras e indígenas y de su protección, situación completamente contraria a lo que expone el documento. Tal es el caso del fenómeno paramilitar, expuesto en diferentes producciones audiovisuales en el país.

El hecho de que el país se siga gobernando desde la composición de región hace que, como nación o pueblo, igualmente, no sea representado por una sola identidad, porque está constituida por grupos diferentes, casi que los dispuestos en la constitución del 86, definidos como departamentos. Lo anterior se hace evidente en las producciones artísticas, cuando el arte se convierte en canal de expresión –muchas veces de la realidad del artista, aquella que vive e invoca–, y en tal caso se hace énfasis específicamente en el cine, que, entre otras cosas, se ha encargado durante su historia de reflejar las particularidades del país.

En la historia del cine colombiano se ha evidenciado ese reflejo de las identidades diversas, denominado como *cine de región*, el cual efectivamente concuerda con las clasificaciones de las regiones descritas en la constitución del 86 a pesar del gran cambio propuesto en la constitución del 91. En muchos *films* se evidencian diferentes elementos identitarios propios de las regiones. Son muchas las representaciones que con o sin intención se han descrito en diferentes películas en donde las estéticas, así como las identidades de país, son diferentes, pero finalmente representan prototipos o reflejos de lo que somos, para extranjeros e incluso para nosotros mismos. Dentro de esa necesidad de clasificación del cine colombiano se ha abierto la mirada para ya no nombrarlo en torno a la región, sino a la cultura, como cine indígena, cine negro, cine marginal, pornomiseria, o cine de violencia, aunque aún con matices regionales, como se ve en las películas realizadas por el grupo de Cali o el de Barranquilla.

Por otro lado, el cine también se ha encargado de alimentar imaginarios identitarios que se han solido reconocer como parte de la idiosincrasia colombiana y con los que todos deberíamos sentirnos identificados, como lo hizo en su momento Gustavo Nieto Roa y, actualmente, Dago García, en cuyas películas justamente se exageran esas naturalizaciones dadas por la burla hacia nosotros mismos y las generalizaciones que se pueden hacer del colombiano con la ayuda de la figura del entretenimiento, ya que este tipo de cine esta producido para entretener y generar en el público un espacio para olvidar la realidad.

En la última década se ha abierto el panorama, tanto en contenidos como en representaciones de las diferentes identidades personales y de nación que convergen en nuestro territorio, y que se salen de los parámetros ideológicos, estéticos e incluso éticos que se determinan socialmente por algunos grupos sociales. Tal es el caso del documental **Este pueblo necesita un muerto** y de películas como **La sociedad del semáforo** (2010), **La playa D.C.** (2012), **Chocó** (2012), **Violencia** (2015), **Las tetas de mi madre** (2015), entre otras.

En conclusión, el cine contemporáneo es tan marcadamente diverso como su territorio, así que sería inútil buscar parámetros para realizar una clasificación exacta que permita determinar de qué se ocupa o cómo se define o representa la nación. De hecho, muchas películas recientes se han encargado de representar las individualidades del ser y los fenómenos subjetivos desde un punto de vista interior de un personaje, componente que puede ser incluso universal. Así pues, se puede decir que tanto el cine como la noción de nación en nuestro país son una construcción constante, ya que no es fácil determinar unas características generalizadas en medio de tanta diversidad cultural e individual.

“El proyecto moderno de la unidad en la triada territorio-Estado-nación, al no ser concluido, dejó en consecuencia inconclusa la tarea histórica del reconocimiento integral de las funciones básicas y fundantes de toda República moderna: 1) La unidad territorial, 2) la función de gobernabilidad del Estado sobre la totalidad del territorio y 3) el reconocimiento efectivo de la diversidad cultural de la nación, expresada en sus múltiples realidades regionales”⁶

Tal vez, si el mensaje literal de la Constitución se tuviera en cuenta realmente para la construcción del proyecto de nación, Colombia se fortalecería no desde la diferencia económica y cultural, sino como una integración de saberes, de formas de ver el mundo desde el respeto de las diferencias individuales y el respeto por la memoria colectiva que se puede aportar en la solidificación de una identidad propia, pero no totalizante ni hegemónica; en donde el respeto

6 • Extraído de: Región, espacio y territorio en Colombia. Memorias del segundo ciclo anual de conferencias de geografía, 2004. Conferencia: Región: O el retorno del debate sobre la cuestión nacional en los países dependientes. Miguel Antonio Espinosa Rico, 2006, Universidad Nacional de Colombia, pág. 112

por lo que nos pertenece, incluida nuestra cultura, sea la bandera: Atendiendo a la nación como “las interrelaciones de tipo social, cultural, étnico, político y económico legal, que permiten dentro de una comunidad estrechar lazos emotivos entre sus miembros”⁷.

Filmografía

Acevedo Vallarino, Arturo; Mejía, Gonzalo. **Bajo el cielo antioqueño**. Colombia, 1925, 131 min.

Álvarez, Roberto; León Giraldo, Diego. **Viernes Santo sangriento**. Colombia, 1966, 10 min.

Arango, Juan Andrés. **La playa D.C.**, Colombia; Francia; Brasil, 2012, 90 min.

Cabrera, Segio. **La estrategia del caracol**. Colombia, 1993, 116 min.

Infante, José s.; del Río, Mario. **La huerta casera**. Colombia, 1947, 11 min.

Forero, Jorge. **Violencia**. Colombia; México, 2015, 74 min.

Hendrix Hinestroza, Jhonny. **Chocó**. Colombia, 2012, 110 min.

Mendoza, Rubén. **La sociedad del semáforo**. Colombia, 2010, 110 min.

Zapata, Carlos. **Las tetas de mi madre**. Colombia, 2015, 90 min.

7 • Tomado de: miradas esquivas a una nación fragmentada. *Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Nazly Maryith López Díaz. Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006, pág. 22



Fotograma de **La sociedad del semáforo** (Rubén Mendoza, 2010).

Más allá de la ficción

Relatos del campo en medio del conflicto armado

POR ALEJANDRA MENESES REYES

La fecha de inicio del conflicto armado en Colombia ha sido establecida, de manera oficial, a partir de la conformación de un grupo guerrillero al margen de la ley: el origen de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), en el año 1964. A partir de una especie de *boom* relacionado con el asunto de la memoria del conflicto armado¹ han surgido todo tipo de iniciativas: tanto interminables informes de masacres (CNMH), como múltiples y diversas investigaciones y proyectos artísticos en torno a la guerra.

Las personas que han tenido que vivir el conflicto armado de manera directa tienen un relato muy diferente al que a partir de retazos mediáticos ha construido la gente a la que le es ajena la guerra, por lo general, habitantes de ciudad. Sin embargo, tanto unos como otros se han involucrado, en menor o mayor medida, en el proceso de paz, sólo que de acuerdo con el nivel de interés o a la experiencia vivida y sentida frente al conflicto. Es así que, a pesar de haber cientos de representaciones de la violencia en Colombia, la cuestión sigue afectando sólo a una pequeña parte de la población en general mientras que muchos ojos urbanos siguen el proceso televisivamente, de manera pasiva, o conservan su distancia ante la toma de decisiones de aquellas y aquellos que devengan el poder.

1 • De manera arriesgada y en todo caso siempre incompleta diré que este *boom* empieza a darse con la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, en el marco de la Ley de Justicia y Paz del 2005, en la que el Grupo de Memoria Histórica comienza a preocuparse por la participación de las víctimas en el proceso de esclarecimiento de los hechos violentos y el origen de los grupos armados.

En el año 2010, empecé a preguntarme por el poder que pueden tener las imágenes cinematográficas en la producción de ese desinterés y en la posibilidad de que el espectador se logre sentir directamente afectado por ellas. Dejando de lado el problema de la distribución de cine en Colombia –que no es, por demás, un tema menor², me surgen interrogantes de todo tipo. Especialmente, en relación con la cuestión de la representación de la realidad a través de la imagen y las sensaciones que pueden producir imagen, sonido y narración en conjunto para poder ser recordadas o, en otras palabras, para que se incorporen de algún modo en la memoria, en este caso la mía, a pesar de no haberlas vivido jamás directamente. Entonces, empecé a explorar el cine documental que, por el simple hecho de ser definido a partir de su conexión indexical con la realidad³, tiene unas implicaciones éticas dado el vínculo sujeto(s) social(es)-director(a)-espectador(es). Pensé entonces en las limitaciones y posibilidades del cine de lo real para la reconstrucción de memorias y la activación de responsabilidad social frente al conflicto armado.

El cine documental se configura a partir de elementos diversos, bajo los cuales puede caracterizarse su estética. Estos elementos hacen referencia al uso de la cámara, que define la mirada del director (bien sea plenamente observadora, o se involucre activamente en los hechos que registra), los sonidos (el ambiente, el silencio, la música, el narrador) y la narración misma (la estructura narrativa construida a través de testimonios, el montaje de las imágenes). Dependiendo de cómo estaban articulados estos elementos, yo lograba sentir una conexión más profunda con lo contado, lo visto y lo escuchado⁴.

La trilogía documental **Campo Hablado** (2007-2015), de Nicolás Rincón Gille, despertó en mí una sensación de familiaridad, interés y, al mismo tiempo, de desvelo, por lo que yo podía interpretar de las imágenes, lo que ellas y su relato podía revelarme. La trilogía no era de corte tradicional o con una “voz de Dios” omnipotente y omnipresente que guiara mis percepciones y pensamientos. Tampoco

2 • El cine independiente, especialmente, no tiene asegurada una taquilla al mismo nivel que el cine comercial, por lo cual dura muy poco tiempo en cartelera, si logra llegar a su exhibición en salas.

3 • Véase Nichols. B. *Introducción al documental*, 1991.

4 • Nichols apela a estos elementos al hablar de las formas, subgéneros o modos del documental: expositivo, observacional, reflexivo, interactivo, poético y performativo.

era un trabajo que estuviera desafiando las formas documentales de manera experimental. Se trataba de la *realidad* acercándose sigilosa y, a la vez, estruendosamente a la ficción, a través de la *tradición oral*. Han sido estas sensaciones las que me llevaron a formular algunas de las preguntas que desarrollan este escrito. ¿Qué pasa con la tradición oral tras la llegada de la violencia? ¿Por qué ese relato “aparentemente ficcional” podía afectarme tanto? ¿Qué relevancia puede tener un relato de este tipo para la reconstrucción de memorias colectivas?

Las páginas siguientes son la apertura a una reflexión en constante movimiento con respecto a aspectos como: representación, oralidad, tradición oral, mito vs. realidad y estéticas documentales, especialmente en una de las películas que conforman la trilogía: **Los abrazos del río** (2010).

La cuestión de la representación

El periodo de postacuerdo en Colombia revela retos mayúsculos tanto en torno a la representación de las múltiples dimensiones del conflicto, como a la estrecha relación que ésta guarda con la reconstrucción de memorias, la reconciliación y la reparación. Para poder enfrentar dichos retos la pregunta inicial refiere a la *representación* misma y, luego, a sus formas. El filósofo Jean-Luc Nancy, en su texto *La representación prohibida* (2005), abre el debate con respecto a la definición del término. De acuerdo con el autor, la representación puede pensarse de dos maneras: como la *presencia* misma, verdadera y sensible de algo real –más que como su doble– o como aquello que presenta lo *ausente*. Al pensar en la representación de un hecho horrible como el Holocausto nazi, propio del análisis de Nancy, la *representación* no puede referirse al horror, pues este ha sido de tal magnitud que resulta irrepresentable en una sola cosa. La representación entra así en una paradoja, según Nancy: o bien no se puede representar como tal un hecho, o nos encontramos frente a un reto de grandes dimensiones: hacer presente aquello que no es o no *ha sido presencia* por medio de la representación.

Asignar a los hechos violentos adjetivos incommensurables impide pensarlos, aun cuando los hechos mismos apelen a algo en apariencia “imposible de contar o de dimensionar”. La representación tiene el objetivo de *llamar la atención*, de *exponer insistentemente*, afirma

Nancy, de repetir su valor, su *sentido*. De allí deviene la paradoja: en la presencia de la representación está implícita la ausencia de lo representado.

A esta paradoja se enfrentaron también Hannah Arendt y Georges Didi-Huberman (2008). Lo *inimaginable*, *increíble*, *imposible* e *inhumano* eran adjetivos usados intentando explicar la magnitud del Holocausto nazi. Este lenguaje ha hecho continua referencia a la imposibilidad de su *representación*. Pero son esas imágenes, señala Didi-Huberman, aquellas que no queremos ver ni enfrentar, las que en realidad *refutan* el carácter *inimaginable* de tales hechos. “En aras de saber, debemos imaginar (...) Para recordar, debemos imaginar”. Es importante volver a mirar las imágenes, escuchar e interpretar los relatos, reconocer los objetos simbólicos que nos conectan con la memoria, volver a ellos y explorarlos, reconstruyendo desde la imaginación para poder señalar los límites del discurso oficial.

Campo hablado, abordar lo irrepresentable a través del mito

El cine documental es capaz de abordar diversas dimensiones del conflicto armado, aun cuando nos encontremos ante la dificultad de su representación. La magia de la imagen reside en mostrar el mundo cotidiano más allá de lo percibido e imaginado. Este abordaje confronta los discursos dominantes que a diario se ven en los medios masivos, y que tienden a omitir, excluir e, incluso, a desaparecer imágenes e historias de las comunidades o de los individuos menos favorecidos. Los noticieros suelen mostrar detalles generales de las diversas manifestaciones del conflicto, pero no reparan en visibilizar ni analizar las causas de la violencia, los testimonios, ni las dinámicas de los directamente involucrados o afectados por la guerra; seleccionan los eventos importantes que se han de recordar, de acuerdo con las necesidades específicas de unos pocos, en una cierta época, bajo un cierto Gobierno, etc. Dicha selección implica una discontinuidad en el tiempo o, en otras palabras, la creación artificial de una continuidad a partir de rupturas. En contraste con esas características, las historias individuales o colectivas de las comunidades expresan, al mismo tiempo, la subjetividad, la pluralidad de los recuerdos y, con ellos, las sensaciones de todas aquellas personas involucradas.

Muchas de estas narraciones aluden a elementos intangibles. **Campo Hablado** revela, poco a poco, un entramado de cuestiones sociales y culturales que forman parte de la cotidianidad del campo, relatos que muchas veces son desdeñados por la gente de la ciudad: considerados “fantasiosos”, “irreales”, “ficticios” y que generan en la misma medida, tanto el desinterés y falta de reconocimiento del otro, como la ausencia de peso y credibilidad otorgada a los hechos violentos. Rincón realiza un proyecto cinematográfico que refleja la lenta metamorfosis de la tradición oral colombiana a causa de los desplazamientos y la presencia de las fuerzas armadas (legales e ilegales) en las zonas rurales del país. La intención del director no es realizar filmes políticos, sino, como él mismo afirma: “realizar cine políticamente”⁵. Su trabajo combina irónicamente la belleza del paisaje, las tradiciones y la barbarie de la violencia.

Vale la pena pensar un poco más a fondo la *oralidad*, su relación con el mito y el de éste con la realidad, para poder comprender el poder de la narración en la trilogía documental de Rincón. Según Walter Ong, la oralidad está ligada, desde las culturas primarias, a la construcción de pensamiento para la acción en el mundo exterior, aun cuando sea una experiencia plenamente interior, una experiencia de vibración del cuerpo⁶. Al estar relacionada con la acción o el suceso, la palabra “oral” (en contraste con la palabra escrita) se revela en estas culturas con una potencia mágica. No es una imagen, como sí lo es la escritura. Su materialidad es distinta. La oralidad es animada, dinámica, *rítmica*, múltiple y maleable. El mito es una narración

5 • En el Tropenmuseum de Amsterdam se llevó a cabo el festival de cine documental Beeldvoor Beeld de mayo 29 a junio 3 de 2012. Tuve la posibilidad de compartir un conversatorio con el director respecto a *Los Abrazos del Río*, allí Nicolás Rincón afirmó: “... A lot of documentaries choose a political way of making... I don't want to make a political film, but to make a film politically, which is different. ... I want to bring the spectators closer to the people in the film so that they can feel them; feeling is very important, feeling the water, feeling the violence, the beauty of the landscape... After this, we can imagine the burden of violence... Violence is there, but it is not the only element... When you have violence in your story it can easily cover up all other stories, which is terrible, because that is not the only thing that happens in Colombia.... I don't want to talk about violence, but about the perception of this violence... documentary cinema is a very beautiful way of approaching this perception...”

6 • Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, 1982: 39

con “vida”, afirma Mircea Eliade (1991), “proporciona modelos a la conducta humana y confiere por eso mismo significación y valor a la existencia” (pág. 6), refiere a la realidad o realidades vividas, interpreta lo inexplicable de la cotidianidad.

Los sonidos del río

Los abrazos del río es la segunda película de la trilogía. Las estrategias estéticas del director se asemejan a las utilizadas por el cine observacional de los años sesenta. Rincón no utiliza un narrador o *voz en off* que guíe al espectador; tampoco utiliza entrevistas en las que el director forme parte activa. El sonido ambiente funciona de modo similar a como lo haría un narrador *en off*, pero evita los problemas de autoridad o intrusión con los que la *voz de Dios* es asociada muchas veces entre los cineastas. El *Mohán*, espíritu del río, es una criatura legendaria que forma parte de la tradición oral de los campesinos e indígenas que viven en la ribera del río Magdalena. La *voz en off* de un campesino describe al *Mohán* como un antiguo líder espiritual que se rehusó a desfallecer ante los colonialistas españoles y prefirió lanzarse a las profundas aguas del río, continuando su labor desde allí. El espectador no puede ver el cuerpo de aquella voz que cuenta la historia del *Mohán*, la pantalla está negra. Su historia es imposible de representar en imágenes, por lo que el sonido abarca toda la experiencia del espectador. A través de la narrativa y el sonido ambiente, el espectador es capaz de imaginar.

La combinación entre el sonido y la oscuridad implica una plena experiencia corporal que conecta al espectador con el mito y la naturaleza. Cuando se está rodeado por la naturaleza, escuchar, más que ver, se convierte en el sentido corporal más importante. En una conversación que tuve con Nicolás Rincón, así lo expresó al público:

Cuando se está en la ciudad, se accede a las cosas importantes a través de los ojos, pero los sonidos no son tan importantes. En el campo es muy diferente, porque algunas veces no se puede ver; la oscuridad es tan profunda que se empieza a escuchar de modo diferente, así, para mí, el sonido es una forma en la que puedo hacer que el espectador perciba –como yo percibo– la naturaleza.⁷

7 • Conversación con el director en el marco del Festival de cine documental BeeldvoorBeeld en el Tropenmuseum (2012) de la ciudad de Amsterdam. “When you are in the city you approach the important things that happen through . . .

La voz del Mohán, encarnada en las aguas del río, cambia su tonalidad y textura durante toda la película. Mientras más fuerte el sonido, más atención le presta el espectador al misterio del espíritu del río, a las voces y memorias de las víctimas. Los sonidos del río casi parecen revelar las inaudibles voces de los cuerpos que fueron arrojados allí por los grupos paramilitares. El *Mohán* solía hablar con los pescadores, incluso les ayudaba a pescar o fumaba tabaco y tomaba aguardiente con ellos. Con la llegada de los paramilitares a la región, la voz del río pasa gradualmente de sutil o íntima, a tensa y agitada. Gracias a estos sonidos, el documental produce en el espectador una calma sensación violenta, irónicamente enlazada con el asombro ante el paisaje.

Los campesinos son conscientes de la ‘respiración’ y de la aspereza de la voz del río, la cual asalta a su vez a los espectadores con su abrumadora presencia. Cuando se va haciendo de noche, en la ribera del río Magdalena, unas muchachas pescan con su atarraya, mientras discuten acerca de la presencia del Mohán. “...Ahorita comienza a zumbar el río y ahorita arrancamos nosotras pa’ la casa... ahorita cuando comience ‘shhhhhhh’ una voltea y... A zumbar el río... No ve que nosotras estamos hablando del Mohán?... comienza a zumbar ahorita...”

El misterio del río es producido gracias a la combinación de las imágenes y los sonidos de la naturaleza; tal combinación tiene, para Rincón, el fin de provocar una experiencia *real* y sensible del paisaje. Rincón afirma al respecto: “Hay muchos pequeños ejemplos... pero en la escena al principio de la película, cuando usted ve un relámpago, no se ve mucho, tan solo una luz y el agua, pero el sonido es fuerte y eso me hizo recordar las palabras de la muchacha cuando decía... ‘El Mohán está aquí, quiere llorar..’ Este tipo de ejemplos son los que ayudan a construir una imagen del Mohán, ya que es imposible verlo, pero puede ser sentido, y cuando yo estaba en el río sentí algo diferente,

••• your eyes, but the sounds are not so important. But in the countryside, it is very different because sometimes you cannot see, the darkness is very deep and you start to hear in a different way, so, for me, sound is a way in which I can make you –and also made me– perceive nature”.

era eso lo que quería poner en la película” (Rincón, *BeeldvoorBeeld*).⁸

Poco a poco, los testimonios de los pescadores van introduciendo el papel de la violencia en el mito del Mohán. Sus palabras revelan cómo han sido tirados al río decenas de cuerpos de personas asesinadas a sangre fría por los paramilitares. Los sonidos del río pasan de ser suaves e íntimos a profundos y turbios. La voz del Mohán es, por tanto, la de un narrador implícito esencial, un medio afectivo para el espectador. Tal como los cuerpos arrojados al río, el Mohán es algunas veces visto, pero otras veces es muy difícil de encontrar, pues parece ocultarse. El espíritu está, al mismo tiempo, presente y ausente en las aguas. Con la llegada de la violencia, los pescadores afirman que el Mohán ya no sale tan seguido, en cambio aparecen los cuerpos descuartizados de las víctimas. Sin embargo, su espíritu sigue allí, pues “... nunca se ha escuchado decir que mataron un Mohán, que agarraron un Mohán con chinchorro...”. El Mohán guía la narrativa para que el espectador pueda imaginar y reflexionar acerca de la vida diaria de la gente que vive cerca al río, de sus costumbres y del violento contexto que les acecha.

Mientras que el Mohán es un narrador implícito en el documental, existen, a su vez, narradores explícitos: las víctimas y sus testimonios. Estos últimos son, asimismo, esenciales para la construcción del paradigma presencia/ausencia. María Isabel Espinosa es una mujer campesina que escribió un diario contando y describiendo los cuerpos que ha visto flotar río abajo. El diario y sus poemas, narrados *en off*, enriquecen la imagen de una de las fotos que formaron parte de la instalación Magdalenas por el Cauca, realizada por Gabriel Posada y que aparece en la película de Rincón⁹.

8 • Conversación con el director en el marco del Festival de cine documental *BeeldvoorBeeld* en el Tropenmuseum (2012) de la ciudad de Amsterdam: “There are many little examples... but in the scene at the beginning, when you see a thunder, you do not see so much, you only see a light and the water, but the sound is very strong and that reminded me of the girl’s words when she was saying... ‘The Mohan is here, he wants to cry...’ this sort of examples are the ones that help to construct the idea of the Mohan, because it is impossible to see the Mohan, but you can feel the Mohan, and when I was in the river, I felt something different, that is what I wanted to put in the film”.

9 • La foto fue parte de una instalación más grande que se presentó en Colombia. Ella misma representa a su vez los cuerpos que no han sido encontrados, representa la ausencia y la pérdida de los familiares. Ya que Nicolás Rincón no podía mostrar los cuerpos de las víctimas, la fotografía evoca su presencia/ausencia en el río Magdalena.



Fotogramas de **Los Abrazos del río** (Nicolás Rincón Gille, 2010) y **Noche herida** (Nicolás Rincón Gille, 2015).

Algunas veces las imágenes no son suficientes para desplegar memorias. Los sonidos, las imágenes y la narrativa de la película están siempre enlazados y ayudan a imaginar aquello que es difícil de pensar. Por tanto, las imágenes enriquecen allí donde las palabras o los sonidos no alcanzan y viceversa, las palabras enriquecen donde las imágenes no pueden ser mostradas. Al combinar la imagen y la voz de María Isabel se forma y empodera la memoria de las víctimas que han sido desaparecidas y arrojadas al río, así como la memoria de sus madres, que son pocas veces vistas, aun cuando a solas hayan tenido que llorar mucho a sus hijos, hermanos, esposos, familiares. La secuencia cumple la función de ritual funerario por y para las víctimas. Escrito a modo de poema, María Isabel describe los cuerpos flotantes en el río Magdalena. Con tal descripción e imagen, la película permite que el espectador imagine y sienta el testimonio como si hubiese sido parte de su propia experiencia:

El 14 de septiembre de 2003, mi alma se arrugó, porque he visto horrores en el río. Acercándome a divisar el paisaje que va dejando el astro rey que ilumina todos nuestros días y, en muchas ocasiones, dejando arboles que ni el más experto pintor ha podido plasmar. Pero toda esta hermosura va contrastando con el cuadro espeluznante que llevan las aguas a su paso. Observo que en las aguas superficiales del río va bajando algo muy extraño. Me acerco para poder ver bien, pero quedo fría cuando lo que veo son infinidad de chulos que van encima de un cuerpo que, ya por su descomposición, no se puede identificar. Lo arrastran, le halan sus carnes, quieren despellejarlo, milímetro a milímetro. Con sus manos amarradas atrás, la boca llena de trapos y su cuerpo lleno de balas, tal parece que no le dejaron opción de gritos, de llanto, de quejidos, no se escucha dolor ni llanto ni una madre que diga: “hijo mío, Dios te bendiga...”¹⁰

Los testimonios de las madres de las víctimas reflejan, también, el enlace entre tradición oral y realidad. Recordar es un proceso corporal, personal, relacionado completamente con sensaciones del cuerpo; tal es la razón por la cual, al recordar, las madres describen olores, texturas, sonidos, etc. Ahora bien, a pesar de ser un proceso individual de la memoria, los recuerdos de estas víctimas reflejan el sufrimiento colectivo de los indígenas y campesinos en Colombia en medio del conflicto. Las madres, esposas, hermanas, recuerdan detalladamente el día en que sus familiares fueron tomados por

10 • Texto original de María Isabel Espinosa, tomado de la película *Los abrazos del río*, 2010.

las fuerzas paramilitares y, más tarde, desaparecidos o asesinados. Aquellas que no han logrado encontrar los cuerpos de sus familiares siguen sintiendo la fuerza sobrenatural de su presencia. Escuchan sus pasos, sus voces o susurros, sus quejidos, los ven de vez en cuando sentados en el jardín de sus casas.

Traigo a colación tan sólo un par de ejemplos representativos. La madre cuenta cómo su hijo desaparecido vuelve de vez en cuando de la muerte a buscarla:

“...Él siempre llega, se siente llegar, huele a cigarrillo (...) porque él fumaba cigarrillo. Da el olor de la colonia. Se sienten los pasos cuando él llega. El papá lo ve ahí afuera en el palo... cuando él viene. (...) Yo le pedí a la alma (sic) de mi hijo: Dios mío, papito, déjese encontrar, déjese encontrar que nosotros queremos darle sepultura. (...) Que si estaba muerto, que se dejara encontrar...”¹¹

Otra madre de la región comenta el entierro de su hijo:

“El día que a mi hijo lo mataron, ese día... fue terrible. Ese día la gente corría, la gente gritaba, la gente buscaba a sus hijos, buscaba a sus hermanos, buscaba a sus tíos, porque hubo mucha gente que se desapareció y que se llevaron, mucha gente. Yo... yo fui... a mí me tocó ir a la funeraria (...) que fue donde lo llevaron a él. Y tenían un listado de todos los muertos que había. Y en ese listado estaba mi hijo. (...) Cuando a él lo fueron a sacar de la funeraria, se puso pesado, no quería que lo sacaran de la funeraria, no quería. Fueron cuatro señores y casi el cajón se les cae porque se puso pesado, pesado. Y un señor dijo: ‘Papito, tranquilo que está con su familia, usted no va para ninguna parte, va a estar en su casa’. O sea que después de muerto, él sentía como que se lo iban a llevar, como que le huía a la muerte...”

Tradición oral y documental

De la siguiente manera describe Nicolás Rincón la tradición oral del Mohán y su enlace con la presencia paramilitar en la región del Magdalena:

El Mohán vive en el río Magdalena. Fuma tabaco y toma aguardiente mientras espera sobre una gran piedra, en medio de la corriente. Le gusta divertirse con los pescadores, enredándoles la atarraya, espantándoles la pesca. A veces, malhumorado, hasta los hunde.

También es un gran seductor y es capaz de llevarse a las mujeres más bellas a su palacio dorado, en el fondo del río, de donde emana una bella música antigua. Algunas de ellas vuelven embarazadas, otras se pierden de por vida. Pero desde hace un tiempo acá, el Mohán casi no sale a la superficie. Hoy en día, la gente no lo respeta como antes y teme más a los vivos que a los espíritus. “Los paramilitares han hecho huir hasta al Diablo”. Y el Magdalena no para de llevar muertos en sus entrañas.¹²

La leyenda del Mohán guía la narrativa del documental de forma poco convencional. Aun cuando el Mohán es un espíritu popular en la tradición oral colombiana, mucha gente tiende a rechazar tales creencias¹³. Sin embargo, la historia del Mohán y la forma en la que ésta ha cambiado debido a la violencia, revela la complejidad del conflicto y algunas de las consecuencias para las pequeñas comunidades campesinas e indígenas de nuestro país.

El hecho de combinar el mito con la realidad cuestiona, asimismo, la realización tradicional de documentales en nuestro país. El lugar tradicional de representación parece demandar la exposición de información, fechas, detalles de los hechos violentos. Documentales como los de Rincón abren espacios diversos para la comunicación: cuentan memorias alternativas, aunque éstas impliquen introducirse en lo aparentemente irreal, subjetivo y mítico de una cultura. En la *aparente falsedad* de los mitos reside su potencia. Una imagen puede no tener un referente directo en el espacio y tiempo presente, un narrador o narrativa puede ser visto como irreal y, aún así, ambos pueden ser más poderosos y afectivos que lo explícito, tangible y fácil de interpretar.

Encontré en esta potencia de “lo falso” una forma de cuestionar la historia oficial del conflicto y de abrir espacios de reconocimiento

12 • Texto tomado de la página web del director: <http://www.losabrazosdelrio.com/es/film.php>

13 • Rincón afirma en su página web www.campoablado.com al hablar de las razones para tener como proyecto una trilogía documental: “El punto de partida es la riqueza de un mundo propio. Un universo que toma elementos de diversas culturas y los integra de manera particular. Ese mundo mestizo me parece interesante tanto para el público colombiano que frecuentemente rechaza todo lo que toca de cerca a (sic) la cultura popular (a menos que la ridiculice o la haga chiste) como para un público universal que percibe una lógica distinta en la que la magia aún tiene lugar.”

para las memorias alternativas. La “verdad” del documental no es una sola, no reside únicamente en los hechos ni en las fechas. Más bien, cambia de acuerdo a la forma, a cómo se lee e interpreta lo *invisible*, las voces no escuchadas o las historias aparentemente absurdas, en relación al conflicto. Este tipo de narrativas subrayan la importancia de *imaginar* en aras de *sentir*, con lo cual reconocí que lo que pasaba en mí al ver las películas era la posibilidad de acceder a una “memoria de los sentidos”. Y así, llego a la conclusión de que la memoria corporal convierte al espectador en un *vidente*, es decir, en un testigo indirecto del conflicto.

Bibliografía

Didi-Huberman, Georges. *Images in spite of all: Four Photographs from Auschwitz*. University of Chicago press, 2008

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Editorial Kairós, 1999

Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural cinema, Embodiment, and the Sense*. Duke University Press, 2000

Nancy, Jean-Luc. *Forbidden Representation. The Ground of Image*. n.p: Fordham University Press, 2005

Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Indiana University Press, 2001

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1996

Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Sherp. Fondo de Cultura Económica, 2006

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia*. Programa editorial Universidad del Valle. Cali: 2009

Van Leeuwen, Theo. *Speech, sound, music*. London, Macmillan press LTD, 1999

Filmografía:

Rincón Gille, Nicolás. **En lo Escondido**. Colombia, 2007, 78 min.

_____. **Los Abrazos del río**. Colombia 2010, 73 min.

_____. **Noche herida**. Colombia, 2015, 86 min.

Entre representaciones y autorreflexiones

Un análisis comparativo entre dos vertientes del cine indígena contemporáneo

POR CÉSAR FELIPE VARGAS VILLABONA

Este ensayo es impulsado, entre otras cosas, por la invitación que hace Pablo Mora a analizar el documental y video indígena desde otras perspectivas, siguiendo la idea de Pedro Adrián Zuluaga respecto al análisis del documental contemporáneo: “los simples criterios de calidad estética o de pertinencia social con que suelen refrendarse ciertas apreciaciones valorativas resultan hoy insuficientes para enfrentarse a este nuevo universo de producciones culturales.”¹. A grandes rasgos, lo que este ensayo propone es presentar un análisis comparativo entre dos tipos de producciones del llamado cine indígena contemporáneo: una producción que habla sobre el sujeto indígena, otra hecha por y sobre el sujeto indígena. Los documentales en cuestión son **La eterna noche de las doce lunas** (2013), realizado por Priscila Padilla (Guionista, directora y productora egresada del Conservatoire Libre du Cinéma Française, en París, Francia), y **Mu Drua (Mi Tierra)** (2011), de Mileidy Orozco Domicó (Indígena emberá katio y Comunicadora de la Universidad de Antioquia).

En el texto intentaré presentar las diferencias y similitudes en la forma como el sujeto indígena es representado en cada una de las dos producciones dado el contexto actual del cine indígena colombiano, que ha hecho un giro autorreflexivo desde los años 90. En ese giro son los propios indígenas quienes empiezan a controlar y a direccionar cómo quieren ser vistos, ya que, en contraste, en la segunda mitad del siglo XX los sujetos subalternos, y en especial el indígena, fue utilizado como parte de las agendas político-ideológicas de la izquierda y la derecha, por una parte legitimando el discurso

1 • Mora, Pablo, 2012, *Más allá de la imagen: Aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia*, pág.9

revolucionario y, por el otro, legitimando el discurso estatal y la construcción de cierto tipo de nacionalidad. Sin embargo, hay que señalar que las narrativas en torno a los indígenas también cambiaron, y es por ello que los documentalistas que se refieren a la cuestión indígena sin serlo representan este otro mundo de forma distinta a como se hacía en los años 60 y 70, sin hacer una ruptura total.

Conceptualmente, me apoyaré en las reflexiones poscoloniales y decoloniales que, tal vez, no por casualidad, se volvieron mucho más fuertes desde los años 90. Me parece pertinente que este tipo de reflexiones puedan aplicarse a la crítica del cine indígena, pues, como varios de sus teóricos han argumentado, el pensamiento colonial sigue presente a pesar de que la colonización haya acabado y esta se inserta en las producciones culturales, teóricas y políticas de las diferentes sociedades víctimas del colonialismo y de las culturas hegemónicas occidentales, dando como resultado “la sublimación de la diversidad cultural a través de la representación de sus estereotipos visuales”². Preguntas como “¿Puede hablar el Subalterno?”, que formula Gayatri Spivak, conceptos como “colonialidad del ser”, planteado por Néstor Maldonado y la relación entre el Arte y la Etnografía, que plantea Hal Foster pasan por mi mente a la hora de ver cine indígena, en particular las dos producciones de las que me gustaría hablar, sin que estas perspectivas agoten las múltiples visiones desde las cuales se puede analizar este tipo de cine.

Mu Drua

El giro subjetivo en el documental contemporáneo emergió de manera importante luego del fin de la Guerra Fría, en donde los llamados “grandes relatos” de la modernidad se vieron fragmentados, en términos ideológico-políticos, con la caída del bloque soviético. Colombia no fue la excepción de esa fragmentación, y esto se vio reflejado en su producción audiovisual documental ya que otro tipo de narrativas, más directas e íntimas, trastocaban la ya difusa división entre lo privado y lo público, en un mundo donde las utopías se desmoronaban: “Lo propio, la personalidad, el carácter, se fungen como una compensación simbólica frente a las derrotas

2 • Barriendos, Joaquín, *La colonialidad de ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*, 2011: 11

que nos inflige el mundo”³. Juan Camilo Álvarez habla de que las “narrativas del yo” empezaron a proliferarse en Colombia en los años 90 debido a tres razones principales: “1) La aparición del vídeo como una herramienta accesible que podía establecerse bajo el dominio de un equipo de rodaje muy reducido, 2) el interés en el estudio de lo documental desde las universidades y centros culturales; y 3) la influencia de la televisión, los canales regionales y la legislación estatal, como posibles ventanas de producción y exhibición de documentales”⁴.

Por supuesto, este giro subjetivista se ha analizado en su mayoría desde la perspectiva de un sujeto relativamente caracterizado: persona de clase media (alta), blanca o, en el mejor de los casos, no racializada y, generalmente, inmersa en el mundo urbano. Sin embargo, como ya mencioné antes, los años 90 en Colombia significaron también un giro en su política gubernamental en materia de reconocimiento constitucional de otras culturas dentro del territorio nacional, declarando al país como “multicultural” en la constitución de 1991, reconociéndole ciertos derechos a las minorías étnicas del país, sobre todo a las comunidades indígenas, con respecto a su autodeterminación y su soberanía –por lo menos en el papel–.

No obstante, este reconocimiento no ha menguado toda la discriminación y violencia que las comunidades indígenas han tenido que soportar, discriminación que responde a lo que Aníbal Quijano ha llamado la “colonialidad del poder”. Es decir, lógicas de poder en clave racista, en las que se considera al *otro* como inferior o atrasado con respecto a una cultura que se considera más avanzada, que pone en duda su pertinencia social y su vida misma, deviniendo así en formas estereotipadas y reduccionistas de ver (colonialidad del ver) que van desdibujando las formas de ser y de pensar –complejas y cambiantes– de dicho *otro* (colonialidad del ser y del saber).

En respuesta a lo anterior, “los procesos de fortalecimiento cultural y de resistencia frente a estas amenazas han derivado en el desarrollo de verdaderas ofensivas de comunicación *hacia afuera*, que coinciden en objetivos amplios de visibilización mediante la apropiación

3 • Zuluaga, P. A., *El documental del yo y otras no ficciones contemporáneas*, 2013: 45

4 • Álvarez, Juan Camilo. *El “yo” en el Documental Colombiano. Del diario de viaje al ensayo audiovisual*, 2015.

de lenguajes, tecnologías, formatos y géneros audiovisuales que facilitan la expresión indígena y su difusión”⁵. **Mu Drua** hace parte de esta nueva tradición de cine indígena en donde son las propias comunidades las que se apropian de los medios de producción cinematográficos para reconstruir y construir su propio ser a través de los medios de comunicación occidentales, en un campo de batalla existencial tanto material como simbólico, y en donde las tradiciones y pensamientos indígenas están siendo “antropofagocitados”⁶ por la globalización económica y cultural, e incluso por la hambruna y la miseria.

“En este sentido, las experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística o de representación de la realidad, sino como verdaderas estrategias de *agenciamiento político* para la defensa de la vida, con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad”⁷.

Mu Drua se plantea como una especie de video-carta de 21:33 minutos, en donde Mileidy le habla a su abuelo, quien fuera víctima del conflicto armado –líder de la comunidad, ya fallecido– en donde fueron desplazadas varias comunidades embera hacia el municipio de Mutata, vereda Cañaduzales, en el departamento de Antioquia. Resulta entonces paradójico y revelador a la vez que, en este documental, que lleva el título de *Mi tierra*, Mileidy manifieste que esa tierra que ella esta caminado con los pies descalzos “no es la tierra de nuestros ancestros”⁸. Sin embargo, ella muestra un proceso de apropiación de esa nueva tierra natural, en oposición a la ciudad (Medellín), donde ella vive y estudia, y esto es lo primero que se hace notable este documental: la relación interna/externa que Mileidy tiene consigo misma en cuanto a su subjetividad indígena.

Mu Drua es un documental que, por medio de esta relación interna/externa, muestra un correlato entre dos tendencias jóvenes del cine

5 • Mora, Pablo. *Más allá de la imagen: Aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia*, en *Cuadernos de Cine Colombiano. Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento* (17B), 2012: 3

6 • Ver *El Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade

7 • Mora, Pablo. *Más allá de la imagen: Aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia*, en *Cuadernos de Cine Colombiano. Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento* 2013, pág., 29. *Cursivas mías*

8 • Tomado de **Mu Drua** (*Mi tierra*) en min. 1:11

documental colombiano: 1) La mirada intimista del giro subjetivo o narrativas del “yo”, explicado por Juan Carlos Álvarez y Pedro Adrián Zuluaga; y 2) claramente, las perspectivas del cine indígena hecho por indígenas, manifestado por Pablo Mora. De hecho, estas dos tendencias que acabo de señalar tienen un interés compartido, aunque proyectado hacia un horizonte diferenciado: *la exploración y búsqueda de la identidad en conjunción con un contexto particular*.

Las dos tendencias se preguntan ¿quién soy? Ahora bien, esta pregunta en las narrativas del yo busca posicionar al sujeto dentro de una cultura de la cual hace parte, al mismo que tiempo lo disgrega. Es decir, la pregunta por el yo dentro de una sociedad gregaria e individualista que le exige a los sujetos ser auténticos, a la vez que los produce de forma homogénea. Por el contrario, el ¿quién soy? del cine indígena es una pregunta que se posiciona desde dos perspectivas de mundo distintas, en dos tradiciones distintas de pensamiento y cultura: una, históricamente subalternizada, la otra, hegemónica, en donde se está en un lugar explícito de confrontación político-cultural y donde la pregunta por el yo es una pregunta por un *nosotros* que está en vía a desaparecer.

Mileidy lo manifiesta así en una entrevista: “Me da miedo que la cultura no-indígena me invada (...). *El mismo pensamiento* cambia en esta ciudad (Medellín) (...) *La violencia ha hecho parte de nuestra esencia*. (...) Yo me defino y me quiero reconocer como indígena antes que de cualquier otra cosa (...) **Mu Drua** es mi gente, mi comunidad”⁹. En ese sentido, **Mu Drua** puede ser interpretado como un agenciamiento en donde se ataca lo que Néstor Maldonado-Torres llama “la colonialidad del ser”, es decir “la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje”¹⁰.

Es, precisamente, la colonialidad con la noción de raza en el centro la que ha naturalizado la violencia y la guerra como constituyentes de la esencia indígena a la que se refiere Mileidy, donde se cuestiona la humanidad y, por tanto, la vida misma del sujeto subalternizado, volviendo cotidiana la experiencia de la muerte. No obstante, **Mu Drua** no es precisamente un documental de denuncia ni tampoco

9 • [Cursivas mías] Entrevista llevada a cabo en la Universidad de Antioquia en 2013.

10 • [Cursivas mías]. Maldonado-Torres, Nelson. *Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto*, 2007: 130.

una etnografía de las costumbres de un pueblo; tampoco requiere de imágenes violentas ni de un lenguaje explícito para la narración del proceso de desplazamiento que sufrió dicha comunidad.

Más bien, es el uso de las narrativas del yo y, en mi opinión, también la calidad estética de la imagen, caracterizada por sus planos cerrados y detallados, lo que refuerza la idea de que se nos está narrando algo íntimo, no sólo de los familiares de Mileidy y de ella misma, sino también de su entorno. De ahí que la escena más ilustrativa sea cuando ella toca su piel a la vez que toca una corteza de un árbol, implicando así la conexión entre su entorno y su cuerpo o, por lo menos, la conexión que ella está construyendo con su tierra. Una imagen, dicho así, que permite que el espectador no-indígena no quede limitado al sentimiento de que lo que está viendo es completamente ajeno, que evita la exotización y crea un puente no solamente entre Mileidy y su comunidad, sino también entre ese sujeto indígena y los sujetos no-indígenas, ambos en constante construcción.

La eterna noche de las doce lunas

La eterna noche de las doce lunas es una película de Priscila Padilla donde se muestra un antiguo ritual wayuu cada vez menos practicado dentro de las comunidades, el cual consiste en el encierro de una niña que acaba de tener su primer periodo de menstruación por aproximadamente un año, tiempo en el cual entra como niña y sale como mujer. En este documental se siguen los momentos previos al encierro: el encierro como tal y su finalización, donde vemos la evolución de la niña Filia Rosa Uriana a medida que el tiempo va transcurriendo y cómo se empiezan a tejer una red de relaciones propias de la comunidad en torno a este ritual, en el cual todas sus familiares le dan consejos y le enseñan la importancia del encierro como forma de valorizarse a sí misma y frente a la comunidad, pues vale más una niña que se haya sometido al encierro, tanto simbólica como materialmente, que aquella que se haya rehusado.

En el documental también se presenta lo que el crítico y teórico estadounidense de arte contemporáneo Hal Foster ha llamado “el paradigma del artista como etnógrafo” y, aunque sea una categoría de análisis de las artes plásticas y visuales, considero que es aplicable al caso del cine documental colombiano. Se puede decir que en los



Fotogramas de **La eterna noche de las doce lunas** (Priscila Padilla, 2013).

años 60 y 70 encontramos en el cine documental colombiano de izquierda otro paradigma que Walter Benjamin postuló a principios del siglo XX y que Foster reseña: el paradigma del “artista como productor”. Un artista comprometido con la causa del proletariado y su lucha social, pero siempre inmerso en la dicotomía de diferenciarse tajantemente del obrero y tomar su lucha como tema de representación artística o, por el contrario, identificarse totalmente con él y caer en un mecenazgo ideológico.

Las producciones de Marta Rodríguez, Jorge Silva y Carlos Álvarez, en particular, se me presentan a través del paradigma ya mencionado y, aunque ya desde antes en documentales como *Planas: Testimonio de un etnocidio* (1971) se descentralizaba el sujeto obrero por el otro (indígena), en términos amplios la cuestión indígena en esa época estaba planteada en términos del marxista peruano José Carlos Mariátegui: “La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra”¹¹. Se veía entonces a los otros sujetos subalternos como subsidiarios del sujeto obrero, visto siempre desde una perspectiva materialista.

Sin embargo, desde el auge de las teorías postestructuralistas –y su teoría de la diferencia y del otro subalterno– el paradigma del artista como etnógrafo empieza a surgir de tal manera que se empieza a reemplazar la idea del obrero como sujeto revolucionario y se empieza a ver a el otro cultural como símbolo de resistencia. No obstante, se sigue manteniendo la misma dicotomía planteada por Benjamín, revelándose así (aunque Foster no lo ponga en esos términos) los diferentes tipos de colonialidad que con anterioridad he referido, una, por el presupuesto primitivista y utopista del sujeto subalterno, construido y aislado de la civilización, otra, por el supuesto realista (que, como el otro presupuesto, termina siendo reduccionista) donde la verdad sobre el mundo reside en el subalterno por su modo particular de estar en el mundo. Este paradigma del artista como etnógrafo permite una autocrítica al sujeto moderno y hegemónico occidental o de clase, una cuestión constante del yo, por medio de la relación con el otro. Sin embargo, como lo manifiesta no sólo Foster, sino también Spivak, esta autocrítica del yo tiene el riesgo de volver a recentrar el sujeto de una manera narcisista, en donde el otro simplemente es un objeto

11 • Mariátegui, José Carlos, *La tarea americana*, 2010: 49

que está en función de la reflexión del sujeto hegemónico: “Sin duda, la alteración del yo es crucial para las prácticas críticas en la antropología, el arte y la política (...) Pero, evidentemente, también hay peligros. Pues entonces, como ahora, la autoalteración puede acabar en la autoabsorción, donde el proyecto de una «autoformación etnográfica» se convierte en la práctica de una autorrenovación narcisista”¹²

Foster no reniega del ejercicio del artista como etnógrafo, pero es preciso en mostrar los riesgos de esta forma de proceder. Por ello, es tan pertinente su crítica a la hora de analizar el cine indígena hecho por no-indígenas, como lo es el caso de **La eterna noche de las doce lunas**. Según su propia directora, esta película nace del extrañamiento que ella siente al saber que en la cultura wayuu, “comenzando el siglo XXI, existiesen prácticas que a los ojos de nosotras las mujeres ...hablo aquí de género femenino... no-indígenas, existiesen todavía esas prácticas. Digamos, para mí, eso, en mi cabeza, me parecía muy raro”¹³. Desde su posición como mujer occidental que ha trabajado la cuestión de la mujer (occidental, reitero) como sujeto excluido, Priscila ve el ritual del encierro de las niñas wayuu como algo exótico y extraño, que de alguna manera debe ser documentado como parte de las diferentes prácticas que dan forma al sujeto mujer dentro de distintas sociedades, por fuera o en la periferia del mundo occidental, creando así, con **La eterna noche de las doce lunas**, un documento etnográfico que da cuenta de un ritual en vía a desaparecer, pero que, fieles a sus tradiciones y cosmovisiones, las indígenas han defendido hasta ahora y pretenden que así siga siendo.

Es claro que este documental es una visión externa de dicho ritual por su tratamiento estético en cuanto a cómo se presentan los acontecimientos. Un ejemplo de ello son los planos abiertos en la mayoría de las escenas y la mistificación por medio de imágenes superpuestas sobre el entorno natural de La Guajira, donde la voz en off de alguna abuela de la comunidad recita un consejo mientras que se nos presenta la imagen de la luna llena. La musicalización y los audios de fondo llaman a ese ambiente sobrenatural que se refleja al ver la niña caminando por los campos de La Guajira con un vestido blanco (sobreexpuesto por medio de herramientas digitales

12 • Foster, Hal. *El retorno de lo real*, 2001, 184).

13 • Tomado de **La eterna noche de las doce lunas**.

de edición), representando a la deidad Polowi en pequeñas escenas, simbolizando la relación entre el mito de esta deidad y la situación propia que estaba viviendo la niña Filia en su encierro.

Lejos de dar un juicio de valor sobre todo ello, lo cierto es que, por medio de las herramientas cinematográficas, Priscila manifiesta unas intenciones estéticas claras en este documental, acerca de cómo representar al sujeto indígena del cual documenta parte de su vida, o mejor, un acontecimiento de su vida; lo interesante de este largometraje es que brinda, de alguna u otra forma, ese registro del ritual, y que todas las discusiones a su alrededor dan cuenta de que esta mujer wayuu, que sale del encierro, debe enfrentarse a un mundo nuevo donde tendrá que salir de su ranchería y encontrarse con lo alijuna (lo no-indígena). Ilustrativo respecto a ello me parece el momento en el cual Filia, luego de finalizado completamente el ritual, manifiesta que, si bien ha cumplido con su tradición cultural, lo siguiente que ella desea es convertirse en profesional antes que ofrecerse a un hombre, paradigma ideal del sujeto contemporáneo.

Conclusiones

Se puede decir que hay dos rasgos en común entre estas dos producciones, con respecto a la cuestión indígena en el cine: 1) el tratamiento del tema indígena ya no está necesariamente ligado a escenas de tristeza y miseria y no se adscribe sólo al género de denuncia, sino que se piensa nuevos modos de agenciamiento, narración y relación social entre las comunidades indígenas y fuera de ellas. Esto se ve aún más en **La eterna noche de las doce lunas**, en donde sólo se hacen pequeñas referencias a la problemática insigne de La Guajira y la mina del Cerrejón por medio del paso fantasmagórico de su tren. 2) Las intenciones reivindicativas del sujeto indígena como parte importante de la sociedad: esto se ve reflejado en los trabajos de registro de la vida cotidiana de los sujetos y en la propia exploración del yo/nosotros, como ocurre en **Mu Drua**. Por supuesto, también hay bastantes diferencias en cuanto a la forma como se nos presenta el sujeto indígena: mientras que en **Mu Drua** Mileidy habla de la cotidianidad en su cultura, por medio de una relación intimista entre imagen y narración, **La eterna noche de las doce lunas**, en cambio, utiliza planos abiertos la mayoría de las veces, simbolizando la distancia que tiene la directora con respecto a la cultura y las costumbres del lugar filmado.

No obstante, es importante señalar que la línea que diferencia un tipo de representación de otra no está fijada de forma atemporal. Lo mismo se puede decir de la forma en que se constituyen los sujetos que se reconocen como indígenas y los que no lo hacen. No hay una esencia o fundamento último que separe para siempre sus mundos y sus modos de representación, y prueba de ello es que estos dos documentales hayan encontrado en el cine (tecnología nacida en el seno de la modernidad occidental) un modo de (auto)representación, un modo de hablar sobre lo propio y lo ajeno, apropiándose de técnicas y lenguajes que son a su vez propios e impropios. Lo que nos muestran **Mu Drua** y **La eterna noche de las doce lunas**, a mi parecer, es la mutua, pero tensa, contaminación entre dos formas de entender el yo/nosotros que pasa por la recuperación de ciertas prácticas en peligro de olvidarse, pero también por la superación de la frontera abismal¹⁴ impuesta por la colonialidad del poder, del saber y del ver, que fija jerárquicamente la identidad y los modos de ser que definen lo indígena y lo no-indígena.

Bibliografía

Álvarez, Juan Camilo. *El “yo” en el Documental Colombiano. Del diario de viaje al ensayo audiovisual*. Bogotá: Publicado por Cátedra Cinemateca en <http://catedracinemateca.blogspot.com/2015/09/el-yo-en-el-documental-colombiano-del-htm>, 2015

Barriendos, Joaquín. *La colonialidad de ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*. Bogotá: Revista Nómadas N° 35. Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina, 2011

Foster, Hal. *El artista como etnógrafo* en *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal S.A, 2001

Maldonado-Torres, Nelson. *Compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Sobre la colonialidad del ser: Contribuciones al desarrollo de un concepto en El giro decolonial: reflexiones para*

14 • Sousa Santos. *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes*, 2017.

una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007

Mariátegui, José Carlos. *El problema del Indio. Su nuevo planteamiento [1928]* en *La tarea americana*. Buenos Aires: Ed. CLACSO y Prometeo Libros, 2010

Mora, Pablo. *Más allá de la imagen: Aproximaciones para un estudio del video indígena en Colombia*, en *Cuadernos de Cine Colombiano. Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento (17B)* Bogotá: Cinemateca Distrital – IDARTES, 2012

Mora, Pablo. *Lo propio y lo ajeno en Poéticas de la resistencia: el video indígena en Colombia*, Bogotá: Cinemateca Distrital-IDARTES

Sousa Santos, B. *Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes en Epistemologías del sur (Perspectivas)*. Bogotá, Ed. AKAL, 2014: 21- 66

Zuluaga, P. A. *El documental del yo y otras no ficciones contemporáneas*. Antioquia: Revista Universidad de Antioquia, 2013: 313. Recuperado el 24 de Junio de 2014, de Revista Universidad de Antioquia: <http://aprendeonline.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/17675/15229>

Filmografía

Domicó, Mileidy. **Mu Drua (Mi tierra)**. Colombia, 2011, 22 min.

Padilla, Priscila. **La eterna noche de las doce lunas**. Colombia, 2013, 107 min.



Fotograma de **Mu Drua** (Mi tierra). (Mileidy Domicó, 2011) y **La eterna noche de las doce lunas** (Priscila Padilla, 2013).

Miradas internas y miradas externas al mundo indígena a través de la cinematografía nacional

POR NATALIE LÓPEZ VALENCIA

El debate sobre si resulta válido el hecho de que los indígenas sean representados por realizadores de cine externos a las comunidades (no indígenas¹), o si deberían serlo expresamente por realizadores pertenecientes a las propias comunidades cobra vigencia con el éxito reciente de **El abrazo de la serpiente** (2015), la película de Ciro Guerra que actualmente parece ser la llamada a darle voz o visibilidad a los pueblos indígenas

1 • La definición de las categorías *indígena* y *no indígena* puede resultar problemática. Esta dicotomía hace referencia implícitamente a una escisión entre el colonizador y lo colonizado, y restringe dentro de la noción de lo indígena un sinnúmero de culturas que quedan así generalizadas y homogeneizadas. Como lo afirma Bonfil Batalla, el término indígena “designa una categoría social específica y, por lo tanto, al definirla es imprescindible establecer su ubicación dentro del contexto más amplio de la sociedad global de la que forma parte” (El concepto del indio en América: una categoría de la situación colonial. Guillermo Bonfil Batalla). Por lo anterior, lo indígena no es una noción que se deba tomar a la ligera porque su definición depende necesariamente del contexto. No obstante, para la comprensión del presente trabajo es necesario remitirnos a dichas categorías, a pesar de lo reduccionistas que puedan resultar. Por consiguiente, se entenderá como indígenas las comunidades originarias de los territorios en los cuales habitan, cuya cultura está ligada con ese territorio por cosmogonías y hábitos que los definen en su relación con el entorno, consigo mismos y con los otros miembros de la comunidad. A su vez, entenderemos como no indígena aquellas personas que no tienen un vínculo con las comunidades indígenas, cuyas creencias y hábitos se rigen por un pensamiento occidentalizado y que, si bien tienen un vínculo con el territorio que habitan: la ciudad, esta relación carece de un pensamiento cosmogónico que le otorgue sentido a sus dinámicas vitales y cotidianas.

o, como lo afirma Pedro Adrián Zuluaga, quiere ser “el texto de la selva”².

El acierto del filme es, sin duda, haber explorado un territorio, una parte de nuestra historia y una temática que no reconocemos como propia y que, si bien se puede afirmar que hay una importante producción cinematográfica que aborda lo indígena en nuestro país, esta no es conocida o siquiera difundida por los circuitos de distribución y exhibición. No obstante, varias críticas se tejen alrededor de esta película, que encarnan el debate entre las miradas internas y las miradas externas a los pueblos indígenas a través del lente.

El 28 de enero de 2016, el portal cultural *Las dos orillas* publicó un artículo llamado *Malestar indígena por ‘El abrazo de la serpiente’*. En él, se hace referencia a cuatro aspectos: primero, el disgusto de los Puinave por la filmación sin autorización de sus territorios sagrados en el cerro Mavicure. Si bien Cristina Gallego, productora del filme, contó con el permiso de las comunidades de El Venado y El Remanso, parece que no hubo el consentimiento de todos los habitantes del territorio. En segundo lugar, el hecho que los indígenas consideraron que el tema de las plantas medicinales había sido abordado de manera superficial y ligera, desconociendo que, si bien en este territorio en particular hay un alto número de plantas medicinales, las comunidades que habitan esta zona no son una cultura de plantas alucinógenas o visionarias. En tercer lugar, el artículo indica que los indígenas piden aparecer en los créditos de la película, afirmando que si la realización se nutre del saber ancestral indígena, los créditos deben ser colectivos y no sólo de una persona. Finalmente, se indica que los Puinave reclamaban no haber visto aún la película que había sido filmada en sus territorios sagrados.

De lo anterior es posible deducir cuatro puntos álgidos que, valga la aclaración, no necesariamente se limitan a esta película en particular

2 • El Abrazo de la Serpiente quiere ser “el texto de la selva” en su propósito de explicar, traducir, inventariar –como lo hacen los dos investigadores blancos que son sus protagonistas– una naturaleza descomunal, extraña y provocadora, pero se encuentra con algo mucho más problemático: “la selva como texto”. Un texto vivo, móvil, en escritura permanente, hecho de imágenes y lenguas, de canciones y sueños, de experiencias y traumas. (Cf. Desmitificando a El Abrazo de la Serpiente. Pedro Adrián Zuluaga).

ni con ellos pretendo juzgarla, sino que resumen la controversia entre las miradas internas y las miradas externas a las comunidades indígenas a través del cine.

Revisemos los puntos en cuestión: en primer lugar, se problematiza el modo de acercamiento a las comunidades y a sus territorios por parte del realizador no indígena. En segundo lugar, se pone en tela de juicio la interpretación de su cultura (cómo el no indígena interpreta las tradiciones). En tercer lugar, hay una cuestión por el modo de realización (creación individual vs. creación colectiva, estéticas o decisiones estilísticas, tiempos de narración, entre otras). Finalmente, hay un reclamo por el tipo de distribución y exhibición, que pareciera no incluir a la comunidad indígena, quienes consideran que las imágenes tanto de las comunidades como de sus territorios les pertenecen, por lo tanto deben ser aprobadas y devueltas a la comunidad. La distribución en términos económicos no aplica para ellos.

Otro ejemplo que cabe mencionar es el caso de **La eterna noche de las doce lunas** (2013) pues, aunque el documental de Priscila Padilla realizó un acercamiento al ritual del encierro³ desde una mirada bastante respetuosa y enriquecedora para el mundo no indígena, en especial para las mujeres, al encarar temas como el valor de lo femenino desde la soledad, recibió la crítica de las mismas mujeres wayuu, quienes afirmaban que el ritual nunca debió filmarse y que lo que se representó ante la cámara no fue, de hecho, un encierro real, debido a que se desnudó la intimidad que caracteriza y define la naturaleza del rito.

Otros directores como Marta Rodríguez, de gran importancia en la historia de nuestra cinematografía, han buscado trascender de la dirección a la inclusión de los indígenas en la realización de sus películas. La impronta de su cine es, sin duda, una postura política de sólido compromiso con las causas sociales de las comunidades que retrata. Aún así, sin demeritar en lo más mínimo este tipo de cine,

3 • Encierro es el ritual por medio del cual una niña pasa a ser mujer y aprende a comportarse como tal, según las tradiciones de la sociedad wayúu. (...) Esta instrucción está a cargo de la mamá o la abuela y empieza cuando a la niña le llega la primera menstruación. Desde ese momento, se separa de los demás miembros de la familia. (*El Encierro: rito de paso en la cultura Wayúu*. Por Expedición botánica)

cabe afirmar que en estas realizaciones aún perdura la hegemonía del director, es decir, una interpretación y una representación externa.

En este punto cabe preguntar: ¿son menos válidas las miradas externas?, ¿el cine indígena debe ir dirigido únicamente a las mismas comunidades?, ¿debe dirigirse también al público no indígena? Si es así, ¿qué implicaciones estilísticas y narrativas se imponen en la realización para que sea bien acogido? O acaso ¿es el público no indígena el que debe educar su mirada para aprender a apreciar este cine?

Para responder a estos planteamientos conviene primero revisar *grosso modo* la historia del cine indígena colombiano.

Desde sus inicios, el cine colombiano –si puede afirmarse que existe esta categoría– ha servido como herramienta para construir una identidad de nación; para narrar y difundir una historia oficial que nos permitiera reconocernos como colombianos. Sin embargo, el ideal de una nación homogeneizada, que no se correspondía con la realidad, se hizo evidente en la mirada sesgada con la que los realizadores intentaron capturar los matices que pintan el territorio colombiano. Lo *otro*, lo diferente, fue ignorado deliberadamente o abordado de manera superflua.

Aún hoy los despojos de este pensamiento son evidentes. Es común encontrar entre el público colombiano voces de protesta en contra de las películas que exponen nuestras heridas porque “dañan la imagen del país”. Interpretamos el cine como un espejito mágico idóneo para decirnos cuán bellos somos o hemos sido, a la luz –o más bien, a la sombra– de un modelo cinematográfico heredado de Hollywood. Todavía en el presente, los colombianos reclamamos un cine en el que se vea nuestro sueño de nación: un pequeño paraíso tropical, un destino turístico perfecto con gran diversidad de paisajes, mujeres bellas y valores católicos. La aparición de lo *otro* en nuestro cine se fundamenta en estereotipos y justifica la hegemonía de la historia oficial o la redime mediante la caridad. Pero volvamos al tema que nos compete. Los primeros ejercicios cinematográficos que se aproximaron al mundo indígena se realizaron desde la mirada ajena y distante del ser “civilizado” que muestra al indígena como una figura exótica y un elemento del decorado. Estos registros aparecen por primera vez a finales de 1920 y en la década de 1930⁴,

4 • Citado por Angélica Mateus Mora. *Lo indígena en el video y cine colombianos: panorama histórico*, 2006: 16.



Fotograma de **El abrazo de la serpiente** (Ciro Guerra, 2015).

periodo en el que territorios como el Chocó, el río Orteguaza, la frontera con el Perú y la Sierra Nevada de Santa Marta fueron explotados como “escenarios naturales” en donde se establecieron los primeros contactos entre las poblaciones indígenas colombianas y la cinematografía nacional⁵.

En 1920, el antropólogo sueco Gustaf Bolinder y el noruego Ottar Gladvet realizan uno de los primeros documentos filmicos en el que aparecen indígenas wayuu, ijka (arhuaco) y bari (motilonos)⁶. En 1929, los hermanos Álvaro y Gonzalo Acevedo realizan el “primer documento visual en movimiento del Chocó”⁷, y en 1930, el arqueólogo, médico y novelista César Uribe Piedrahita realiza la Expedición al Caquetá, donde aparecen carijonas y pirangas⁸, a los cuales hará referencia como “los buenos salvajes”, una acepción que marcaría la historia del cine colombiano.

Todas estas piezas funcionan como el ojo del ser civilizado, el expedicionario que descubre una especie al explorar un territorio desconocido. Son la fotografía que el turista hace de un lugar que visitó, el documento, el vestigio de unos seres exóticos, *buenos salvajes* que hacen parte del paisaje y que, además, sirven para trabajar y cargar cosas. Son tomas descontextualizadas y fugaces que no ahondan de manera profunda en sus culturas o problemáticas.

Existen varios ejemplos de este periodo del cine que se alarga hasta los años 60, entre ellos, un documental de 1937 atribuido a Kathleen Romelli realizado con el fin de justificar y promover el monopolio de la explotación aurífera en Chocó por parte de la compañía estadounidense South América Gold Platinum⁹, y el documental **Rumbo al corazón de la selva** (1945), rodado en Mitú y producido por la casa Ducrane Films, de Oswaldo Duperly, por encargo de la empresa cauchera US Rubber Development Corp.

5 • Mora, Pablo. *El día en que los indígenas agarraron la cámara*, 2015.

6 • Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=CFmNcJn5xeM>

7 • Citado por Angélica Mateus Mora. *Lo indígena en el video y cine colombianos: panorama histórico*, 2006: 11.

8 • Cuevas, Angélica María. *El día en que los indígenas agarraron la cámara*.

9 • Mora, Pablo. *Nuestras miradas*, 19.

Extranjeros fundamentados en discursos pseudoetnográficos también realizaron documentales que resultaron ser puestas en escena de lo que ellos interpretaron como *lo indígena*, actuaciones que exaltan el carácter exótico que se quería resaltar de estas comunidades.

Ethnology in stencil color (1920)¹⁰ es buena muestra de ello; también, la película **Entre indios y hechiceros** (1935), del Marqués de Wavrin, producto de la cual escribió un libro en el que se relata de manera bastante peyorativa el carácter “salvaje” de indígenas koguis y nasa; entre otras.¹¹

Un segundo periodo de acercamiento a lo indígena desde la cinematografía corresponde al cine de evangelización que se realizó entre las décadas de 1950 y 1960. Este movimiento fue impulsado por la encíclica *Vigilante Cura*, dedicada al cine por el papa Pío XI en 1936, que exhortaba a sacerdotes claretianos y capuchinos a utilizar este medio, hasta entonces censurado por la Iglesia, para mostrar el papel “civilizador” del evangelio. Embera katíos y arhuacos fueron representados desde esta perspectiva como seres atrasados, que debían ser “salvados” por el misionero portador de la verdad y la civilización.¹² De esta época, cabe destacar la película **El valle de los arhuacos**, dirigida por Antonio Rozo, que inicialmente fue titulada *Luz en la Sierra*, cuya verdad histórica va a ser cuestionada posteriormente por Amado Villafaña, director arhuaco, en el documental **Nabusimake** (2010).

El tercer período (entre 1968 y 1980), fue una etapa de redescubrimiento del indígena. El cambio de paradigma en la antropología, que viró del antropocentrismo al relativismo, y las transformaciones políticas y culturales que se gestaban en todo el continente, entre ellas la ola del nuevo cine latinoamericano, motivaron a los realizadores a concebir películas, en especial documentales, bajo la consigna de “darle voz al que no la tiene”. En este cine, el indígena pasa de ser un objeto que hace parte del paisaje, a ser un sujeto social y político que lucha por sus derechos.

Cabe hacer la salvedad de que, si bien en este periodo ya hay una mirada responsable y comprometida con las comunidades indígenas

10 • Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=PSZbPUtpaU>

11 • Mora, Pablo. *Nuestras miradas*, 19.

12 • Citado por Angélica Mateus Mora. *Lo indígena en el video y cine colombianos: panorama histórico*, 2006: 22.

y sus causas, aún persiste la hegemonía del director, quien narra desde su propia perspectiva una realidad que le es, en cierta medida, ajena, aunque no indiferente, como lo era para los realizadores del pasado. El director es el autor de sus obras; consideración que dista mucho de la manera como los indígenas conciben la realización, pues ellos optan por una creación colaborativa y colectiva, razón por la cual nadie es realmente el autor único de un filme, sino parte de su realización.

En los años noventa, los indígenas comienzan a apropiarse del lenguaje cinematográfico y de la tecnología para realizar sus propias producciones, proceso que se hizo posible, en parte, gracias a que en la constitución del 91 se estaba postulando el principio de igualdad y multiculturalismo de nuestra nación.¹³ Los indígenas comienzan a contar sus propias historias y a reivindicar el derecho a la autorepresentación, a consolidar colectivos y festivales a través de los cuales presentan sus realizaciones. Logran, a través de la herramienta del colonizador –el lente–, crear narrativas descolonizadoras con sus propias estéticas y tiempos, que varían tanto como las comunidades:

“La cosmovisión espacio temporal, la no necesaria linealidad narrativa, los ritmos y tiempos para contar en forma más pausada, con menos uso del detalle y más de los planos generales o de conjunto, una expresión en la que lo onírico se hace fundamental para orientar aspectos de la vida cotidiana y donde los planos temporales de presente, pasado y futuro llegan a convivir para conformar una realidad integral más bien de carácter holístico”¹⁴

Con base en lo anterior, es posible afirmar que todo cine indígena es cine político, aunque no necesariamente alce su voz para denunciar, porque toda autorepresentación de las comunidades indígenas presenta una mirada que se emancipa de una tendencia hegemónica.

A partir de lo anterior también surgen nuevos debates y nuevas preguntas. Quisiera citar el caso específico del documental **Crónica**

13 • Artículo 1. Colombia es un Estado social de derecho, organizado en forma de República unitaria, descentralizada, con autonomía de sus entidades territoriales, democrática, participativa y pluralista, fundada en el respeto de la dignidad humana, en el trabajo y la solidaridad de las personas que la integran y en la prevalencia del interés general. Constitución política de Colombia, 1991.

14 • Sanjinés, Iván. *Indígenas en las cámaras: construyendo empoderamiento y nuevas prácticas de resistencia*. Cuadernos de Cine Colombiano No. 17B, Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento, 2012: 53.

de un baile de muñeco (2003), del cineasta y antropólogo Pablo Mora. Durante su realización todas las decisiones pertinentes al filme se discutieron con la comunidad. Surgió una crítica en torno a la temporalidad narrativa que, según el chamán y el capitán de la comunidad, no respetaba la temporalidad del ritual, lo que le restaba valor como herramienta de transmisión cultural. Afirman que “el documento filmico no reemplaza el tiempo real del proceso de enseñanza-aprendizaje que se produce en la maloca” por lo que surge la necesidad de hacer una versión para indígenas y otra versión para no indígenas. También, afirman que:

“El cine y el video hecho por los pueblos indígenas son distintos. Sus creaciones provienen de sujetos que visibilizan desde adentro el mundo de las identidades y de los movimientos étnicos, revaluando los imaginarios de frontera a partir de prácticas de creación colectiva y colaboración intercultural”¹⁵.

Entonces, ¿está mal que los realizadores no indígenas hagan representaciones del mundo indígena? Volvamos sobre **El abrazo de la serpiente** y los puntos controversiales de los que hablábamos al comienzo.

No se puede sentenciar a la ligera que los no indígenas no pueden hacer cine indígena, se debe reconocer que hay miradas propias y miradas que acompañan, y éstas últimas no pueden ser invalidadas simplemente por ser miradas externas. El cine nos permite tender lazos entre culturas, y considero que los realizadores no indígenas se acercan a representar lo indígena a través del cine buscando una identidad perdida que nos hace falta. Tenemos derecho a leer estas culturas y a realizar nuestras propias interpretaciones.

Lo que conviene estimar con pinzas es lo juicioso que debe ser ese acercamiento y el tratamiento de la información. Como vimos anteriormente, el no indígena tiende a reproducir una visión colonialista que reproduce el conflicto a partir de la oposición barbarie vs. civilización, desde una mirada distanciada, excluyente, peyorativa o bien, desde el otro extremo, una perspectiva mesiánica que pretende dar voz al que no la tiene.

Conviene entender que los indígenas sí tienen voz y sí producen cine. Conviene acercarse de la manera más respetuosa posible, sin

creerse un mesías que llega a rescatar una cultura perdida o a contar una historia “jamás contada”. Conviene acercarse con la curiosidad de un niño que quiere aprender y jugar, pero pidiendo permiso. Conviene comprender que los indígenas son también humanos y no necesariamente seres exóticos que viven en absoluta armonía con el universo. Conviene devolver las imágenes a las comunidades de donde fueron tomadas.

Considero que, tanto **El abrazo de la serpiente** como **La eterna noche de las doce lunas** son ejercicios de acercamiento que pretenden interpretar el mundo indígena desde una perspectiva más amplia a la que estamos acostumbrados los no indígenas y, por tanto, son un gran aporte para el cine colombiano que, parece, está retornando al ejercicio etnográfico. Pero, como afirma Zuluaga,

“No hay que caer en la trampa de ver **El abrazo de la serpiente** como un descubrimiento de la selva ni hacerle el juego a quienes suponen que el cine en particular, y el conocimiento en general, tiene un papel redentor (...) La película de Ciro Guerra es un texto entre textos, un intertexto, una imagen que está hecha de imágenes previas y que reaparecerá en imágenes futuras”¹⁶.

Por otro lado, conviene ver más cine realizado por indígenas. El cine indígena, aunque sí existe, es un cine invisible, por lo menos en los circuitos de distribución y exhibición que se gesta en las ciudades. Es claro que para muchas comunidades indígenas lo más importante es que dichas realizaciones se visualicen dentro de las mismas comunidades. Como espectadores no indígenas quisiéramos poder ver este cine, de seguro. No obstante, si el gusto por el cine es un gusto aprendido, el espectador no indígena tiene la responsabilidad de educar de nuevo su mirada para ver estas realizaciones con otros ojos.

Para concluir, quisiera agradecerle a mi ignorancia darme la oportunidad de indagar un poco más sobre el tema. Todos los colombianos tenemos un vacío y es el lado B de nuestra historia que no hemos escuchado, que no hemos visto. Este lado del disco incluye lo *otro*. Es por eso que es tan necesario tejer encuentros interculturales que nos permitan construir una identidad que no esté fragmentada, parcializada o desdibujada, sino que sea consciente de que su riqueza está precisamente en su diversidad y en sus conflictos.

16 • Zuluaga, Pedro Adrián. *Desmitificando a El Abrazo de la Serpiente*, 2016.

Bibliografía

- Bonfil batalla**, Guillermo. *El concepto del indio en América: una categoría de la situación colonial*. Anales de antropología. México: UNAM, 1972. Rescatado de: http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil_indio.pdf. Fecha de consulta: 10/08/2016
- Cuadernos de cine colombiano no. 17a, cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Bogotá: Cinemateca distrital, 2012. Rescatado de: <http://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/no.%2017a%20-%202012%20-%20cine%20y%20video%20indigena%20del%20descubrimiento%20al%20autodescubrimiento.pdf> fecha de consulta: 04/08/2016
- Cuadernos de cine colombiano no. 17b, cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Bogotá: Cinemateca distrital, 2012. Rescatado de: <http://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/no.%2017b%20-%202012%20-%20cine%20y%20video%20indigena%20del%20descubrimiento%20al%20autodescubrimiento.pdf> fecha de consulta: 04/08/2016
- Cuevas Guarnizo**, Angélica María. El día en que los indígenas agarraron la cámara.
- Una publicación de la cinemateca distrital. Bogotá: El espectador, 23 de mayo, 2015. Rescatado de: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/el-dia-los-indigenas-agarraron-camara-articulo-562233> fecha de consulta: 04/08/2016
- Forero Mendoza**, Zaida Margoth. *El encierro: rito de paso en la cultura wayúu*. Rescatado de: <http://www.bibliotecanacional.gov.co/blogs/expedicionbotanica/2010/12/20/el-encierro-rito-de-paso-en-la-cultura-wayuu/> fecha de consulta: 04/08/2016
- Malestar indígena por 'el abrazo de la serpiente*. Bogotá: Las 2 orillas, 2016. Rescatado de: <http://www.las2orillas.co/malestar-indigena-por-el-abrazo-de-la-serpiente/> fecha de consulta: 10/08/2016
- Mora**, Angélica Mateus. *Lo indígena en el video y cine colombianos: panorama histórico*. Cuadernos de Cine Colombiano

No. 17A, Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento, 2006.

Mora, Pablo. *Nuestras miradas.* Daupará: Muestra de cine y video de los pueblos indígenas en Colombia. Bogotá: Idartes - Cinemateca distrital, 2013.

Zuluaga, Pedro Adrián. *Desmitificando a el abrazo de la serpiente.* Bogotá: Las 2 orillas, 2016. Rescatado de: <http://www.las2orillas.co/desmitificando-a-el-abrazo-de-la-serpiente/>
fecha de consulta: 10/08/2016

Filmografía

Guerra, Ciro. **El abrazo de la serpiente.** Colombia, 2015, 125 min.

Padilla, Priscila. **La eterna noche de las doce lunas.** Colombia, 2013, 87 min.



Fotogramas de **Crónica de un baile de Muñeco** (Pablo Mora, 2003)

PERSONAJES ROSTROS DIRECTORES

La mirada subjetiva en *Crónica roja*¹

POR NELSY CRISTINA LÓPEZ PLAZAS

1 • Algunas reflexiones de este escrito hacen parte de la tesis doctoral en Literatura “El ojo (in) visible en la obra cinematográfica y narrativa autoficcional de Fernando Vallejo: trazos para la construcción de una poética de la mirada” (2019), presentada en la Universidad de los Andes.

En el *Diccionario de Directores de Cine Mexicano* se establece que Fernando Vallejo viajó a Roma en 1965 a estudiar dirección de cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia, lugar en el que permaneció alrededor de un año. Regresó a Colombia y ante la imposibilidad de hacer cine en su país, viajó a México en 1971². Allí, Vallejo realizó tres largometrajes y, de ellos, **Crónica roja** (1977) es su ópera prima. Fue filmada en los Estudios América de México y financiada por Conacite II, una de las tres compañías cinematográficas del estado mexicano.

Fernando Vallejo hace parte del grupo de *los maestros*³, apelativo que se le adjudica a Hernando Salcedo Silva, crítico e historiador de cine colombiano. *Los maestros* designa el conjunto de directores que, después de terminar sus estudios en los centros de formación cinematográficos europeos y norteamericanos, comienzan a regresar a Colombia, hacia el final de los años cincuenta y principio de los setenta. De acuerdo con el texto *Historia del cine colombiano*,

2 • Ciuk, Perla, *Diccionario de Directores de Cine Mexicano*, 2009: 796

3 • Los intereses de estos cineastas se enmarcaron en varias corrientes: el cine social y de denuncia, el documental institucional y turístico, la publicidad y el cine de entretenimiento. “Al grupo de ‘los maestros’ no se le considera como un movimiento generacional al cual se le pueda atribuir un estilo mancomunado o una sujeción a un manifiesto programático, su aparición es sólo circunstancial; lo que sí propició fue el surgimiento en el escenario fílmico de un cine con estilo e intereses nacionales. Con su llegada al país, estos cineastas trajeron también una actitud renovadora e hicieron posible que se pudieran echar raíces que permiten, hoy, encontrar los orígenes de una cinematografía nacional en esas décadas de los años sesenta y setenta.” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano 43)

los maestros fue una denominación para el grupo conformado “en primera y única instancia por Julio Luzardo (1938), Francisco Norden (1929), Guillermo Angulo (1928), Jorge Pinto Escobar y Álvaro González Moreno (1928-2001)”⁴.

No obstante, teniendo en cuenta una óptica más amplia, en este grupo se incluye a Marta Rodríguez (1933), Leopoldo Pinzón (1939) y Roberto Triana (1934), quien llegó a Colombia en 1973 y estudió en el Centro Sperimentale di Cinematografia, institución a la cual también asistieron Fernando Vallejo (1942) y Gabriel García Márquez (1927). Con respecto a los procesos de distribución de *Crónica*, en el artículo *Un embeleco del siglo XX: Fernando Vallejo y el cine*, Felipe Gómez Gutiérrez afirma que “la película [**Crónica roja**] se estrenó el 13 de diciembre de 1979 en los cines Cuitláhuac, Variedades y Acapulco en México, y se sostuvo en cartelera durante dos semanas”⁵.

Aunque *Crónica* no fue un éxito de taquilla, fue una película reconocida por la crítica y en 1979 fue acreedora del premio Ariel, que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, y de Las Diosas de Plata, que entrega la Asociación de Periodistas Cinematográficos mexicanos, a la mejor ópera prima. De igual manera, el actor Gerardo Vigil, quien interpreta al personaje de Víctor Manuel Albarrán, fue ganador de la Diosa de Plata a Mejor revelación masculina⁶. Esos premios y reconocimientos de parte de la crítica cinematográfica se contraponen a la recepción de *Crónica* por parte del público, pues el filme fue prohibido por la Junta de Censura⁷ en Colombia, cuya Resolución 0496 del 21 de septiembre de 1979 del Ministerio de Comunicaciones⁸ resuelve:

4 • Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Historia del cine colombiano*, 2009: 48

5 • Gómez Gutiérrez, Felipe, 2009: 43

6 • Ciuk, Perla, 2009: 854 y 889

7 • En el artículo *El cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 - 1942* (2011) se indica que en 1934 la Acción Católica Colombiana (ACC) -apostolado seglar marcado por el acompañamiento de la jerarquía eclesial y concebido para contrarrestar a los enemigos de la Iglesia- censura la “cinematografía inmoral” a través de diversos medios de comunicación católicos impresos como la prensa, folletos, semanarios, entre otros (Cáceres 198-199). Posteriormente, en 1934, la ACC crea tanto el Comité de la Moralidad Nacional, que debía velar por hacer efectivas las leyes y los decretos que servían para reprimir la inmoralidad de los espectáculos (cines,

En las escenas finales se coloca a las víctimas en un estado de indefensión total, configurándose el asesinato. También, se hace una incitación y apología del homicidio agravado. Se exalta la conducta de los militares que se toman la justicia por su propia mano para reprimir la conducta delictiva cometida por los jóvenes delincuentes. El espectador, al ver las escenas, no repudiaría estas conductas, sino simplemente podría verlas como factores determinantes para cometer un delito de esta naturaleza, tan reprochable en la sociedad y tan exaltado en la película (Citado en Gómez Gutiérrez 44; en Jaramillo 69; Suárez 107; Ardila 245-246)⁹.

La escasa producción crítica sobre la película se ha centrado en abordar la temática de la Violencia¹⁰ a partir de dos aspectos: i)

- • • teatros, etc.) como las Juntas de Censura, cuyo objetivo era establecer la clasificación del cine, de acuerdo con parámetros católicos y morales. El 14 de septiembre de 1936, el gobernador de Cundinamarca promulga el Decreto 686, con el que busca reglamentar la vigilancia de los espectáculos públicos y cinematográficos en dicho departamento, mediante las Juntas de Censura. Entre las diversas razones para ello, el decreto establece que el cine es una influencia en la formación de niños y jóvenes y que no hay una reglamentación para las exhibiciones: “las películas policíacas y los dramas pasionales son consideradas generadoras de delincuencia y bajas pasiones” (Citado en Cáceres 209). El decreto instituye que las juntas deberían estar compuestas por “un maestro de la localidad designado por el inspector escolar de la zona respectiva, por el alcalde, por el personero y por un miembro elegido por el consejo municipal” (210). Cabe aclarar que se consideraba inmoral “a todo lo que fuera en contra de los principios morales del catolicismo, es decir, los diferentes sacramentos, el acatamiento de leyes y normas que se seguían a través del cumplimiento de los mandamientos, en la Fe y en la obediencia al Papa” (199).
- 8 • <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/13993> págs. 245 a 246
- 9 • Los errores marcados y no marcados en la cita aparecen literalmente en el artículo de Jaramillo, fragmento citado en Gómez Gutiérrez y Suárez.
- 10 • Violencia, con inicial mayúscula, remite al conflicto desarrollado en Colombia entre los años 1946 y 1967; Sin embargo, historiadores y analistas no se han puesto de acuerdo sobre la fecha de inicio y de finalización (Osorio 86). De acuerdo con Laura Restrepo (1985), la Violencia acarrea un complejo proceso de lucha de clases y se concretiza en tres tipos de enfrentamientos: el primero, una guerra civil entre distintos sectores de la pequeña burguesía; el segundo, el enfrentamiento entre distintas capas del campesinado y, finalmente, la lucha forjada desde el siglo XIX, irresoluta por la vía del diálogo, sobre la imposición de alguno de los siguientes sistemas económicos: “el desarrollo democrático • • •

Considerar que las imágenes en movimiento condensan una excesiva realidad, particularmente en las escenas finales. ii) El contraste entre el mundo representado de la película y “la vida real” de los protagonistas en los que **Crónica** estaría basada, cuyas vidas, en su momento, fueron material de trabajo de cronistas y reporteros de los periódicos colombianos en la llamada *página roja*. Por ende, el criterio de evaluación de la película ha estado centrado en su *posible* valor de verdad, si se le compara con la realidad colombiana en el periodo de la Violencia.

Por ejemplo, en el artículo *Las memorias insólitas de Fernando Vallejo* (1998), María Mercedes Jaramillo explica la censura de *Crónica* a partir del argumento del crítico antioqueño Orlando Mora, el cual señala que la película es el registro “duro y desafiante” del bandolero¹¹ Efraín González¹² y su hermano. Asimismo, Mora asevera que la

... del capitalismo en la agricultura y la consolidación de la agricultura capitalista basada en la gran propiedad territorial” (121).

11 • De acuerdo con Steiner (2006), los líderes políticos locales (usualmente gamonales y terratenientes) consideraban a los campesinos armados que los apoyaban como guerrilleros que, desde la perspectiva del Partido Liberal, se defendían a sí mismos y a su partido contra la represión violenta; desde la perspectiva del Partido Conservador, los campesinos armados eran vistos como protectores “de un poder cuestionado y excluyente” (239). Cuando se iniciaron las negociaciones entre los líderes de ambos partidos, el Gobierno ofreció una amnistía –en el periodo de Guillermo León Valencia (1962-1966)– que en más de un caso no se logró cumplir. Algunos guerrilleros aceptaron la oferta; unos fueron asesinados posteriormente y otros se consideraron burlados por sus líderes. “De allí en adelante serían considerados por el Estado, la prensa y el *status quo* como «bandoleros», los excluidos de una sociedad que intentaba reconstruirse, con el apoyo de las élites que entonces contaban con este objetivo común, una vez habían proclamado el final de sus pasiones políticas por medio de decretos políticos”. (239)

12 • Efraín González es “el más famoso bandolero conservador de la época inmediatamente posterior a la Violencia” (Steiner 230) y murió el 9 de junio de 1965. En el texto *Reflexiones sobre la violencia en Colombia* (2000), Daniel Pécaut afirma que el “bandolerismo social” no carece de motivaciones económicas. Los jefes de las bandas (grupos conformados por unas decenas de campesinos armados) no se podrían presentar como justicieros, pues no atacan específicamente a los ricos y poderosos y, difícilmente, protegen a los habitantes locales, por lo que los efectos de ...

película expone la forma en que los hermanos fueron masacrados a cargo del Ejército y la Policía, y “(...) lo que podía no gustarle a muchos era el tono explicativo de la vida de los protagonistas y, además, el rudo verismo de las secuencias finales” (Citado en Jaramillo, 69). De igual manera, Gómez Gutiérrez emplea esta misma explicación para dar cuenta de la incidencia en la apática recepción del público mexicano y de las decisiones legales que se tomaron en Colombia sobre su proyección. Al respecto, el mismo Fernando Vallejo se pronunciaría en su *Carta de renuncia a la nacionalidad colombiana* (2007):

¿Saben entonces qué pasó? Que mi mezquina patria la prohibió [la *Crónica roja*] aduciendo que era una apología al delito. Una apología al delito que se basaba en hechos reales que en su momento la opinión pública conoció y que salió en todos los periódicos, la del final de los dos hermanos Barragán¹³, unos muchachitos a los que la

... su venganza también recaían en otros campesinos (39). Los jóvenes que conforman estas bandas tienen entre diez y veinticinco años y se integran a ellas, generalmente, después de haber presenciado la muerte de los miembros de su familia. Estos jóvenes son movidos por la venganza y el honor. Aun así, no escapan del dominio de los dirigentes de sus partidos y sus actos se dirigen a los miembros afiliados al partido político contrario (40). El autor sostiene que es al final de la Violencia cuando algunos de estos jóvenes pretendían adoptar la actitud de defensor de los pobres contra las élites, por lo que se convirtieron en objeto de veneración popular. Un ejemplo de esta tipología de bandolero es Efraín González, sobre el que Pécaut escribe: “bandolero conservador a quien se le atribuyen por lo menos cien asesinatos. Después de haber hecho estragos en la zona cafetera, se refugió en conventos donde los curas lo protegían. Se convierte enseguida en el jefe de las bandas en las minas de esmeraldas y milita por cuenta de políticos conservadores del departamento de Boyacá. Termina por simpatizar con las corrientes populistas del partido conservador y su ascendiente crece aún más entre las masas de ese partido. Sorprendido en Bogotá en 1965, es asesinado después de un combate de doce horas en las que, solo, se enfrenta a más de mil soldados. Esto basta para que sea considerado como inmortal a los ojos de ciertos colombianos y sea el objeto de un verdadero culto” (40).

13 • Víctor Hugo Barragán fue un reconocido bandolero, quien centró sus operaciones en la ciudad. Barragán, “junto a Sangrenegra, Efraín González, entre otros, llegó a ser considerado por las autoridades como enemigo público número uno y, como los anteriores, finalmente cayó abatido por la Policía y el Ejército” (Díaz y Villegas 46), el 2 de mayo de 1957. En un artículo del periódico *El Tiempo*, el 3 de mayo de 1957, se afirma que las autoridades venían siguiendo a los objetivos que sucumbieron el día anterior a la nota periodística. Sus nombres: “Víctor Hugo Barragán - ...

policía masacró en un barrio del sur de Bogotá. A cuantas instancias burocráticas apelé, empezando por la Junta de Censura y acabando en el Consejo de Estado, las prohibieron. Nadie en Colombia, ni una sola persona, levantó su voz para protestar por el atropello, que no era sólo a mí, sino al sueño de todos los cineastas colombianos, quienes, por lo demás, sea dicho de paso, también guardaron silencio.

Con las palabras anteriores, el antioqueño denuncia el carácter absurdo de la censura y pone de manifiesto que si el criterio de evaluación de su película está en su *posible* valor de verdad al ser comparada con la realidad del caso de los hermanos Barragán, no se comprendería por qué es prohibida.

De nuevo, con respecto al trabajo de la crítica, tanto Gómez Gutiérrez como Jaramillo concuerdan en que el argumento de **Crónica roja** se fundamenta en la vida del bandolero conservador de la época de la Violencia, Efraín González, y sus continuos enfrentamientos con las autoridades que “llenaron con ríos de tinta la página roja de los medios por varios años” (43). De acuerdo con Gómez, de este hecho proviene el nombre definitivo del largometraje, cuyo guión original se denominaba *Vía cerrada*. Gómez hace énfasis en el contraste que emerge entre el nombre del guión y el del cortometraje **Una vía hacia el desarrollo** (1968), dirigido por Fernando Vallejo antes de **Crónica Roja**, pues la *vía cerrada* se configura como una idea vallejana sobre la desesperanza del tiempo por-venir, lo que resultará ser una constante en su obra literaria posterior.

Por citar otro ejemplo, en la cronología de Fernando Vallejo Néstor Salamanca-León (2013) afirma que **Crónica roja** “cuenta la historia de los Hermanos Barragán, dos muchachos delincuentes acribillados por la policía a finales de la dictadura de Rojas Pinilla en un barrio del sur de Bogotá” (476). Mientras, por su lado, Juana Suarez, en el libro *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura* (2016), afirma que “*Crónica roja* no es sobre la vida de Efraín González y una interpretación de la película como tal resulta forzada” (106). La autora sugiere que Vallejo parece tomar el caso de González para recontextualizarlo en el espacio de la ciudad, pues el marco de

• • • condenado a 24 años de presidio y quien se fugó el pasado 13 de marzo de la cárcel Modelo de Bogotá-, su hermano Héctor Manuel y Héctor Jara Escobar. Los cadáveres quedaron desfigurados a tiros. Los disparos fueron tan nutridos que la casa presentaba más de 200 impactos y las balas llegaron hasta las vecindades” (Muerto Víctor Hugo Barragán)

actuación del reconocido bandolero es el escenario rural, entorno que no aparece en la película. Ahora bien, Suárez está de acuerdo con Jaramillo en que las razones para la prohibición de la película estarían enmarcadas en la exaltación a González y la “animadversión por el despliegue militar para cobrar el cuerpo del bandolero” (107). Además, la autora añade que el repudio a la naturaleza extremadamente gráfica de la producción vallejana tiene sus orígenes en **Crónica**, y que tal repudio no aparece en la adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios* (2000), de la cual Vallejo es el guionista.

En último lugar, cabe resaltar que, para Suárez, la censura a **Crónica** no se puede leer separada de la expectativa de que el cine construya una buena imagen para el país. La inclinación de las audiencias con respecto a la proyección de cine con enfoque turístico es una manifestación de ese nexo inseparable. Incluso, el mismo Fernando Vallejo se pronunció frente a ello en el documental de Luis Ospina, **La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo** (2003): “¿Qué querían que filmara? ¿Florecitas? ¿Paisajitos? ¿Ritos? ¿O qué querían que filmara?”. Estas últimas preguntas podrían dirigirse a los sectores administrativos de la cultura y a un gran número de espectadores que manifiesta malestar ante la repetida presencia de la Violencia –y de la violencia en minúscula– en el cine colombiano a partir de **El drama del 15 de octubre**¹⁴ (2015), es decir, desde la aparición del que es considerado el primer largometraje documental producido en Colombia.

La diferencia entre las críticas que he mencionado anteriormente se encuentra en la dirección y focalización de la mirada de quien

14 • *El drama del 15 de octubre* muestra los acontecimientos que rodearon el asesinato del General Rafael Uribe Uribe el 15 de octubre de 1914. Solo se conservan algunos fragmentos de la película y algunas referencias publicadas en los periódicos locales en el año 1915, año de su presentación en el teatro Olympia de Bogotá. De acuerdo con el texto *Historia del cine colombiano*, la película “combinaba filmaciones de los actos públicos realizados con motivo de la conmemoración del primer aniversario del asesinato de Uribe, testimonios de los asesinos confesos filmados en el Panóptico (hoy Museo Nacional) y secuencias de «archivo» que mostraban la autopsia y el solemne sepelio” (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano 13). Asimismo, *El drama* fue censurado, “en parte por la indignación general por el hecho de que los asesinos reales actuaron en ella y por la exhibición del cuerpo de Uribe Uribe, que atentaba de manera frontal contra la idea reinante del pudor” (Rivadeneira).

las presenta. En el caso de los críticos Gómez Gutiérrez, Jaramillo e incluso Suárez, se focaliza en la representación, recontextualizada o no, de la vida de Efraín González, que en la película estaría supuestamente representado por el personaje de Víctor Manuel Albarrán. En el caso de Salamanca-León, su mirada amplía el espectro del cuadro al incluir a los dos hermanos Barragán como referente de los Albarrán, apellidos que sin duda alguna tienen cierta similitud en términos fonéticos¹⁵. Llama la atención que dichas propuestas argumentales se erigen para tratar de ubicar el referente al cual, presuntamente, la representación del mundo en la película se remite: Efraín González o los Hermanos Barragán. Esto se hace con el fin de establecer la ubicación del referente en el contexto de la Violencia con dos propósitos: i) establecer un punto de conexión temático que será abordado en la obra literaria vallejana posterior y ii) ubicar a **Crónica** dentro de un grupo de películas que se ocupan de la representación de la Violencia en las zonas urbanas, lo que insta una aproximación estética sobre el periodo y el lugar de la película dentro de una tradición sobre el cine de la Violencia.

Sin embargo, las aproximaciones críticas no se han preocupado por analizar la película en sí, sin considerar el criterio de evaluación comparatista entre el mundo representado y el referente al que se dirige, o la evaluación de las imágenes intolerables en la película, que, de alguna manera, explicarían por qué la mirada del público se ha apartado de la película. Ello ha conducido a que **Crónica** no haya sido analizada más allá de la línea narrativa de uno de sus protagonistas: Víctor Manuel Albarrán. Lo que haré a continuación será realizar el análisis del mundo representado en **Crónica roja** con respecto a la propuesta de la mirada que se esgrime en ella.

En términos narrativos, podríamos decir que la película se centra en la historia de dos jóvenes hermanos que recorren una trayectoria sin salida que los conduce hacia la muerte. El mayor, Víctor Manuel Albarrán (Gerardo Vígil), se ve involucrado en el asesinato de dos

15 • Inclusive, Juana Suárez realiza un breve análisis de *Crónica roja* y ella misma confunde el apellido Albarrán con el de Barragán (107) para referirse a los protagonistas de la película. No es de extrañar que la versión de la crítica sobre *Crónica* que está relacionada con la muerte de Efraín González cambie a otra versión sobre los hermanos Barragán, debido al mismo pronunciamiento de Vallejo en su *Carta de renuncia a la nacionalidad colombiana* en el año 2007.



Fotogramas de **Crónica roja** (Fernando Vallejo, México: 1977).

celadores de la aduana, quienes lo habrían detenido por supuesto contrabando. El hermano menor, de 15 años, Carlos Mario Albarrán (Mario Saavedra), se empeña en acompañar a Manuel en su decisión de eludir el sistema judicial. No obstante, el rol de Mario no es solamente el de un acompañante, pues, poco a poco, este personaje va tomando las decisiones que lo conducen al final de la película, que es en sí el final de su vida. La línea narrativa de la historia de Manuel aparenta ser la principal porque la película inicia con su huida: ha matado a dos hombres y debe irse de su casa. Por ahora, me centraré en mostrar cómo la mirada de **Crónica roja** se centra en el uso recurrente de una técnica denominada cámara subjetiva o plano subjetivo.

En la secuencia inicial se producen una serie de tomas que, por deducción, dan cuenta de lo que el personaje de Mario ve, es decir, se configura una cámara subjetiva¹⁶. Mario va despertando mientras la imagen de sí mismo durmiendo se hace nítida. Se despierta porque escucha a su hermano Manuel diciéndole a su madre (Leonor Llausás) lo que necesita: ropa y otros zapatos. Ella le pregunta si quiere que despierte al padre, pero Manuel le dice que no. Mientras sucede ese diálogo, Mario voltea su cabeza para dirigir su mirada hacia las voces. Luego, en el plano siguiente, se encuentra el objeto de esa mirada: Manuel está desabotonándose la camisa junto al ropero, mientras la madre está en pijama en frente de su hijo. Manuel dice que su padre no puede ayudar en nada y que va a arreglar el asunto sólo.

En este punto termina el recurso de la cámara subjetiva, pues luego la cámara encuadra a Mario levantándose de la cama. Aún con sueño, el joven se dirige hacia su hermano para preguntarle qué le pasó. Manuel le responde que los de la aduana lo querían matar. Así, en estas imágenes en movimiento iniciales, los espectadores vamos conociendo el conflicto de Manuel a través de sus palabras y acciones, inicialmente filtradas por la mirada de Mario, lo que, posteriormente, da paso a una toma de distancia frontal y objetiva¹⁷ que recae en la perspectiva de la cámara.

16 • Cámara subjetiva es la técnica de uso de la cámara que sugiere el punto de vista de un personaje concreto (*Diccionario técnico Akal de cine* 72).

17 • Cámara objetiva es la “técnica de cámara por la cual ésta parece ser espectadora objetiva de la escena. Para mostrar este tipo de visión objetiva, el movimiento de la cámara y el montaje son mínimos y el ángulo de cámara está a la altura de los ojos.” (*Diccionario técnico Akal de cine* 72).

La cámara subjetiva es un recurso que se emplea varias veces en **Crónica** y no únicamente para dar cuenta de la mirada de Mario al inicio de la película. De acuerdo con Alessandra Merlo (2007), la cámara subjetiva es un artificio difícil de comprobar porque nada nos puede garantizar que los ojos que miran son los de un personaje y no los del director, desde su altura y perspectiva (*Mirar una película* 133). No obstante, Merlo afirma que hay dos elementos que conducen hacia una lectura subjetiva de lo que el personaje ve: i) la secuencia fílmica, ya que esta aclara a los espectadores, sin muchos márgenes de duda, “dónde está el personaje y cuál es su posición en el contexto; sucesivamente, esta brinda un encuadre [a los espectadores] que, situado en el lugar mismo donde se considera que está el personaje, se proyecta hacia el entorno ya conocido” (Cf. 133). ii) El movimiento manual y no mecánico de la cámara, pues ello podría ratificar una mirada humana y no artificial (133-134). La autora aclara que estos dos elementos hacen parte de los códigos de lectura del espectador, a partir de la relación que este realiza entre los puntos de referencia que brinda la imagen y lo que hay por fuera de ella (fuera de campo). En cualquier caso, a partir del análisis de la posición del personaje, la dirección de su mirada, la coincidencia entre el ojo de quien es visto y de quien ve, el contexto y el uso de determinados encuadres es posible determinar el artificio de la cámara subjetiva.

El artificio de la alternancia de ojos que miran es una construcción que predomina a lo largo de **Crónica roja**. A la secuencia inicial le sucede la presentación de los créditos. Luego, una introducción al proceso de levantamiento de los cadáveres de los celadores. Se muestran los testigos y la información que se le proporciona a las autoridades, el lugar de los hechos y, concretamente, la escena del crimen. Para ver los cadáveres en la escena –en tanto que espectadores–, lo hacemos a través de la mirada de quien abre la puerta: uno de los investigadores.

Otros ejemplos que evidencian el artificio de la cámara subjetiva suceden cuando, a través de la perspectiva de Esperancita, hermana menor de Mario y Manuel, vemos al “señor que fabrica maletas” (amante de la madre) vestirse sobre la cama de sus padres. Inclusive, en la película hay un *travelling subjetivo* que da cuenta del punto de vista en movimiento del policía cuando busca a Manuel en la casa del nuevo amante, la primera vez que el acusado escapa de las autoridades. Lo que tienen en común estos ejemplos es que la cámara subjetiva tiene la función de dar una perspectiva particular de lo

que se ve: la posición y detalles de los cuerpos asesinados –clave para la acusación de la fiscalía–, el amante de la madre visto desde la perspectiva de su hija y la búsqueda del policía, que lo lleva a constatar que Manuel ha escapado. Estos hechos ya los conocíamos antes de que se utilizara el artificio de la cámara subjetiva: Manuel le había contado a Mario lo que pasó con los celadores antes de huir de su casa, ya habíamos visto a la madre y al que fabrica maletas en la misma cama cuando Mario abre la puerta del cuarto, y ya habíamos presenciado la fuga de Manuel por el tejado de la casa con ayuda de Mario. Por lo tanto, la cámara subjetiva no se utiliza para revelarnos un hecho desconocido, sino en función de establecer un punto de vista distinto frente a varios sucesos que ya habíamos oído o visto previamente.

En ese orden de ideas, para comprender la función de la cámara subjetiva en *Crónica* es ineludible preguntar para qué es necesario ver un evento previamente identificado por el espectador desde un-otro, esto es, desde un punto de vista particular y concreto. En el texto *Microcircuitos del sentido*, Santos Zunzunegui¹⁸, afirma que uno de los problemas más estudiados en los textos cinematográficos tiene que ver con la construcción del punto de vista, pues es una estrategia de enunciación que conduce al espectador hacia la operación de interpretar lo que se muestra en las imágenes.

Muchas veces, ese punto de vista está construido como un filtro a través de un personaje que se coloca en posición intermedia entre el autor y el espectador, lo que le permite a este último ocupar el lugar del personaje durante un intervalo indeterminado de tiempo. En otras palabras, un “lugar de la inocencia para el espectador que, de esta manera, accederá a la visión de unos acontecimientos debidamente travestido en participante de ellos”¹⁹. El autor sugiere que este artificio es el lugar de manipulación para el enunciador que, al presentar el plano como resultado de la mirada del personaje, es el lugar de una verdad a la que se accede. De modo consecuente, la libertad del espectador, en su recorrido de lectura de la mirada de los actores, es anulada o anestesiada²⁰.

18 • Zunzunegui, Santos, 2007.

19 • *Ibid.*: 404

20 • *Ibid.*: 406



Fotogramas de **Crónica roja** (Fernando Vallejo, México: 1977).

Contrario a lo argumentado por Zunzunegui, lo que Fernando Vallejo estaría problematizando en *Crónica*, con este conjunto de miradas que se alternan, es si realmente es posible acceder a la verdad y a sus mecanismos de interpretación. Conforme avanza la película, vemos el progreso de los procesos investigativos llevados a cabo por las autoridades, tanto del asesinato de los celadores, como del segundo escape de Manuel (de la cárcel misma). En dicho proceso, presenciamos las entrevistas a testigos por parte de la mirada investigadora y periodística. Aunque el papel de la investigación criminal y periodística en *Crónica* nos pudiera dar una mirada alterna de los acontecimientos, desearíamos que fuera una mirada objetiva, en cuanto sigue un método de observación de los hechos para evaluarlos y presentarlos ante un juez o un público. No obstante, los alcances de todas estas miradas posibles son parodiadas en la película, puesto que hay una distorsión entre lo que vemos y lo que oímos. Nombraré algunos ejemplos:

- i) El juez de turno explica la ausencia de los ojos de uno de los cuerpos de los celadores, diciendo que se saldrían debido al impacto de la caída cuando le dispararon.
- ii) Más adelante, después del segundo escape de Manuel, varios testigos distorsionan la apariencia física y la ropa que llevaban, además del número de personas que ayudaron a ejecutar dicho escape y quiénes efectuaron los disparos; a pesar de que todos presenciaron el hecho, sus declaraciones son distintas y añaden elementos que los espectadores no vimos.
- iii) Mientras Manuel, Mario y José Luis Iquera huyen por la carretera, escuchan la entrevista radial a un abogado legista, quien explica el caso de Manuel Albarrán de manera ininteligible:

Periodista: –Usted cómo penalista, ¿qué concepto tiene de Albarrán?

Abogado: –Albarrán es un delincuente de índole cualitativamente progresiva dentro del ámbito criminal porque paso a paso, a veces, y vertiginosamente, en otras ocasiones, en su trayectoria delictiva ha venido superándose. La peligrosidad en él llega al máximo, pues su inteligencia se equipara con la práctica material de su audacia²¹
- iv) Al final de la película, el periodista de RCN, presente en el operativo para capturar a los Albarrán, dice lo opuesto a lo que en realidad estamos viendo: “Maniobrando con la más absoluta

discreción, los servidores del orden han localizado el paradero de los prófugos en un casa de la calle Portocarrero". Las imágenes se oponen a la moderación del cuerpo policial y militar, pues ellas muestran el despliegue de un número considerable de miembros de la fuerza pública a la vista de todos; inclusive, Mario es el primero que se da cuenta de los camiones cuando va a la terraza a lavar ropa. Además, uno de los oficiales emplea un megáfono para ordenar a los habitantes de la calle que salgan de sus casas.

Por lo tanto, en lo que respecta al rol de la investigación forense, de los periódicos y de la radio, su función dentro de la película es mantener una distancia entre lo que se dice y lo que se ve, no sólo porque las imágenes y las palabras no concuerdan, sino porque éstas últimas son incomprensibles. Ante esta brecha, es posible afirmar que estos discursos forenses y periodísticos se exploran en la película desde una mirada subjetiva, generalmente parodiada. Además de emplear el recurso cinematográfico de la cámara subjetiva, en **Crónica** escuchamos el discurso desde el punto de vista de quien observa: el juez de turno observa la escena de los cuerpos y dicta la descripción de la misma, junto con sus conclusiones; el periodista observa y narra el operativo de captura. Es decir, estos discursos se consolidan gracias a las suposiciones de varios individuos sobre sus percepciones, de manera que su discurso no coincide con lo que los espectadores hemos visto o con nuestra evaluación de la película a partir del criterio de la verosimilitud (los ojos no se saldrían de sus cuencas por caer al piso).

Sin embargo, algunas veces, esta mirada subjetiva tiene sus aciertos y es gracias a estos que, finalmente, la policía logra encontrar el paradero de los fugitivos. Cabe resaltar que esta mirada subjetiva asertiva ocurre sólo mediante la identificación de algunos testigos, por medio de las fotografías de José Luis Iquera. No obstante, cuando se construye la memoria de este personaje, a través del discurso de los adultos, esta no concuerda con lo que hemos visto ni con lo que la verosimilitud del relato ha construido.

En la segunda pista para hallar a Iquera, el investigador entra en una tienda con la foto de Iquera, al parecer en el barrio en que creció. Una mujer dice que el de la fotografía es Toñito y que él vivió en el barrio cuando era muchacho; era muy travieso y mala persona. El hombre ebrio que se encuentra al lado de ella la contradice porque Toñito era muy buena gente y caritativo, pues una vez le invitó a tomarse una cerveza, y hace énfasis en que se acuerda muy bien. El investigador

le pregunta si ha vuelto a saber algo de él y el hombre contesta que sí, que es millonario en Estados Unidos. El policía le pregunta cómo se hizo millonario y el borracho dice que robando, pues ¿de qué otro modo? Los demás ríen. La información que escuchamos es poco confiable: sabemos que Iquera es un ladrón y, tal vez, una mala persona. No obstante, millonario no es, caritativo tampoco y no se encuentra en Estados Unidos. Lo anterior nos demuestra la fragilidad de los recuerdos sobre Iquera y su poca confiabilidad. Cabe señalar que es el niño del barrio quien, posteriormente, señalará a la esposa de Iquera de manera asertiva. Es decir, el niño y su señalamiento es lo que realmente posibilita el desenlace de la película.

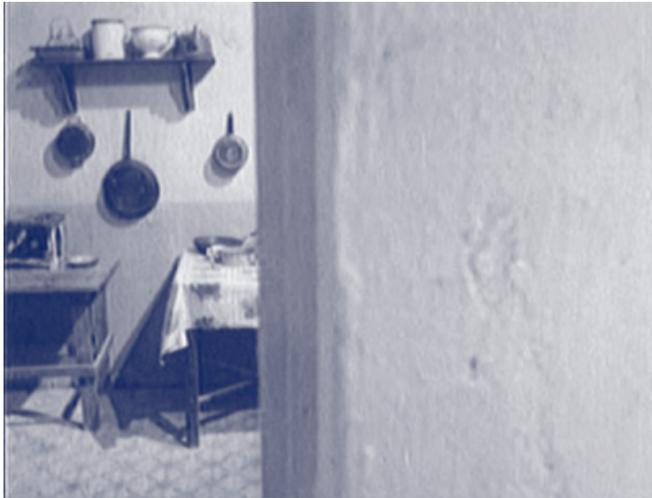
Asimismo, en **Crónica** existen varios encuadres que no se enmarcan de manera ortodoxa con la tipología de planos subjetivos, es decir, con la correspondencia entre la dirección de la mirada y el campo de visión de los personajes; sin embargo, su función es esencialmente idéntica ya que:

De hecho, posiciones de cámara no identificables directamente con la visión de tal o cual personaje, pueden jugar similar papel, con tal de que se inscriban en un contexto de legibilidad que permita la imputación de ese plano como *designación* de un sujeto que de una forma u otra, lo sustenta²²

En **Crónica** ocurren varios diálogos entre los personajes en los que se podría inscribir un contexto de legibilidad de cámara subjetiva. En estas conversaciones no podemos ver a través de los ojos de los interlocutores porque no coincide la dirección de su mirada con el objetivo de la cámara. Por lo tanto, se configura una cámara cercana y, con ella, una *mirada declinada*. Esta no es, en sentido estricto, una cámara subjetiva, puesto que no implica una identificación completa con la mirada de un personaje²³. Podríamos decir que no es una mirada del personaje, sino al lado del personaje. La mirada declinada busca testimoniar al entrar en las discusiones y relatarlas desde lo más cerca posible. Hacerlo facilita detectar la mirada y la sonrisa burlona de Manuel cuando se le interroga sobre detalles de la noche en que murieron los celadores, las miradas de Mario prometiendo que no va a ayudar más a su hermano, la mirada inquisitiva de los abogados, entre otras.

22 • Zunzunegui, Santos. 2007: 405. (Cursivas en el original).

23 • Merlo, Alessandra, 2007: 139



Fotogramas de **Crónica roja** (Fernando Vallejo, México: 1977).

El trabajo de la cámara en **Crónica** se encuentra en la alternancia entre miradas subjetivas y objetivas, además de una cámara declinada que testimonia los diálogos desde lo más cerca posible. A esta variedad de miradas se une la del espectador, una mirada evaluadora sobre lo que muestran las imágenes y el discurso que los personajes construyen sobre lo que han visto o han vivido. El efecto de esta alternancia de miradas y puntos de vista es la desconfianza: “la película [**Crónica roja**] se aferra a la incertidumbre sobre una verdad que no es revelada”²⁴. La verdad no es accesible porque los eventos son interpretados de muchas posibles maneras; lo que hacemos como espectadores es evaluar, mediante las imágenes y los sonidos que se nos presentan, la correspondencia entre ambos y la verosimilitud de la historia.

En el juicio de Manuel Albarrán hay dos relatos: el del fiscal y el del abogado defensor. En el primer caso, la defensa argumenta que Albarrán fue detenido por agentes de la aduana por un supuesto contrabando, pero no se entregó el detenido a la justicia ordinaria y lo mantuvieron incomunicado en las dependencias de la aduana. Allí, el detenido quedó bajo custodia de Manuel Antonio Fonseca, cuyo compañero, Flaminio Villareal, llegó pasado de tragos a eso de las 11:30 de la noche. Luego, Albarrán afirma que éste le ordenó que subiera al cuarto donde él y su compañero dormían, lo hizo sentarse en la cama en frente de él y se quitó el saco y la camisa, menos los pantalones porque en el cinto estaba el arma. En ese momento ocurre el forcejeo y el posterior asesinato.

Además, como existe un decreto que regala a los denunciantes de contrabando el 25% del valor del mismo, los agentes de la aduana tenían especial interés de conocer la ubicación del supuesto contrabando del que se sindicaba a Albarrán. A lo anterior, se suma la supuesta actitud hostil de los agentes que, abusando de su poder, obligan al detenido a defenderse de sus ataques. En el segundo caso, a través del análisis de la ropa y la posición de los cadáveres, el fiscal afirma que el cadáver de Flaminio Villareal se encontraba en ropas menores porque estaba durmiendo y, el otro, Manuel Antonio Fonseca, en un exceso de confianza, bajó del cuarto a marcar tarjeta a las doce de la media noche. Entonces, Manuel aprovecha y toma el arma de Villareal, acecha a Fonseca en la escalera y le dispara.

Ambas versiones presentan inconsistencias: ninguna explica por qué el cuerpo de Fonseca no tiene sus ojos ni tampoco la presencia de los dados en la habitación. En la versión del abogado, que es la de Manuel, se dice que Villareal no se quitó los pantalones, pero en la imagen de la escena del crimen no los tiene; de hecho, para el fiscal, lo anterior prueba que Manuel está mintiendo. Por su lado, la versión del fiscal no explica la postura del cuerpo de Villareal, pues no parece que estuviera durmiendo, sino que estaba sentado sobre la cama cuando le dispararon. Además, si Manuel estaba acechando en la escalera a Fonseca, no se explica cómo el cuerpo de este último resultó dentro del cuarto ni por qué los muebles están tirados en el piso. Tampoco se explican los siete disparos que se encontraron en las paredes de la habitación.

Además, las imágenes de **Crónica** nos sugieren constantemente que Manuel es apostador y que juega a los dados. En la indagatoria, antes de que Manuel escapara la primera vez, el juez le pregunta al detenido si entre él y los celadores no entablaron un juego con el dinero que todos llevaban, pues se encontraron un par de dados en la habitación. Manuel responde que no, que no sabe jugar a los dados.

Esta sería una tercera versión: los tres jugaron, apostaron y, por algún motivo, discutieron y la disputa acabó en asesinato. Los únicos elementos que contribuyen a crear una imagen panorámica de lo sucedido son la escena del crimen y el testimonio de Manuel. A la primera, se pueden adaptar varias versiones; de la segunda, no tenemos certeza.

Es importante señalar que, por la forma en que fueron encontrados los cuerpos, la puesta en escena pone de manifiesto un aspecto particular sobre los ojos de los asesinados: uno de los cuerpos [Flaminio Villareal] yace con el rostro sobre la cama y, por la posición de sus pies, se deduce que al momento de morir se encontraba sentado sobre ella. El otro [Manuel Antonio Fonseca] está en el piso, está vestido, pero no tiene sus ojos; de allí emana la sangre que vemos en la imagen desde el punto de vista de quien está en la puerta del cuarto. ¿Por qué hay esta disposición particular de los ojos de los cadáveres? ¿Qué nos dice sobre Manuel y sobre la película en general?

En esta imagen de los cuerpos se concreta no sólo la imposibilidad de ver, sino que se evidencia que Manuel anula la percepción de esos otros ojos. Habría que pensar qué motivaciones realmente tendría Manuel para sacar los ojos de Fonseca, pero no lo sabremos. Lo que

sí es importante señalar es la similitud con **Film** (1965), de Samuel Becket, una película sobre la percepción, sobre lo que significa ser percibido y percibir. El protagonista huye de manera desesperada de la percepción de los otros ojos: evade a las personas que se encuentra camino a su habitación y, estando en ella, saca a su perro y a su gato porque no soporta su mirada; al pez lo cubre con una sábana. Cuando cree haberse librado de la percepción de esos otros ojos, cubre el espejo, pero nunca puede huir de la percepción de sí mismo, es decir, de la cámara. El protagonista de **Film** y Manuel comparten esta necesidad de abstraerse de la mirada de otros. La diferencia está en que en **Film** esos otros están vivos; en **Crónica roja** los ojos de Fonseca están muertos. Tal vez, el reflejo de Manuel en esos ojos sin vida le devolvió su misma percepción y no la pudo soportar.

Además de las pistas que nos da la escena del crimen, el abogado de Manuel pronuncia en el discurso de cierre del juicio de Manuel: “El señor fiscal habla como si hubiera presenciado los hechos, siendo así que no existe testimonio humano distinto al del procesado”. Y el fiscal responde: “Dios es testigo y Albarrán lo sabe, en lo íntimo de su conciencia, que así ocurrieron las cosas”. Al final de la película, cuando la muerte parece inevitable, José Luis Iquera cuestiona a Manuel: “Sáqueme de una duda hermano y dispense la pregunta: ¿qué fue lo que le pasó esa noche con los celadores de la aduana?” Mario responde: (mirando a los ojos de Ciquera) “Lo que pasó esa noche (voltea la mirada y se sonríe) el señor fiscal ya lo dijo: eso sólo Dios y yo lo vimos. Dios en esas cosas no se mete y yo...” Manuel es interrumpido por la irrupción de un policía en el lugar. Entonces, en **Crónica**, la cámara se rehúsa a ser objetiva en lo que respecta a los eventos del pasado. De igual manera, tampoco es subjetiva, es decir, nunca se utiliza en ella el recurso del *flashback* desde el punto de vista de un personaje en particular. Tampoco el testimonio de Manuel nos da una versión totalmente verosímil de lo que ocurrió. Eso quiere decir que en la película no hay un interés por reconstruir lo que sucedió, sino en construir múltiples miradas de los eventos que se desencadenaron después del crimen.

En síntesis, la alternancia de miradas en **Crónica roja** evidencia las múltiples percepciones individuales que, lejos de mostrarnos una panorámica general, estática y verdadera, en su multiplicidad nos conducen a todo lo contrario: a no ver. Esto revela que vemos a través de los ojos de algunos personajes, observamos de manera cercana junto a ellos y hasta vemos objetivamente algunos eventos, pero,

aun así, nos quedamos en un punto ciego. Georges Didi-Huberman afirma: “Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos”²⁵. La conclusión de **Crónica Roja** es que abrir los ojos y ver, mirar, para pretender tener una certeza, lleva a lo opuesto: a la ceguera. Para Didi-Huberman es clave el pasaje joyceano en *Ulises*: “Cierra los ojos y mira”²⁶, pues no ver ni conocer lo que realmente ocurrió la noche en que Manuel asesinó a los dos celadores revela cómo los *otros ojos*, tanto de los demás personajes como los nuestros, de espectadores, giran en torno a la necesidad de saber la verdad, al punto de simplemente ofrecer una interpretación de lo que creemos que sucedió.

Bibliografía

Ardila Simpson, Miguel Eduardo. *Fernando Vallejo: infancia, juventud y madurez (1942-1995)*. Tesis de Doctorado. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2020. Archivo PDF.

Cáceres Mateus, Sergio Armando. *El Cine moral y la censura, un medio empleado por la Acción Católica Colombiana 1934 – 1942*. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, Vol. 16, 2011, pp. 195 – 220. *Portal de publicaciones periódicas UIS*. Rescatado de: revistas.uis.edu.co/index.php/anuariohistoria/article/download/2491/2826/0+&cd=7&hl=es&ct=clnk&gl=co.

Cámara subjetiva. *Diccionario técnico Akal de cine*. 1ª Edición., 2004

Ciuk, Perla. *Diccionario de Directores de Cine Mexicano 2009*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Mexicano de Cinematografía, 2009

Díaz Gómez, Mauricio y Villegas Oyola, Alejandro. *Perfiles de los exponentes de la crónica roja, ya retirados, en la Bogotá de 1948 hasta 2002*. Trabajo de grado, Universidad de Manizales, 2004. En línea

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997

25 • Didi-Huberman, Georges, 1997: 17

26 • *Ibíd.*:13

Gómez Gutiérrez, Felipe. *Un embeleco del Siglo XX: Fernando Vallejo y el cine.* En: Cine y literatura. Cuadernos de cine colombiano No. 14 A., Bogotá, Imprenta Distrital, 2009: 36-58

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano – Alcaldía Mayor de Bogotá. *Historia del cine colombiano*, Bogotá; 2009

Jaramillo, María Mercedes. *Las memorias insólitas de Fernando Vallejo. Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio.* Ed. Luz Mary Giraldo & Néstor Salamanca. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana & Universidad Nacional de Colombia, 2013: 65-87

López Plazas, Nelsy Cristina. *Caminando entre las imágenes y las palabras: Fernando Vallejo y la ilusión del cine.* Tesis de Maestría. Pontificia Universidad Javeriana, 2014. Archivo PDF

———. *El ojo (in) visible en la obra cinematográfica y narrativa autoficcional de Fernando Vallejo: trazos para la construcción de una poética de la mirada.* Tesis de Doctorado. Uniandes, 2019. Archivo PDF

Merlo, Alessandra. *Mirar una película. Cuatro ensayos sobre cine italiano.* Bogotá: Instituto Italiano di Cultura: Ediciones Uniandes, 2007

Pécaut, Daniel. *Reflexiones sobre la violencia en Colombia. Violencia, guerra y paz: una mirada desde las ciencias humanas.* Eds. Angelo Papacchini, Darío Henao Restrepo y Víctor Mario Restrepo. Cali: Universidad del Valle, 2000: 25-70. Rescatado de: es.scribd.com/document/328360003/Reflexiones-Sobre-La-Violencia-en-Colombia-Daniel-Pecaut

Rivadeneira, Ricardo. *El drama del 15 de octubre, Francesco y Vincenzo Di Domenico*, Revista Arcadia; Especial – Arcadia 100, 23 de enero de 2014. Rescatado de: www.revistaarcadia.com/impres/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-el-drama-del-15-de-octubre-francesco-vincenzo-di-domenico/35015

Salamanca-León, Néstor. *Cronología de Fernando Vallejo. Hablar en nombre propio.* Ed. Luz Mary Giraldo & Néstor Salamanca, Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana & Universidad Nacional de Colombia, 2013: 473-481

Steiner, Claudia. *Un bandolero para el recuerdo: Efraín González también conocido como el «Siete Colores».* Revista Antípoda, no. 2, 2006: 229-252. Rescatado de: Scielo: www.scielo.org.co/pdf/antpo/n2/n2a13.pdf. Revisado en julio 20 de 2018

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura.* Cali: Universidad del Valle, 2016. Archivo PDF

Vallejo, Fernando. *Carta de renuncia a la nacionalidad colombiana.* Caracol radio, mayo 7 de 2007. Rescatado de: caracol.com.co/radio/2007/05/07/nacional/1178523900_423741.html

Zunzunegui, Santos. *Microcircuitos del sentido. Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine.* Editado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, Cátedra, 2007: 404-411

Filmografía

Vallejo, Fernando. *Crónica roja.* México: 1977. Distribuye en Colombia: El Círculo de Lectores

Ospina, Luis. *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo.* Colombia y Nueva York, Instituto Cervantes y Cinema Tropical: 2003

Un tal Adolfo X

POR ANDRÉS FRANCO

Conocí personalmente a Adolfo X en un evento audiovisual de Bogotá. La verdad, en un principio no produjo en mí ninguna impresión más allá de lo normal. Mientras la mayoría de asistentes esperaba lograr algún tipo de relación que condujera a cerrar al menos un negocio con una productora o distribuidora de cine, Adolfo ya venía a firmar por tercera vez la exhibición de su trabajo en el canal cultural *Señal Colombia*.

Como una especie de regla de comportamiento, Adolfo se aleja del frente de las cámaras y prefiere pasar desapercibido. Concentrándose en su deseo de contar historias, desde atrás aprovecha su visita a la capital para encontrar alguna locación en la casa de un colega. Mientras conversa con alguien, la forma de tomar la copa de vino en el bufé para los participantes lo decía todo. Él es una persona fuera de los esquemas. No pertenece a la gente de protocolos ni se mide en el juego de las apariencias. Lo que define a Adolfo, para mí, trasciende el mero velo de lo artificial, aunque muchas de sus obras audiovisuales estén hartas de elementos irreales, en extremo ficticios, en completo contraste con su persona.

Fue después, en el marco de la *Cátedra de la Cinemateca Distrital*, cuando logré apreciar con más detenimiento el aporte de este realizador al cine colombiano. Es un autor que hace su trabajo, como lo dice él mismo, por la rentabilidad que le pueda representar. Pero, al mismo tiempo, uno lo nota distante de la ostentación. Una persona interesante por su sinceridad y que mide sus rasas palabras para decir lo que piensa.

Claro que Adolfo tiene una especie de filtro cuando se le pregunta directamente por su identidad. Para él resulta muy difícil responder quién es. Dice que no le interesa recibir el título de director ni de

productor, que simplemente es un hombre con cámara y amigos. Cataloga sus películas como una especie de hobby para el deleite propio, con la diferencia de que logra venderlas a través de una distribuidora y tiene un público al que le gusta su estilo. Esa es la manera de resumirse a sí mismo.

Adolfo X conoce muy bien el recorrido histórico de la tecnología del video en Colombia y cómo esto influyó en su trabajo, específicamente en el experimental. Creo que para un experto *cameraman*, lejano de todas las pretensiones autorales, uno de *ars gratia artis*, conversar con él, es hablar con un colega.

La estética de Adolfo X es fiel a la idea de que su trabajo puede generar la rentabilidad suficiente para hacer la siguiente película. Sus elementos principales en *Mountruöx* (la primera serie de este concepto) son: el sexo, la belleza y los lujos. Elementos que lastiman la sensibilidad de muchas personas, que se podrían considerar sus detractoras, pero que, finalmente, dejan ver que ha logrado vender una expresión propia que se mantiene. Y esto no difiere de la opinión de un director y productor completamente alejado de su perspectiva, como lo es Oscar Ruiz Navia (de películas como **El vuelco del cangrejo** (2009) y **La Sirga** (2012), quien detrás de cámaras en **La Sirga** opina que “un proyecto a nivel de rentabilidad es bueno en la medida en que ese proyecto te lleve a otro y así (sucesivamente)”.

Adolfo acabó con la distribución de sus películas a través de intermediarios. Lo cual, dice él, le quitaba mucha parte del porcentaje. Finalmente, logra realizar un negocio directo con el canal *Señal Colombia* y negociar la exhibición de las películas **Término Fijo** (2020), cuya temática gira en torno a la mafia de Medellín, y **Noche Sin Tiempo** (2005), una historia de terror basada en un acontecimiento real, de la cual, en coproducción con el canal *Mi Cinema*, actualmente dirige un remake con una calidad superior, mejores actores y en full HD. También, como proveedor institucional, ha logrado abrir una brecha para otras de sus producciones, como **Inmortal** (2016), **Holly House** (2011) y **Criminal**.

La situación personal de Adolfo, el contexto cultural masivo y los recursos cuando comenzó sus experimentos eran contrarios a su manera de ver las cosas: “Medellín, para esa época de finales de los noventa y principios de los dos mil, era una ciudad de magazines hablando de los contenidos de la televisión regional; yo, en cambio, tenía la pasión por contar historias casi desde el corazón”, dice Adolfo X, quien no



MOUNTRUOX

FALLEN ANGELS

Fotograma de **Mountruox** (Darker Levith, 2000).

contaba con ningún tipo de formación académica en el ámbito audiovisual. Además de hacer los llamados, la edición y la cámara de sus propios trabajos, este hombre orquesta se convirtió en un buen negociante, logrando hacer canjes y conseguir patrocinios. Para **Criminal**, una de sus últimas producciones y ganadora del primer premio en el Festival Internacional de Cine de Pasto (FICPA) - Selección oficial BOGOCINE 2013, logró mantener un presupuesto de cinco millones de pesos. **Mountruóx** costó un millón de pesos.

A la hora de la realización Adolfo no piensa en romanticismos. Planea proyectos posibles con ventas posibles. Opina que la mayoría de las películas colombianas que se exhiben en las grandes superficies se hunden en taquilla. No vislumbra llegar a la pantalla grande. Piensa en películas para exhibir en televisión. Sus películas se han vendido, además, en Ecuador, Guatemala y Argentina; Adolfo se sorprende de que en Japón también se vean, subtituladas, claro está; y se ríe contándolo.

Entre dos mil cinco y dos mil seis, época en la que admite que retomó su labor después de un receso de aproximadamente cinco años en la realización sería de sus propuestas, se dio un espacio para realizar otro tipo de negocios que le resultaron más rentables, ya que, para entonces, se especulaba mucho con el HD y el HDV. En su opinión, resultó ser un formato desastroso.

Su reactivación en la realización se debe a la actual coyuntura tecnológica en los formatos, es decir, a la aparición de la línea de cámaras *DSLR* (Digital Single Lens Reflex) en el mundo del video, su facilidad para lograr un intercambio de lentes. También cuenta que los elementos accesorios son más económicos en el mercado y la portabilidad de este tipo de herramientas, en comparación con las del cine de alta gama, es mucho más económica en todo aspecto. Su meta actual es producir tres películas por año. Ya en el *BAM* (Bogotá Audiovisual Market) 2013, retomó de nuevo la distribución por parte de terceros, firmando con una compañía y adquiriendo contrato con países como España y Miami para sus “películas baratas” y su “cine de Clase B”, como él suele llamarlo.

Adolfo X dice que no consideró las becas del Ministerio de Cultura, sumándole a esto que no existía la Ley de Cine. Simplemente, consideró que tener una cámara era ya tener el capital para contar historias...que sólo faltaba la edición.

Al conocer la necesidad de las historias de ficción, y que éstas tenían como requerimiento de duración veinticuatro minutos, al menos para televisión, se dedicó a darle vida a un cómic de su propia autoría. Ese cine hecho de “toda la basura de los ochenta y que metimos en una licuadora”, como decía uno de los productores de su reducido equipo de trabajo. El apalancamiento llegó cuando, en el Festival de Cine de Cartagena, ganó el premio SKY. Quince millones de pesos que le dieron la oportunidad de seguir contando historias. Entonces, logró vender los capítulos a canales independientes, y después los agrupó y los convirtió en largometrajes. Así nació y se desarrolló su personaje más emblemático: **Mountruöx**. Dice de él que es tan plástico que se puede vender y reutilizar para ser vendido de nuevo, como en un ciclo de reciclaje. Entonces, tomó la decisión de doblar las voces de esos capítulos para que no tuvieran modismos y poderlos mover en Latinoamérica. Dice que fue muy criticado en Colombia por tratar de hacer un cliché americano, pero que fue precisamente ese cliché lo que lo mantuvo.

Cuando habla de la estética de las tres primeras películas de **Mountruöx** afirma que las condiciones propias de su trabajo, y los recursos, eran tan precarias que para lograr una atmósfera visual nocturna optó por desbalancear la cámara, hablando del balance de blancos. Cosa que cambió en una de las últimas partes de la saga, llamada **Inmortal**, donde predominan los verdes. Ese fue un aspecto que también pudo manejar a su antojo en **Criminal** gracias a la tecnología *DSLR*. Y añade que aprovecha al máximo las luces naturales y su rebote. No le estorban los clarososcuros ni las siluetas. Defiende su propuesta diciendo que lo natural es así.

Sus propuestas son amadas u odiadas. Un ejemplo de esto son las discusiones que se forman en torno a sus películas en las escuelas de cine de Medellín y en las redes sociales en internet, que para la época no eran tan prolíficas ni tantas como ahora. Estaban en un contexto muy diferente al actual. Pero a la academia le queda tiempo para poner el trabajo del realizador antioqueño como ejemplo sobre lo que NO se debe hacer. Él cuenta que esos mismos estudiantes que critican de manera fuerte y negativa su trabajo son los mismos que luego le piden trabajo y espacio para sus prácticas de pregrado. No le avergüenza reconocer que, del cine que se supone que todo realizador o estudiante de medios audiovisuales debe ver, no ha visto mucho. No ha visto **Los cuatrocientos golpes**, tampoco **El perro andaluz** ni siquiera **Odisea 2001**, entre muchas otras. El tal Adolfo X

afirma que agradece haber empezado al contrario, que “la ignorancia es atrevida” y que si no hubiera sido así, no habría logrado lo que hasta hoy ha conseguido.

Filmografía

Buñuel, Luis. **El perro andaluz**, España; Francia, 1929, 16 min.

Etminani, Homer. **Inmortal**, Colombia, 2016, 75 min.

Kubrick, Stanley. **Odisea 2001**, Estados Unidos, 1968, 139 min.

Levith, Darker. **Criminal**, Colombia, 2013, 92 min.

Levith, Darker. **Holly House**, Colombia, 2012, 80 min.

Levith, Darker. **Mountruõx**, Colombia, 2000, 90 min.

Levith, Darker. **Noche sin tiempo**, Colombia, 2005, 80 min.

Levith, Darker. **Término fijo**, Colombia, 2001, 80 min.

Ruiz Navia, Óscar. **El vuelco del cangrejo**, Colombia, 2009, 105 min.

Truffaut, François. **Los cuatrocientos golpes**, Francia, 1959, 99 min.

Vega, William. **La sirga**, Colombia, 2012, 87 min.

¡Entre más me río, más me avivo!

Búsqueda de una mirada
consciente a través de la risa en
los cortometrajes colombianos de
Carlos Mayolo y Luis Ospina

POR ELVIRA MORENO RENGIFO

Siempre es duro el primer chapuzón

Sobre la ética:

“La risa ella sola ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra”

Julio Cortázar

Alguien me preguntó alguna vez cuáles serían las tres palabras que, entre todas las que conozco, podrían describirme mejor. Lo pensé bien y, luego de decir las primeras dos, dije “Libertad”. Mi interlocutor sonrió condescendiente y entonces me hizo ver que para algunos esa puede ser sólo una ingenua utopía. Luego pensé: “Pobre palabra... tan vilipendiada para el espíritu que carga”. No hice más que reírme un poco; él se rió también. No le pregunté porqué. Luego me compartió sus tres palabras (mucho más prácticas y sencillas que las mías) y la conversación giró hacia recuerdos compartidos. Pero me quedé rumiando alrededor de ese encuentro durante un par de meses. Repasaba una y otra vez cada signo de lo que allí circulaba, en mi memoria. Mientras tanto, distintos textos visitaban mi escritorio, hasta que todo se sincronizó cuando leí:

“La risa no sólo es el poder disolvente que permite criticar los sistemas anteriores, sino que también es *voluntad de construcción*: la filosofía del futuro se genera, precisamente, a partir de la risa del niño. En Nietzsche, la risa se convierte en argumento, no para aplicar a las mil variaciones del discurso, sino para replicar a la última causa sobre la que el discurso está montado, aquella que invariablemente depende de la *fe*. El recurrir a la risa muestra que no

se intenta “superar” en el sentido moderno –oponer argumentos “más verdaderos” a otros–, sino mostrar el carácter humano –y, con ello, insignificante, pequeño, mísero, ridículo– de los supuestos “grandes sentimientos” que generan los grandes ideales. Sólo quien sea capaz de reír, de manifestar así su aceptación total a la tierra, *podrá verdaderamente crearse a sí mismo*.¹

Entonces mi reflejo se me develó en un cuerpo de agua cristalina: mi libertad se ha manifestado a través de la risa. Amo reír, sobre todo de mí misma. Rio con ganas, suelto enormes y ruidosas carcajadas. Y en las películas siempre prefiero reír. Así que ahora entiendo que mis análisis cinematográficos tienen más sentido desde que abrazo la ética con la que miro: la risa. La risa es un extraordinario mecanismo estético y político. Y si tuviera que escoger algún método para transmitir un mensaje a través de una película, sería la risa. Porque es una de las pocas manifestaciones humanas que tiene la potencia de hacernos libres. La risa es como una moneda: tiene dos rostros inseparables. Como un mago, la risa puede asombrar a los pequeños creando maravillosos trucos, pero también puede destruir universos ilusorios creados por mayores.

Pero primero lo primero: si la risa es un vehículo de liberación, ¿de qué nos libera? Hay que desentrañar aquello a lo que estamos acostumbrados, aquello que nos enajena. Refiriéndonos al cine, el “cómo” serían los mecanismos cinematográficos (diversas técnicas del lenguaje propio del cine), pero éstos son escurridizos. Mi más antiguo amigo también estudió cine, y suele decir que el lenguaje audiovisual es engañoso porque como es un fenómeno social globalizado, creemos que sus códigos son universales. Pero no: son simbólicos y culturales, así que su naturaleza les permite ser flexibles y crear distintos universos en los espectadores. Entonces, ¿Cómo ser el ratón que el gato no puede agarrar? Parecido a la familiaridad entre estos clásicos adversarios, se debe aprender a observar los trucos del cine de modo impasible y acechante, sin dejarse afectar por ellos. En muchas ocasiones las emociones son engañosas (y en relación al cine, tal vez sea mejor mirar varias veces una película antes de dictaminar

1 • Cragnolini, Mónica. Artículo *De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación Nietzscheana*. Revista Nietzsche actual e inactual. Volumen II. Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1996
García Londoño, Andrés. julio-septiembre. Artículo *Nietzsche: el gran traicionado*. Revista Universidad de Antioquia, 2000

conclusiones). Así que la única forma de descubrir la risa como liberación es desarmando todo lo que está alrededor. Aunque para eso (paradójicamente) se necesita haber experimentado el cine como un niño que se maravilla con algo nuevo por primera vez.

Dicho todo esto, elijamos un punto de partida para nuestro camino de análisis. Pensemos en dónde estamos, quiénes somos como sujetos históricos inmersos en una realidad. Los desarrollos tecnológicos de los siglos XX y XXI nos han traído hasta una cultura audiovisual globalizada. La democratización del uso de dispositivos audiovisuales (celulares, computadores, I pads) tienen innumerables ventajas y desventajas, pero me interesa destacar una en especial. Esta producción de imágenes a gran escala y sus inherentes interpretaciones (diseminadas por doquier en las redes sociales), abrieron un aparente callejón sin salida, porque ya no son tan claras las diferencias entre ficción y realidad. Ésta revolución de construcción de sentido nos confronta con la incertidumbre de poder conocernos y nos obliga a examinar lo que nos hace ciertamente seres humanos: la vida y la muerte. ¿Es el registro de lo que ya pasó la muerte de lo irreplicable, o el camino hacia la inmortalidad? ¿Cómo desentrañar lo real en el género cinematográfico documental (ahora enunciado entre la comunidad académica como “no ficción”)?

Jean Louis Comolli, realizador y crítico cinematográfico francés, dice en su texto *Documento y espectáculo*: “¿Qué nos enseña la práctica cinematográfica sobre la cuestión del «documento»? Pues que no hay documento sin mirada (...) el observador forma parte de la observación”. Es decir: *la subjetividad del realizador emplea la objetividad de la cámara*. La condición ontológica de la máquina hace que aparezca algo que Comolli llama “la inscripción verdadera”, aquello que se dibuja en el recuadro sin posibilidad de desacreditación porque lo que pasa frente a la cámara es un hecho. Pero esa objetividad es fugaz porque el tipo de plano, el lugar de la cámara, y el montaje en el que se configurará la concatenación temporal del producto final desdibuja aquella “inscripción verdadera”.

Además, la película terminada tiene como destino un público determinado dependiendo de su género, sus estrategias de

2 • André Bazin fue el primer crítico que habló de la muerte en la imagen cinematográfica. Recomiendo su texto *Qué es el cine*. Libros de Cine. Rialp. Patricio y Sergio Barrios.

distribución y los lugares de su exhibición. Entonces la sublime “inscripción verdadera” ya no es más que un sueño. Ahora bien, dentro de cada público se encuentran innumerables interpretaciones (cada espectador puede tener varias, así que imagínate esta explosión logarítmica digna de una inteligencia artificial). Y todas esas interpretaciones florecen gracias a la condensada interpretación de un realizador que fabrica una historia cuadro a cuadro. Entonces, ¿hay alguna diferencia entre la subjetividad del realizador y la del espectador? En realidad, no. Comolli afirma que ser espectador es “*estar frente a la máquina*” y ser “un humano que ve desde el interior de su mundo mental, desde el interior de su residencia en el lenguaje. Un polo radicalmente subjetivo que se opone al que se considera objetivo”. ¿Entonces lo real está compuesto por una infinita serie de trozos subjetivos? ¿Cómo conocer la verdad o la realidad en un mundo construido a partir de millones de mensajes subjetivos? ¿No es la subjetividad algo caprichoso?

Aquí está el meollo del asunto, el aparente callejón sin salida. Pero debo decir que aunque siento una profunda admiración por Comolli, la palabra *subjetividad* no es la indicada para referirse al espectador o al realizador cinematográfico ya que enlaza inevitablemente la actitud de una persona a una paradoja que merece más examen. Es decir que la *subjetividad* de Comolli parece más un constructo ambiguo, no una categoría sólida de análisis. Porque la subjetividad de una persona también está influenciada por cuestiones que superan cualquier individualidad. La *subjetividad* circunscribe el desarrollo de una identidad, emociones y afectos, saberes creados a partir de la experiencia personal, pero también conocimientos heredados del pasado, un contexto social y cultural, una huella del devenir humano (se puede llegar tan alto como vuela la imaginación). Entonces lo que le ocurre a un espectador frente a una pantalla (o a un realizador al revisar su propio material) no depende únicamente de lo que Comolli denomina como *subjetividad*. Además, el trabajo cinematográfico profesional *siempre* es un trabajo colectivo, y el reconocimiento de esas creaciones artísticas se dan por un intercambio colectivo entre los espectadores, que *siempre* comparten sus impresiones, recomendando o condenando películas.

Ahora bien: dirigir un rodaje o ver una película implica un desenvolvimiento mental y anímico-sensorial (¡todo ello sucediendo a la vez!), y estos procesos interiores se caracterizan por un factor primordial en la cinematografía: la temporalidad. Dirigir o ver una

película involucra una actividad física que se realiza en un acto presencial, en un *estar ahí*. El cuerpo del realizador o del espectador se ubica en un espacio y un tiempo en donde se acciona o reacciona frente a la circunstancia cinematográfica expuesta. Es decir, en el cine se *viven* experiencias cinematográficas. Pero, ¿Qué diferencia hay entre una experiencia cinematográfica y cualquier otra experiencia? Pues en la experiencia cinematográfica la persona (espectador o realizador) se relaciona con un dispositivo (cámara o pantalla) valiéndose de lo que conoce sobre los códigos lingüísticos del cine. ¿Y qué semejanza existe entre una experiencia cinematográfica y cualquier otra? Pues la *espontaneidad*, lo que surge en el espectador o realizador al ser testigo de una historia.

Es fundamental ver la diferencia entre *subjetividad* y *espontaneidad*. La *espontaneidad* parece una pequeñísima puerta escondida en el hermético callejón sin salida de la *subjetividad* de Comolli (parecida a la que cruza Alicia al entrar en el maravilloso país de las maravillas). Porque la *espontaneidad* defiende la idea de *vivir* una experiencia cinematográfica: abre el abanico de posibilidades que existe en el interior de cada persona, en el proceso de su propia creación. En cambio, la *subjetividad* lleva consigo una carga, una especie de pesado equipaje repleto de relatos simultáneos (que pueden ser contradictorios entre sí) por donde *a través de ellos* se ve o se hace una película. La *subjetividad* parece congruente con la idea de ser persona, pero deja de lado una potencia evolutiva del ser humano: su capacidad natural para cambiar y habitar su actualidad, su potencia para contener multitudes (como dice mi más íntimo, tierno y fiel amigo cineasta).

Es decir que el cine es un ejercicio de actualidad que consiste en la convergencia de estados anímicos y físicos, expresándose en una *espontaneidad continua*; apela a una libertad que *siempre es posible para el individuo*, porque viendo o haciendo una película podemos desencadenarnos incluso de nosotros mismos. Entonces, ¿Cuál sería el término más apropiado para indicar lo real en la experiencia cinematográfica? Dentro de la teoría del cine documental existe un término para referirse a la dirección de una película y analizar audiovisuales: *el punto de vista*. El término *punto de vista* parece dibujar algo de lo que la *subjetividad* de Comolli nombra, pero tiene otras implicaciones. Entender el ejercicio de lectura en el cine desde un *punto de vista* no requiere de nada por fuera de la experiencia cinematográfica. Su ubicación es concreta: mirar en el

ahora. Entonces se abre la puerta de Alicia: la ocasión para que la experiencia cinematográfica sea dueña de sí.

De todas maneras, en una sociedad donde la individualidad representa el más alto e idolatrado de los monumentos, la espontaneidad en el punto de vista parece una ingenua utopía, un extraño jorobado cubierto por las espesas sombras de un anticuado edificio. Y tal vez lo sea para alguien que no ha podido ser niño ya grande. Porque todo depende de la postura que se asuma al ver lo representado en la pantalla.

La verosimilitud o cómo se está frente a la pantalla

Sobre la política:

“La raza humana tiene un arma verdaderamente eficaz: la risa”

Mark Twain

“El único animal capaz de reírse de sí mismo es el ser humano.

No tiene ningún mérito: es el único que da motivos para ello”

Jaume Perich

La *verosimilitud* en el cine está íntimamente ligada al concepto de *punto de vista*. La verosimilitud es un mapa de certezas que el realizador esculpe gracias a las herramientas y la manufactura cinematográfica. Si su material audiovisual compone sentido y mensaje, la obra funciona como un gran engranaje y se constituye en pieza de arte. Personajes, escenarios, texto sonoro, ritmo, estilo, luz y montaje son algunas de las piezas fundamentales que, en conjunto, dan cuenta de aquella verosimilitud y construyen *un punto de vista* del realizador. Son como órganos vitales de un cuerpo en movimiento.

Por eso la verosimilitud, así como la espontaneidad, tiene una condición móvil. En ningún momento de la historia del cine la estética cinematográfica ha existido sólo para sí misma: el arte de la cámara es una potencia para otras disciplinas. Por ello, el *punto de vista* y la *verosimilitud* se configuran dependiendo de otras variables

que se encuentran por fuera de la película. Esta es la gran paradoja del punto de vista: tiene el poder de manifestarse por sí misma en el acto de mirar en vivo una pieza de cine, generando quizás maravillas y descubrimientos, pero va cambiando de figura con el transcurrir de la historia. Porque a medida que el espectador hace una inmersión en la película, los órganos vitales de la obra pueden detonar memorias y saberes que el espectador ha aprehendido por fuera de la película. Aunque esto último depende en gran medida de la habilidad del realizador cinematográfico para crear sentido y mensaje. Pero además depende de las circunstancias productivas de la obra, ya que las películas son bienes de consumo que se mueven dentro de maquinarias económicas, políticas, de entretenimiento, militantes o pedagógicas. Es decir que si vemos cada película como un *retrato hablado de un presente*, estaríamos de acuerdo con Ortega y Gasset en que un *punto de vista* se encuentra condicionado por las intenciones de un individuo que lidera un grupo de trabajo y sus circunstancias³. Así que un *espectador consciente* debe tener en cuenta las circunstancias exteriores que nutrieron el mapa de verosimilitud presentado en la pieza cinematográfica.

Lo que nos lleva a pensar en una particularidad importante de la verosimilitud: va en dirección opuesta a la *verdad*, al menos en términos cinematográficos. Lo que las separa es el salto delicado entre la creencia y lo creíble, un tema trabajado con sofisticación en la comedia. En el cine de no ficción o documental, el *punto de vista* varía entre lo *verdadero* y lo *verosímil*, y eso hace que todo cambie para el espectador. En comparación con la ficción, las narrativas no ficcionales exigen una mirada más atenta y activa, sobre todo cuando está compuesta por realizadores talentosos que crean sentidos y mensajes extraordinarios⁴. De todas maneras para teóricos y conocedores del cine, el documental no habla de lo *verdadero* y todavía despierta debates. Pero, ¿y para el espectador común? ¿Cuáles son las causas de este punto de vista tan establecido en el público popular, donde se cree que el cine de no ficción habla de la verdad? En la historia del cine documental sobresale la aparición

3 • Ortega y Gasset, J. Artículo *La Doctrina del Punto de Vista*. Colección El tema de nuestro tiempo. Obras Completas, Vol. III, cap. X. Madrid: Revista de Occidente, 1966: 197-203

4 • Algunos documentales de comedia que recomiendo son *Religulous* de Larry Charles y Bill Maher, 2008, y *What we do in the shadows* de Taika Waititi y Jemaine Clement, 2015.

de las categorizaciones que propuso el crítico cinematográfico estadounidense Bill Nichols durante los años noventa. Su trabajo no sólo cimienta posibles estilos de realización y abordaje, también evidencia tipos de métodos de trabajo de los documentalistas, es decir, acercamientos éticos. Las categorías de Nichols establecen desde dónde se relaciona el documentalista con personas entrevistadas y temas narrativos, e incluye modalidades que son más efectivas que otras en términos de difusión y consumo.

Los famosos reality shows, series de investigación policiaca, o el sofisticado *cine ensayo*⁵ de la actualidad ilustran algunos conceptos sugeridos por Nichols, como el documental *expositivo*, *observacional*, e *interactivo*⁶. El gran aporte de Nichols se dio gracias a que identificó algo importante en el tipo de programas televisivos que se producían durante la época de su teorización: algunos productos visuales *buscan engañar al espectador* haciéndole creer que lo que mira es absolutamente cierto⁷. Así, el fenómeno narrativo de *vidas ordinarias* establece un tipo de material audiovisual que los reality shows y las noticias periodísticas instalaron a lo largo de estas últimas tres décadas como un producto estándar de lo *verdadero*. Otra posible causa que explica por qué se cree que el cine de no ficción habla de la verdad reside en trabajos académicos de la comunidad cinematográfica, que entiende al documental como un *género* que se encarga de *documentar la realidad*, un concepto un poco más abierto que lo *verdadero*. Aunque cada vez más existen grupos sociales que miran la realidad como algo radicalmente estático y *objetivo*, y relacionan *realidad* y *verdad* como sinónimos. Aún así, el documental es un segundo método, un segundo acercamiento mucho más amplio hacia lo cinematográfico; no es un género.

5 • Algunos productos audiovisuales cómicos que recomiendo para ver los signos documentales de los que habla Nichols son *Modern Family* creado por Christopher Lloyd y Steven Levitan (2009-2019), y *What to invade next* de Michael Moore, 2016.

6 • Nichols, Bill. *La representación de la Realidad; Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós Comunicación Cine, 1997

7 • Uno de los exponentes más claros es el famoso formato de *History Channel*, creado a partir de una mirada conservadora que trata temas políticos como la Segunda Guerra Mundial o la partición de Corea, defendiendo intereses políticos estadounidenses arraigados desde la Guerra Fría.

Basta con tener en cuenta el cuerpo de películas documentales que se han realizado desde los comienzos del cine y los distintos públicos que se han reunido alrededor. Basta con exponerse al ejercicio de rodar una película documental para darse cuenta de la disposición particular que la *puesta en escena* exige, más allá de escenarios, temáticas y personajes. Como dijo Luis Ospina: “El documental es como la pesquería, la ficción es como la caza. En el primero, es necesario esperar a que los diálogos surjan. En el otro, los diálogos (y todas las acciones en general) son creados”⁸. Y como dijo Carlos Mayolo: “El documental debe llevar a la revelación o a la catarsis, al júbilo o a la felicidad (...) tiene que terminar siendo lúdico, un placer, no un problema ni una explicación, ni una diatriba ni una disertación (...) El documental va más allá de lo que se cree que es la verdad”⁹.

También Antonio Weinrichter, crítico cinematográfico español, afirma que lo que nombra como *cine de no ficción* es “un cine que no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa; un cine que mezcla observación e intervención, o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción”¹⁰.

Así se hace evidente que las polémicas que giran en torno al término *documental* van más allá de una predisposición en el espectador por “saber que va a ver algo verdadero” cuando lee la categoría de la película en cartelera. El problema esencial que se presenta ante el espectador común en relación al cine de no ficción es *la falta de distancia con el dispositivo*. La ilusión que sufre el cuerpo con el cine *es tan poderosa* que los espectadores creen que es verdadero lo que ven en pantalla. Muy distinto es lo que se vive con el cine de ficción, porque todo espectador común sabe que es una historia imaginada¹¹. Aún así,

8 • Patiño Ospina, Sandra Carolina. *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, 2009: 34.

9 • Ibid.: 37.

10 • Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004

11 • De todas formas todavía se establecen fronteras escurridizas entre ficción y no ficción. Uno de los cines más interesantes que he encontrado en los últimos tiempos y que ha alimentado mis reflexiones sobre la verosimilitud es lo que ...

el público llora, ríe, se enoja, o se asusta con una escalofriante facilidad, aún cuando el cine no es más que una ilusión óptica y una construcción narrativa. Cada vez más. Parece que ahora el mensaje de una película se pierde entre la conmoción ciega del espectador. Esta disposición del espectador me evoca algunas palabras de Foucault que no olvidaré:

“...mi problema era: ¿No se puede estudiar la forma en la que efectivamente funciona el poder? Cuando digo el poder no digo una instancia, una potencia que estaría oculta o visible, da igual, y que difundiría su influencia en el cuerpo social o que extendería su red. No se trata de una red que aprisionaría cada vez más la sociedad y los individuos. No se trata de eso. El poder no es una cosa, el poder son relaciones entre individuos, una relación que consiste en que uno puede conducir la conducta de otro, determinar la conducta de otro (...) El poder es el ejercicio del Gobierno en el sentido más amplio del término (...) La actividad de dar fundamento al poder, la actividad de preguntarse sobre qué se funda el poder que ejerzo o qué puede fundar el poder que se ejerce sobre mí, me parece ser una cuestión importante. (...) ¿Qué te funda? ¿Qué te legitima?”¹².

El cine es un poderoso ejercicio de actualidades donde se establece una relación de poder. Pero, ¿En qué lugar de esta ecuación se encuentra la película? Pues la relación de poder entre realizador y espectador **es** la película. La película da forma a un universo a partir de un *punto de vista* y una *propuesta de verosimilitud*; pero la *conciencia del espectador* sólo se despierta como tal cuando observa el material audiovisual. Tampoco importa si la película es a nuestro juicio buena o mala: aquel universo puede seducirnos o no, lo importante es que ya es una especie de organismo vivo e independiente que entra en contacto con nosotros como espectadores. Entonces en lo profundo, el cine se trata de una *relación de poder ideal: el tráfico de lo que se mueve está en las ideas y la imaginación*.

Cuando un espectador mira, su mente vuela mientras su cuerpo en *aparente reposo* le permite hacerlo (sin olvidar el esfuerzo físico de quietud y la concentración que implica). Esto es tan importante

••• yo llamo el cine “*Basado en hechos reales*”. Algunas películas que recomiendo al respecto son *Misbehaviour* de Philippa Lowthorpe, 2020, *The trial of the Chicago 7* de Aaron Sorkin, 2020, y *Hidden Figures* de Theodore Melfi, 2017

12 • Entrevista de André Berten a Michel Foucault realizada el 7 de mayo de 1981 por la Universidad Católica de Louvain.

que incluso algunas productoras hacen estudios al respecto. Porque estudiar cine no sólo significa entender la manufactura que se necesita para producir contenidos audiovisuales, también se trata de entender al público y crear novedosas estrategias de seducción mental teniendo en cuenta los límites del cuerpo¹³. Aún así, el efecto que muchas películas tienen sobre el público sigue siendo sorprendente y misterioso.

Y ahora, ¿qué elegimos ver?

Sobre la estética:

“El tiempo que pasa uno riendo es tiempo que se pasa con los dioses”

Proverbio japonés

En la historia del cine se han inmortalizado ciertos relatos para dar cuenta del poder del séptimo arte, pero en la actualidad todavía estos relatos provocan debates. Cómo en cualquier ejercicio historiográfico de cualquier disciplina, a veces se hace casi imposible comprobar ciertas historias, y algunas son tan bellas e icónicas que sobreviven a los tiempos a pesar de las miradas sospechosas y las agudas críticas que reciban. Una de estas historias se relaciona con las cintas de los hermanos Lumière, y las reacciones de los primeros públicos. Se dice que con la famosa escena de la llegada del tren algunos corrían despavoridos creyendo que la locomotora penetraría la pantalla, creyendo que el cine era un acto de magia. Se cree que los más supersticiosos huían del registro de la cámara queriendo proteger su alma, porque reproducir tu imagen en un material que parecía inmortal era entendido como un acto de enigmática brujería. Algunos ríen con este relato, sin comprender cómo las personas del pasado podían sufrir de aquellos desvaríos. Y son ellos los que no creen en esta historia; tal vez sólo sea una manera de describir sus sensaciones al ver las imágenes, sin creer en realidad que el tren los fuera a

13 • Las duraciones de las películas ya están estipuladas en festivales y legislaciones de cada país, y no son gratuitas. Esto se evidencia claramente si comparamos las producciones visuales para niños y adultos: las películas y series infantiles tienen una menor duración porque la capacidad de concentración de su público es menor. Existen directores que llevan al límite este concepto del tiempo, pero siempre suelen catalogarse como películas independientes, difíciles de promover.

atropellar. Pero la idea de que esos primeros públicos se empeñaran en custodiar su imagen siempre me pareció poética y valiosa, porque de alguna manera retrata los cambios de perspectiva de la humanidad entre el siglo XIX y el siglo XX. En esto coinciden el Cine y la Historia: a medida que agudizas tu lectura y dismantelas ilusiones, en el silencio comienza a formarse una grieta por donde se cuele el dolor de un engaño. Todo se transforma: es cada vez más difícil creer en trucos. Debe pasar mucho tiempo antes de volver a disfrutar como un niño sin penas, encontrando placer en la versatilidad de las buenas historias, sin sentir dolor con las trampas.

¿Qué elegimos ver en pantalla? ¿Cómo lo hacemos? ¿No es la expectación cinematográfica un inútil ejercicio que poco tiene que ver con vivir? ¿No implica una dolorosa soledad generada por una corriente colectiva que nos encauza cada vez más a la desconexión con otros?¹⁴ ¿Para qué sirve mirar películas? ¿Para qué pensarlas? ¿No estamos sólo alimentando todas esas grandes productoras (internacionales, muchas veces) que sobreviven gracias a nuestro consumo de narrativas? Sólo pensarlos es un acto doloroso, difícil... pero, ¿Cuál es el precio de dejar de creer en la magia y despegar por fin los ojos de la pantalla? Cuando no se ve se busca permanecer en los espejismos; pero cuando se ve, es (ojalá) para despertar. El cine puede actuar en el individuo como un lindo espacio de entretenimiento, una puerta paralela a la realidad diseñada para escapar. Pero el cine es un oficio artístico: guarda mucho más. Parece tan frágil al quedarte en la llanura, y tan rico cuando escalas hasta el pico...

¿Cuál es la diferencia entre *mirar* y *ver*? La primera parece un acto desprevenido e inconsciente, incluso perezoso. Pero la segunda exige un acto de presencia y entrega, un examen del exterior que reconfigura simultáneamente el interior. Pasado, presente y futuro coinciden en acontecimiento para la conciencia. Durante el rodaje, el *punto de vista se potencia con el acto de ver*. Algo más: el mirar no abre posibilidades de pensamiento, sensación, intuición o sentimiento. Porque pasa de largo como quien es indiferente. *Ver*, en cambio, es un

14 • Este fenómeno social se ha agudizado aún más con la aparición de plataformas digitales como Netflix, y ya se ha hecho conocido un chiste recurrente donde se relaciona la depresión con permanecer en casa y enchufarse a la plataforma, mirando películas y series sin parar. Ver: <https://www.bluradio.com/sociedad/maraton-de-netflix-podrian-generar-depresion-segun-estudio>

acto de presencia. Y si lo que está siendo visto sugiere ciertas teorías, éstas no se concluyen de inmediato. Nada se da por sentado ni se juzga apresuradamente.

Ésta es la trampa más amarga de la risa. En muchas ocasiones, la risa alienta una actitud de mirar porque defiende la banalidad, lo superficial. Muchos ríen para escapar. Sólo grandes juglares dispuestos a desafiar el orden establecido por tiránicos monarcas promueven una risa hermanada con el ver, con la transformación y la liberación. Bergson lo explica muy bien cuando dice: “Parece que lo cómico sólo puede producir su excitación con la condición de incidir en una faceta del alma muy quieta y tersa. La indiferencia es su medio natural. La risa no tiene mayor enemigo que la emoción (...) Desinteresados ahora, presenciad la vida como espectadores indiferentes: muchos dramas se convertirían en comedias”. Y también: “Lo cómico, para producir efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura”¹⁵.

Dentro del mundo de la risa, el acto de ver parece que sólo puede darse cuando ha habido un previo y arduo camino de reflexión. Así, el punto de vista del espectador o del realizador aflora en la risa no sólo como un acto estético, sino también político. De otra forma, la risa no expresa su gracia liberadora. Pero, ¿cómo saber qué tanto han recorrido los públicos cinematográficos en la búsqueda del mirar y el ver? Esa es una tarea, por mucho, inútil. Además, la risa depende de los códigos sociales que la rodean, como el lenguaje o los personajes que provocan risotadas en el público. Por eso la comedia varía en cada lugar, y los comediantes sólo consiguen el éxito si logran captar, a partir de sus rutinas de observación, el corazón de su sociedad. Los mejores cómicos ridiculizan a los poderosos o se burlan con astucia de los más profundos dolores de la gente común¹⁶. Pero sea cual sea su método de acercamiento, todo buen cómico tiene bien afilado su sentido de la *vista*.

15 • Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial, 2008

16 • Uno de mis cómicos preferidos es George Carlin, quien supo captar la esencia de la cultura estadounidense. Tiene muchas presentaciones fabulosas, pero recomiendo esta en especial para entender cómo los buenos cómicos captan el estado de su sociedad: https://www.youtube.com/watch?v=pwiNlc-8oTs&ab_channel=Ezkaton

En 1972 se inauguran los sextos juegos panamericanos en la ciudad de Cali, al suroeste de Colombia. Muchos van a registrar el evento y entre la multitud caminan un par de muchachos que no trabajan para nadie más que para ellos: Carlos Mayolo y Luis Ospina. De aquella excursión por la ciudad durante ese suceso de envergadura internacional, nace ¡*Oiga, vea!*, una crítica directa a las políticas del Gobierno colombiano para ocultar (como en el Virreinato de Nueva Granada al recibir a los nobles fuera de los ojos de sus más míseros súbditos), la dura realidad de los caleños más empobrecidos.

La película comienza con el discurso de inauguración. La voz del presidente de Colombia, Misael Pastrana Borrero, repite como un disco rayado su alegría por la realización del evento mientras aparecen imágenes intercaladas que chocan por contraste: un corredor que compete sobre una avenida pavimentada y un muchacho sin zapatos corriendo por un camino sin pavimentar; Un competidor saltando obstáculos con su caballo a toda velocidad y un grupo de niños descalzos jugando al béisbol frente a una pared que marcada con el graffiti: “Vote por el partido comunista”; Una piscina y un río, un reporte de cifras y un testimonio, grandes edificaciones y altos impuestos. Así, el montaje se convierte en un discurso sagaz y bipolar. Con la teoría cinematográfica de Eisenstein en el aire, el mecanismo del plano-contraplano potencia la significación de esos contrastes que se crean entre una Cali privilegiada e indiferente, y otra Cali pobre y olvidada.

Rompiendo todos los moldes y creencias de lo *verdadero* al fabricar una *verosimilitud* extraordinaria, se inscriben los créditos de la película junto a las estatuas de los héroes de Cali: El libertador y el dios cristiano, Jesús de Nazareth. Y más adelante, de los cuerpos armados oficiales aparecen en la pantalla soldados bailando la guaracha que repite: “*te metistes a soldado, ahora tienes que aprender*”. Los soldados bailan contentos en un edificio cerrado que parece su lugar de entrenamiento. Son jóvenes, sonríen y prueban nuevos pasos de baile mientras suena una vez más *te metistes de soldado y ahora tienes que aprender*, hasta que de repente se escucha un disparo y el plano cambia a un blanco de anillo, colgado sobre una pared, recibiendo los tiros de un aprendiz. Esta escena tiene un efecto maravilloso: hacer reír hasta al más triste. Quedó grabada en la memoria colectiva.

Otra obra maestra de Mayolo y Ospina, estrenada cinco años después, es la icónica película *Agarrando Pueblo*. Durante una entrevista que está incluida al final del film, Carlos Mayolo le pregunta a Luis Alfonso Londoño qué es lo que más le gustó de la película que hicieron juntos. Londoño responde: “La parte que más me gusta es más que todo la sátira ¿En qué parte? Pues en la parte obscena. ¿Si? Sí. ¿Por qué? Porque la gente no se iba a imaginar de que yo iba a pelar mi cuerpo y me iba a limpiar con billetes”.

Mayolo, sentado en el piso al lado derecho de Londoño, ya no es el personaje que fue durante toda la película. Ese personaje satírico que hace reír a todo el mundo con frases como: “Quedamos como unos hijueputas vampiros ahí”, “Es que es la cagada lo que le ponen a hacer a uno”, “¡Fílmela, filmela por delante!”, “Yo no me bajo aquí”, “Qué sitio tan tenebroso, ¿ah?”, “Ya tenemos locos, mendigos, gamines... ¿Qué más de miseria hay, a ver?”, y “El material está muy bueno, lástima que se nos acabó la película”.

Otra característica que compone el sentido de este gracioso personaje es que está siendo filmado por una segunda cámara omnipresente que registra en blanco y negro, a diferencia de la cámara a color con la que trabaja el personaje de Mayolo en la realización del film ficticio *El futuro, ¿para quién?* Este método de trabajo, analizado y admirado por muchas academias de cine en el mundo entero, hace que el uso de las posibilidades técnicas en el film den cuenta de las dos relaciones de poder más importantes en la película: la primera existe entre el personaje de Mayolo y lo que registra, bajo una ética de lo que luego se denominó *pornomiseria*. La segunda es la que Ospina y Mayolo establecen con el espectador, dibujando dos puestas en escena que se resignifican y elevan simultáneamente.

Agarrando pueblo revela el choque entre la miseria interior de los que filman y la miseria exterior de los filmados a través de un diálogo donde el arte, la política y la ética vibran juntos, navegando un mar de *pathos* tormentoso a punta de carcajadas. La última escena de la película es la cereza del postre: “A ver, arreglemos esto amistosamente. A ver, ¿cuánto valgo yo? No, no se trata de comprar tampoco a nadie, hombre. ¡A ver, ¿cuánto cree que valgo yo?! –grita el personaje de Londoño antes de sacar un machete–: ¡A ver, sigan filmando! ¡Les da miedo, ¿no?! ¡Ah! ¡Abri los ojos que te están filmando de vendido!”. Imagino que si Aristóteles pudiera ver el trabajo de Mayolo y Ospina, pondría sobre la balanza el mismo número de argumentos



Fotograma de **Agarrando Pueblo** (Carlos Mayolo y Luis Ospina, 1977).¹⁷.

17 • Los problemas sociales en Colombia generados por el apresurado incremento de la producción de drogas a partir de los años sesenta con el boom de la marihuana, la violencia inherente y el empobrecimiento de la población por las brechas sociales, generaron una numerosa población de habitantes de calle. Solían ser personas de todas las edades, al borde de la locura o perdidos en la drogadicción. Uno de los personajes más icónicos del film encarna esta dura realidad.

para definirlos como virtuosos y viciosos: le dieron al clavo cuando asumieron la puesta en escena de la no ficción desde una personificación irrespetuosa bajo una metodología profundamente respetuosa.

¿Cómo tienen ese estilo?

En *¡Oiga, vea!* Mayolo y Ospina incorporan una secuencia en donde le preguntan a una serie de personas qué significa el *cine oficial*. La mayoría de entrevistados no saben cómo responder. Durante los setenta no era de conocimiento común que el cine colombiano de ese momento se dividiera en dos: el cine de propaganda política y turística, y el cine crítico y militante. De hecho, la mayoría de la industria cinematográfica colombiana de la época se organizó así. Entonces la estética del cine colombiano que tenía mayores recursos económicos, y en consecuencia, mayor distribución, contaban historias que ignoraban problemáticas sociales del país. **De la ilusión al desconcierto** de Luis Ospina es un trabajo de material de archivo que se divide en varios capítulos: *Del sobreprecio al menosprecio*, *El estado y las cosas*, *Las cosas del Estado* y *Memorias del subdesarrollo*, los cuales dan cuenta de lo que sucedió con el cine en Colombia mientras él trabajaba con Mayolo hasta la década de los noventa. La voluntad de este par de directores por producir visuales tan crudos, inteligentes y creativos sin grandes patrocinios (al menos en un primer momento de su desarrollo como directores), es realmente admirable. Salir a la calle y filmar lo que se mueve ahí en su ciudad. *Ver*.

Pero ningún suceso se encuentra deshilvanado del devenir histórico: cada vez que algo extraordinario ocurre en la historia del hombre es porque desde hace un tiempo atrás un terreno ha sido abonado para su llegada. Para el caso colombiano, los antecedentes históricos de este tipo de cine latinoamericano son bien dolorosos. El Frente Nacional se convirtió en el régimen democrático colombiano, análogo a las dictaduras latinoamericanas del sur y apoyadas por un contexto internacional de disputas ideológicas donde pensamientos liberales y comunistas se contraponían a pensamientos conservadores y fascistas. Además, cualquier lucha parecía peligrosa porque las fuerzas militares eran las dueñas del poder. Y durante esa época, cuando la primera historia del cine documental colombiano (marcada por los trabajos de los Di Doménico y los Acevedo) se cimentó en un estilo frío de periodismo enfocado a ilustrar *la cultura colombiana, documentando la realidad*, se ignoró el lugar de los que

estaban siendo filmados. Años después Mayolo y Ospina eligieron algo diametralmente opuesto: hicieron cine de no ficción desde el humor negro, evidenciando cómo otros directores se aprovechaban de la gente común.

“Es la historia de las problematizaciones. Cómo en las prácticas humanas en determinado momento las evidencias se pierden, las luces se apagan y se hace de noche, y la gente se da cuenta que está actuando a ciegas y que por tanto se necesita una nueva luz. Hace falta una nueva iluminación y hacen falta nuevas reglas de comportamiento. Entonces, aparece un objeto como problema”¹⁸. Como Chaplin o Keaton, Carlos Mayolo se incorporó como personaje principal dentro de la gran mayoría de sus películas, personificando con un alto grado de *verosimilitud* el arquetipo del antagonista, como el del oscuro entrevistador en *Agarrando Pueblo*, buscando a través de la parodia poner en ridículo a documentalistas extranjeros o locales que vendían *pornomiseria* por entonces. Esos *sujetos reales* que rodaban como vampiros alrededor de pobres diablos que no recibían nada a cambio de su imagen retratada. Es decir que con su propio cuerpo y habilidades actorales, Mayolo ponía en evidencia terribles personajes arquetípicos de la cultura colombiana, evolucionando su visión en la puesta en escena al desarrollar una relación íntima entre la realidad que lo rodeaba y el cómo hacía sus películas. Gracias a la creación de una compleja verosimilitud, el estilo de Mayolo es incomparable, inolvidable, y se nota en todos sus relatos.

Este tipo de realizadores tan versátiles y comprometidos con su propio material, siempre me llevan a pensar en lo que ocurre dentro de esa relación de poder que tienen con el espectador. Los actores de ficción movilizan la trama a través de sus acciones o inacciones bajo un guión ya escrito, una idea ya terminada. En cambio, en el cine de no ficción los personajes revelan el corazón de la historia en un aparente deambular incierto¹⁹. Los realizadores-actores saben esto

18 • Entrevista de André Berten a Michel Foucault realizada el 7 de mayo de 1981 por la Universidad Católica de Louvain.

19 • Esta es una gran hazaña engañosa de los productos de no ficción que es interesante y vale la pena examinar. Muchas veces los documentalistas ya tienen, como los directores de ficción, unos objetivos concretos para ilustrar las historias de su interés. Y gracias a la etapa del montaje logran dar forma a esas premisas que ya tenían en la cabeza. Son pocos los que se sumergen en la incertidumbre mientras filman y van buscando la forma de su película mientras editan. Los

(ya que casi siempre dirigen y editan lo que actúan), entonces, ¿sus gestos y palabras se encuentran mucho más medidos o planeados? Inevitablemente *quieren* que el espectador se identifique con el personaje en pantalla.

De todas formas, vale la pena destacar la valentía de este tipo de realizadores, porque no es nada sencillo ponerse frente a la cámara y crear una puesta en escena superando el pudor de verse ridiculizado, asumiendo los riesgos de experimentar personajes terribles dentro del cuerpo y el alma. Recuerdo que cuando Ospina estrenó en la Cinemateca de Bogotá su película **Todo comenzó por el fin**, mi famoso amigo y yo fuimos a verla juntos en compañía de otro gran amigo. Y al final de la proyección tuvimos la oportunidad de hacerle preguntas. Tuve la suerte de hacerlo reír con una pregunta que ya no recuerdo, pero lo que más marcó mi memoria fue su gran admiración por el arrojo y el espíritu libre de Mayolo. Recuerdo sus ojos brillosos al hablar de su íntimo amigo, recuerdo cómo extrañaba hacer cine con él, en compañía de su amor y su vigoroso espíritu. Si alguna verdad pudieron registrar ese para de amigos con su cámara, fue esa hambre de libertad que los unía.

Pero, ¿Pensará el espectador que en el cine de no ficción el personaje asume mayor compromiso porque *tiene* que ilustrar la verdad y *dar cuenta de una realidad real* que describe la película? Tal vez esta sea la razón por la cual el concepto de *actor natural* se desarrolló con gran éxito dentro del cine de ficción colombiano. Recordemos que además el método de elegir personas sin ningún tipo de camino actoral, pero fieles representantes de la historia que se cuenta, se mantuvo en los híbridos cinematográficos que surgieron después en Colombia, entre el cine de ficción y el cine de no ficción. Un ejemplo por excelencia es el cine de Víctor Gaviria, quien logra destacarse con su medimetraje cómico **Los habitantes de la noche** (1984), lamentablemente una de sus obras menos conocidas.

Panem et circenses

Los antiguos bufones de las cortes (más tarde conocidos en la Edad Media como los *juglares* que recorrían de manera itinerante pueblos

••• documentalistas franceses son los que han explorado esto de manera ejemplar. Recomiendo el cine de Chris Marker, Agnes Varda y Nicolás Philibert.



Stacyk en un baile en la corte de la Reina Bona tras la pérdida de Smolensk (1862) de Jan Matejko. Museo Nacional de Varsovia ²⁰.

20 • Este personaje es un ícono de la cultura polaca y se evoca muchas veces como analogía para describir la historia de su país. Lo más fascinante de este cuadro es el contraste entre la pesada soledad del bufón y la animada escena a sus espaldas. El que hace reír casi siempre carga una triste intimidad, además de una visión panorámica de los pesares de su sociedad.

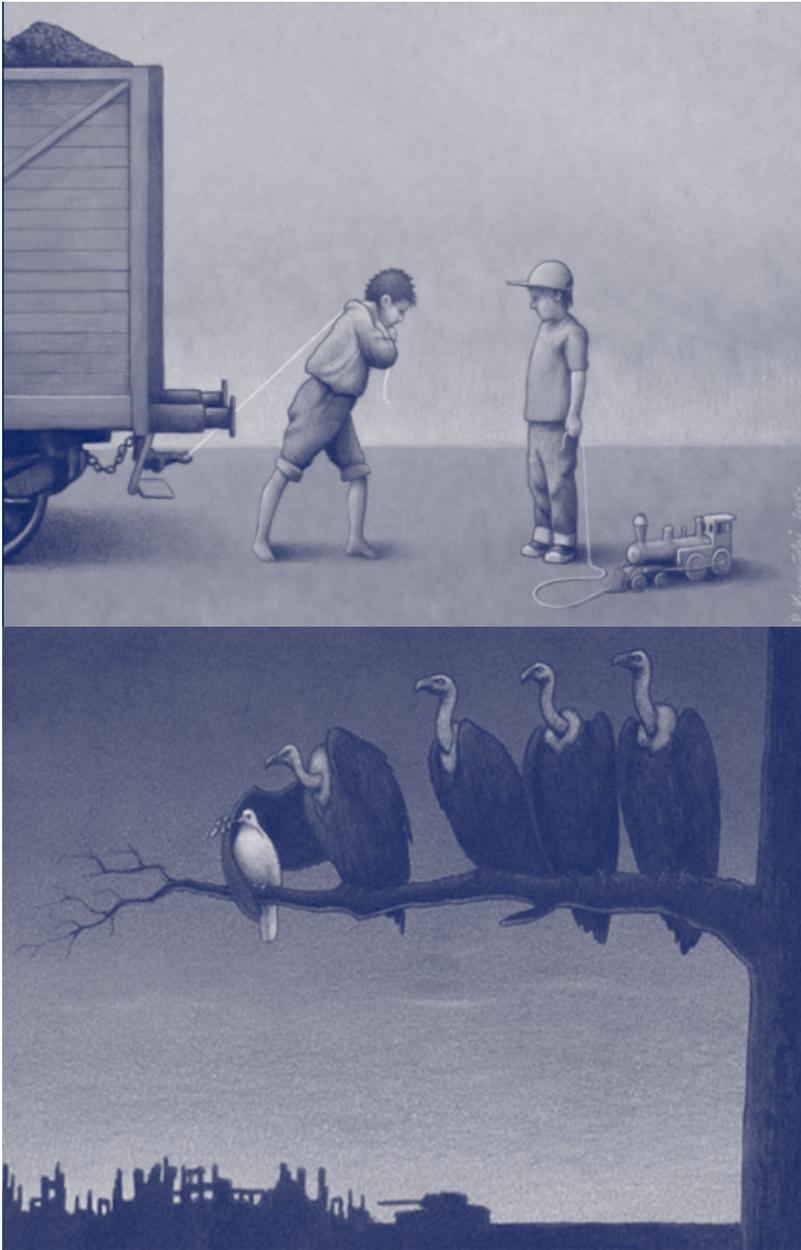
y ciudades contando historias) tuvieron la labor de entretener a súbditos y nobles, distrayéndose de sucesos controvertidos y decisiones injustas por parte de los poderosos. Pero a medida que fueron descubriendo su poder político a través de la risa, los bufones se convirtieron en figuras contestatarias que denunciaban debilidades y despotismos de sus dirigentes. Por ello, muchos de los que presenciaban sus presentaciones los consideraban locos de energía desbordada, faltos de buenas maneras y peligrosamente imprudentes²¹. Uno de sus más geniales exponentes fue Sta czyk o Stanchik, quien se apoderó de la opinión popular a través de sus posturas revolucionarias. Cuando alcanzó la fama ya se le conocía ampliamente en la literatura polaca y se decía que era el único en la corte realmente preocupado por su país.

En el libro *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, por ejemplo, se habla de un *libro prohibido*, un folio conocido como *El libro de la risa*. ¿Por qué no era permitido leer aquel documento? Porque si las personas comenzaban a reírse de todo lo que conocían, también se reírían de dios; entonces dejarían de temerle. Crearían en su corazón una peligrosa indiferencia hacia lo divino, y tal vez el acto de reír sería el medio para su liberación, para emanciparse del dominio mental y espiritual de dios²².

Gracias a nuestros propios juglares Mayolo y Ospina, la función que el cine de no ficción cumplió dentro de la sociedad colombiana en sus épocas de auge fue vital. Ellos hicieron parte de una maquinaria productiva de entretenimiento, pero también de reflexión. Lo que su cine hizo para los espectadores fue sustancial, y todavía los ecos de sus obras resuenan a pesar de su muerte. **Cali de película** lo plantea de forma exquisita cuando en sus primeros planos de las iglesias de las Tres Cruces, construidas en las lomas circundantes a la ciudad, se escucha una voz irónica que dice: “En Cali pusieron las tres cruces para que no entrara el diablo. Pero el diablo estaba adentro y no ha podido salir”. Entonces comienza el circo: se van sucediendo una tras otra las imágenes de objetos de feria. Máscaras de Lucifer, pólvora,

21 • Massip Bonet, Francesco. *El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento*. 2012. Open Edition Journals, Babel, Littératures plurielles.

22 • Australia, Gerardo. *Risa y bufones en la Edad Media, un loco en la casa*. Revista Replicante, Cultura crítica y periodismo digital, 9 de Mayo de 2012



Ilustraciones de Pawel Kuczynski ²³

23 • Este pintor polaco ha dedicado su vida a ilustrar a través del humor negro y la sátira realidades de la humanidad. Estas dos ilustraciones en particular hablan de un par de circunstancias sociales que reflejan lo que ocurre en Colombia: la desigualdad social y el poder de la guerra.

armas de juguete, disfraces de demonios, lloronas junto a los ataúdes incendiados de sus maridos, bailarines de salsa, payasos e indios que se pierden en la inmensidad de las muy pudientes caminatas de los famosos caballos de la feria de Cali (bajo el compás de una conocida banda sonora típica de una película de western), mientras se marca la salida de las reinas por las calles montadas en sus carruajes costosos, acompañadas de hombres disfrazados de mujeres bellas. Pero eso no es todo: más adelante Mayolo y Ospina plantean desde el montaje de una sucesión de dos eventos importantes (las corridas de toros y la preparación del alcohol en Cali), la estructura política, económica y social que sostiene toda esta conceptualización religiosa del folclor cultural vallecaucano. La muerte de un toro y la herida de un torero en el transcurso de una corrida son anticipadas por un conteo regresivo que lleva a la muerte cargada en una carretilla bajo la mirada de un cuerpo de algún animal de esa especie hasta el matadero (¿cómo saber si es el mismo, si han matado tantos?!), donde aprovechan cada pedazo de su carne. Y entre ese silencio sepulcral aparecen las extensas cosechas de caña de azúcar que luego serán procesadas en la preparación del alcohol, realizada por los pobres a plena luz del día y en la calle, o realizada por los mismos pobres bajo la orden de los ricos en una fábrica. Las cañas de azúcar tienen una especial significación, porque es allí donde se han encontrado durante décadas cadáveres de personas inocentes, muertos a causa de la guerra y la desigualdad social.

Cali de película no es más que el planteamiento de la risa y la alegría como un ejercicio legítimo que ayuda a despertar conciencias y develar todo aquello que es injusto. Pero lo salvaje es tan poderoso en el cine de no ficción de Mayolo y Ospina que muchas veces aparece como un impulso morboso en el espectador. No se puede negar que la risa, aunque apela al intelecto y alivia las tensiones físicas y psicológicas, despierta reacciones irracionales, frías e indiferentes²⁴. Y a pesar de las sublimes intenciones de los realizadores, regocijarse de las penas de otro es el camino más rápido para producir comedia. Pero son personas de carne y hueso las que aparecen en los filmes y las que día a día, durante gran parte de su vida, vivieron todo tipo de desgracias, algunas de ellas inimaginables.

24 • LYNCH, Owen H. *Humorous Communication: Finding a place for humor in communication research*. Communication Theory. Estados Unidos: Noviembre, 2002

Las temáticas políticas en el cine colombiano se siguen presentando como asuntos vigentes a través del cine de no ficción. Cambian los personajes y los términos, pero la *pornomiseria* todavía protagoniza programas televisivos periodísticos y de entretenimiento en nuestro país. A pesar del acelerado avance tecnológico y de las posibilidades que este fenómeno humano abre para *cultivar nuestra visión*, y a pesar de todas las evoluciones políticas que ha sufrido Colombia hasta nuestros días, existe algo latente en la sociedad colombiana que hace que lo audiovisual carezca de un efecto libre²⁵ y transformador²⁶. ¿Acaso ya dibujamos la imagen última del humor negro colombiano? ¿No tenemos nada más que criticar a la idiosincrasia colombiana? ¿Dónde se encuentra nuestro estado de reflexión al consumir productos nacionales? ¿Cuál es la razón de que esta actitud indiferente, corta en alcance, perdure por tanto tiempo? ¿Acaso está todo perdido? Entre todas estas difíciles preguntas sin respuesta, revolotean en mi cabeza las palabras de Slavoj Žižek:

“Usted es un filósofo muy solicitado: le invitan a coloquios, le piden entrevistas y se han hecho varias películas con y sobre usted que pueden encontrarse en internet. La asistencia a la conferencia que impartió en Barcelona durante las Jornadas Filosóficas ‘¿Qué se ha hecho de la verdad? ¿Qué se ha hecho de la revolución?’ fueron impresionantes para un filósofo con referentes tan eruditos como Hegel, Marx o Lacan. ¿Cómo afronta este ‘éxito mediático’? La respuesta puede parecer un poco narcisista, pero pienso que es una manera de librarse de mí. El discurso que acompaña normalmente a los medios que hablan de mí dice: Žižek es divertido y provocador. Y entonces, entre paréntesis, suelen afirmar: No se lo tome muy en

25 • Ahora enfrentamos la dura realidad de la presidencia de Iván Duque Márquez, y con él, el fracaso del proceso de paz con las Farc, presentado en los acuerdos finales en el año 2016. Sin embargo, la Comisión de la Verdad ha continuado en solitario y luchando contra todas las amenazas y pronósticos por recopilar testimonios y datos que por fin puedan responder a la pregunta de qué pasó en Colombia. Este año 2022 vendrá con nuevas elecciones presidenciales, y ojalá, con un gobierno que pueda cumplir los acuerdos y persistir en luchar por un país en paz.

26 • La única producción colombiana de los últimos años que se compromete con una crítica política a través del humor negro y la parodia es *Juanpis González: la serie* (2022) dirigida por Rodrigo Triana. Es una serie con base a un personaje nacido del trabajo de Alejandro Riaño y su búsqueda por llevar su trabajo humorístico a otro nivel, imprimiéndole a su humor propósito y sentido.

serio. Se me puede lanzar una objeción obvia: Sí, pero usted participa y juega con el éxito mediático. Es verdad, pero quizá me cansaré de todo esto. La razón por la que represento *este papel de payaso* coincide con lo que he afirmado en relación con el Holocausto y la comedia: la verdad duele. *Y cuando la verdad hiere realmente, sólo puede presentarse como una comedia* (...) Para mí, la verdad y la revolución van juntas. En esto sigo a Badiou, Lacan y a otros: en toda sociedad hay un elemento excesivo. Como diría Alain Badiou, es un elemento del conjunto que, al mismo tiempo, no está integrado en ninguna parte del todo; un elemento vacío como por ejemplo *el rebelde o el excluido*, que integran la sociedad sin formar parte de ella u ocupar un lugar concreto. Esto es lo que Badiou llama *el vacío de la situación, el punto sintomático*. *Y sólo desde ese “punto” se puede decir la verdad*. Hay que insistir en ello: la verdad no es un punto intermedio, neutral, desde el que se puede ser justo con todos”²⁷.

La verdad es algo difícil de decir porque muchas veces para hacerlo tienes que nadar a contracorriente: son pocos los que quieren escucharla. Además, hoy en día la verdad se encuentra en crisis²⁸. Los formatos de los nuevos medios de comunicación representan escenarios peligrosos donde cualquiera puede crear sentido y mensaje manipulando la información y esparciendo falsas noticias para convencer a una gran masa de espectadores cada vez menos críticos, cada vez menos educados. Tal vez por todo ello la verdad sea una cuestión para valientes. Tal vez por eso la verdad sea más fácil de decir haciendo reír.

Mayolo y Ospina tocaron las peores fibras de nuestra sociedad bajo un oscuro humor negro con el fin de hacernos pensar en quiénes somos. Desde tiempos coloniales la idiosincrasia colombiana ha vanagloriado una actitud servil donde adinerados, poderosos o foráneos reciben venias mientras campesinos, pobres e ignorantes se inclinan. Burlarse del débil reproduciendo una parodia del personaje del fuerte (abusivo e individualista) toca el corazón del débil, le obliga a mirarse en el espejo y pensar en su condición. Pero tal vez guardando alguna esperanza, el fuerte también podrá chocar con su propio reflejo y verse, aunque sea por un instante...

27 • Bassas Vila, Javier y Martí-Jufresa, Felip. Entrevista con Slavoj Žižek. *En el discurso políticamente correcto se esconde una extrema violencia*.

28 • Un documental que nos deja ver qué tan grave es el estado de la verdad en la actualidad es *El dilema de las redes sociales* (2020) de Jeff Orlowski.

Conclusiones: la potencia del humor negro en el audiovisual colombiano

“¿Qué efecto quiero generarle al espectador?” y “¿cómo quiero hacerlo?” deberían ser las primeras preguntas para todo realizador. Una sugerencia para los realizadores colombianos: utilizar la risa como vehículo. Entre tantas cuestiones difíciles que faltan por narrar de nuestra realidad, tal vez sea el camino más viable para no quedarse callado, para seguir practicando la libertad de pensamiento con convicción y creatividad. El famoso comediante colombiano conocido como El Primo Rojas dice que el humor se presentó en su vida como un *hecho de salvación*. Su conocimiento sobre las clases populares le ayudaron a analizar lo que Bergson afirma en su teoría sobre lo cómico cuando habla de la *superposición* y el diálogo de los discursos entre *lo bello y lo feo*: lo sofisticado y lo popular de la sociedad. El primo Rojas dice que el humor negro es *la verdad envuelta en caramelo y el humor de la libertad*: “La prisión más efectiva es la de las ideas, la de los prejuicios (...) Un humor de altísima calidad es profundamente liberador (...) Las personas cuando son libres mentalmente pueden estar en cualquier lado y hacer cualquier cosa”.

No hay que dejarlo de lado, no hay que olvidarlo: nuestro país nos marca con una memoria difícil pero precisamente por eso nos abre la posibilidad de potenciar nuestros discursos a través del arte cinematográfico. Los poderosos temen que nuestras mentes sean libres y críticas, pero herramientas como la risa nos ayudan a evadir sus amenazantes imposiciones, a conectar nuestras realidades. La violencia se presenta en actos y actitudes que perjudican al hombre: cualquier colombiano lo sabe muy bien. Pero siempre podemos combatir esa violencia con una carcajada. Todavía quedan muchas historias por contar, y tal vez confiando en el poder emancipador y reflexivo de la risa podremos hacerlo.

Por último, quisiera hacer una especial mención a la identidad de la mujer colombiana en el cine cómico desde la tragedia amarillista que plantea el cortometraje **Violeta**, de Viviana Bohórquez, o desde la burla a las mujeres encarceladas que se presiente implícitamente en *La corona*, de Amando Michelli e Isabel Vega. También quiero destacar la forma bufonesca de los estereotipos de la mujer colombiana creados en *El siguiente programa*, o en los personajes femeninos diseñados por Jaime Garzón cuando producía su famoso noticiero *Quack*. Son aportes en la historia de la televisión

**Diogenes, ¿qué es peor, la
ignorancia o la indiferencia? ...**



Ni lo sé, ni me importa

Meme de Facebook. Resignificación de la visita de Alejandro Magno a Diógenes ²⁹

29 • Diógenes fue el primer cínico del mundo griego y vivió como un vagabundo durante gran parte de su vida. Cuando Alejandro Magno le ofreció darle cualquier cosa que quisiera, él le pidió que se apartara porque su sombra le estorbaba: quería recibir los rayos del sol. Su actitud indomable sedujo tanto al emperador que incluso dijo: “Si no fuera Alejandro, me gustaría ser Diógenes”. Es un ícono de la libertad y un ejemplo de templanza frente al poder.

colombiana que también alimentan las posibilidades de la risa liberadora y que ojalá funcionen como inspiración para mujeres que quieran marcar la historia del cine colombiano.

Bibliografía

- Australia**, Gerardo. *Risa y bufones en la Edad Media, un loco en la casa*. Recuperado en <http://revistareplicante.com/risa-y-bufones-en-la-edad-media/>.
- Bazin**, André. *Qué es el cine*. Libros de Cine. Rialp. Patricio y Sergio Barrios. Recuperado en <http://www.librosmaravillosos.com/queeselcine/pdf/Que%20es%20el%20cine%20-%20Andre%20Bazin.pdf>.
- Bergson**, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial, 2008
- Comolli**, Jean Louis. *Documento y espectáculo*. Cuadernos de Cine Documental, 2009: 77-89. Recuperado en https://www.academia.edu/35751098/Malas_Comp%C3%B1%C3%ADas_Documento_y_Espect%C3%A1culo
- Cragnolini**, Mónica. *De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación Nietzscheana*. Revista Nietzsche actual e inactual, Volumen II. Oficina de publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1996
- Einstein**, Sergio M. *El sentido del Cine*. Traducción de Norah Lacoste. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1974. Recuperado en https://monoskop.org/images/6/68/Eisenstein_Sergio_El_sentido_del_cine.pdf.
- García Londoño**, Andrés. *Nietzsche: el gran traicionado*. Medellín: Revista Universidad de Antioquia No.261, (julio-septiembre), 2000
- Gaspar de Alba**, Rosa Elena. *Jean Rouch: El cine directo y la antropología visual*. México: Revista de la Universidad de México, 2007: 96-98. Recuperado en <https://carmenguarini.files.wordpress.com/2007/11/gaspar-alba-rouch-y-el-cine-directo.pdf>

- Lynch**, Owen H. *Humorous Communication: Finding a place for humor in communication research*. Communication Theory, Estados Unidos, 2002
- Massip Bonet**, Francesco. *El personaje del loco en el espectáculo medieval y en las cortes principescas del renacimiento*. Open Edition Journals, Babel, Littératures plurielles, 2012. Recuperado en: <https://doi.org/10.4000/babel.2077>
- Nichols**, Bill. *La representación de la realidad; Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Madrid: Paidós Comunicación Cine, 1997. Recuperado en: http://metamentaldoc.com/9_La%20Representacion%20de%20la%20Realidad_Bill%20Nichols.pdf
- Ortega y Gasset**, Jose. Artículo *La Doctrina del Punto de Vista*. Madrid: Colección El tema de nuestro tiempo. Obras Completas, Vol. III, cap. X. Revista de Occidente, 1966: 197-203 Recuperado en <http://roble.pntic.mec.es/npep0005/textos/ortega.pdf>
- Patiño Ospina**, Sandra Carolina. *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Unibiblos, Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2009
- Recuperado en: https://www.academia.edu/22798290/Acercamiento_al_documental_en_la_historia_del_audiovisual_colombiano
- Silva Romero**, Ricardo. *Breve antología del humor*. Revista Soho, Sección Generales. 06 de Mayo de 2004. Recuperado en: <https://www.soho.co/historias/articulo/breve-antologia-del-humor-negro-por-ricardo-silva-romero/7487>.
- Varios. *Maratones de Netflix podrían generar depresión, según estudio*. Colombia: Redacción de Blu Radio, 12 de Noviembre de 2015. Recuperado en. <https://www.bluradio.com/sociedad/maratones-de-netflix-podrian-generar-depresion-segun-estudio>.
- Weinrichter**, Antonio. *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores, 2004. Recuperado en https://hamamarino.files.wordpress.com/2020/09/desvios-de-lo-real.-el-cine-de-no-ficcion-2004_-antonio-weinrichter.pdf
- Žižek**, Slavoj. Entrevista *En el discurso políticamente correcto se esconde una extrema violencia*. Javier Bassas Vila / Felip Martí-Jufresa, Revista Barcelona Metropolis. Recuperado en: <https://>

maspsicologia.com/entrevista-con-slavoj-zizek-%E2%80%99Cen-el-discurso-politicamente-correcto-se-esconde-una-extrema-violencia%E2%80%99D/

Filmografía

Carlin, George. [Ezkaton] (4 de febrero de 2017) **Gente Gorda/Consumismo**. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=pwiNlc-8oTs&ab_channel=Ezkaton

Foucault, Michel. [filosofando89] (2014). **Michel Foucault entrevistado en Lovaina, 1981 subtítulo español**. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0H2gqJTU4E>

Gaviria, Victor. **Los habitantes de la noche**. Colombia, 1984, 20 min.

Moya Morales, Martín. [Martin Moya] **El primo rojas, el arte de la comedia**. Colombia, 2012, 26 min. Youtube https://www.youtube.com/watch?v=_1qWChsX-Os

Ospina, Luis. **Cali: de película**. Colombia, 1973, 14 min. Recuperado en <https://vimeo.com/linagonzalezluisospina/videos>

Ospina, Luis. **De la ilusión al desconcierto**. Colombia, 2007, 100 min. Recuperado en <https://vimeo.com/linagonzalezluisospina/videos>

Ospina, Luis. **Todo comenzó por el fin**. Colombia, 2015, 208 min. Recuperado en <https://vimeo.com/linagonzalezluisospina/videos>

Recomendaciones relacionadas

Charles, Larry y Mahe, Bill. **Religulous**, 2008, 101 min.

Lloyd, Christopher y Levitan, Steven. **Modern Family** [serie de televisión], 2009

Lowthorpe, Philippa. **Misbehaviour**, Estados Unidos, 2020, 106 min.

Melfi, Theodore. **Hidden Figures**, Estados Unidos, 2016, 127 min.

Moore, Michael. **Where to invade next** [documental], Estados Unidos, 2015, 119 min.

Orlowski, Jeff. El dilema de las redes sociales, Estados Unidos, 2020, 94 min.

Sorkin, Aaron. The trial of the Chicago 7, Estados Unidos, 2020, 166 min.

Waititi, Taika y Clement, Jemaine. What we do in the shadows, Estados Unidos; Nueva Zelanda, 2014, 86 min.

La impresión de una guerra

Imágenes para combatir la desviación de la mirada

POR ALEJANDRA MENESES REYES

¿Cómo abrir los ojos?

Una crítica de la violencia, entonces.

*Para criticar la violencia, uno tiene que describirla
(lo que implica que uno tiene que ser capaz de mirar)*

*Para describirla, uno tiene que dismantelar sus artefactos,
'describir la relación' (...) en la que se constituye
(lo que implica que uno tiene que ser capaz de desmontar
y volver a montar los estados de cosas).*

Georges Didi-Huberman

En el año 2015, Camilo Restrepo lanzó su cortometraje en 16 mm **La impresión de una guerra**. El audiovisual plantea una reconstrucción de la violencia en Colombia a través de huellas múltiples, marcas aparentemente borrosas o fugaces, “a menudo signos de lucha contra el olvido, la indiferencia y la impunidad”. Este texto analiza el ensayo documental, a partir de la decodificación del montaje audiovisual del director. Como punto de partida, se observa, se mira, se contempla el cortometraje como una cartografía sensible de la historia de la violencia. Esta cartografía se configura a partir de la relación entre tres elementos clave: las superficies en las que la violencia ha dejado marcas, huellas e impresiones; los materiales sensibles (colores, texturas, tintas, pintadas) que reflejan esas marcas, y la voz del narrador, que da un sentido a su vez personal o íntimo a la narrativa. En lo que sigue se

1 • Uno de los dispositivos fundamentales del cortometraje es la voz del narrador aquí citada (el pensamiento del director hecho palabra).

verá de qué manera la voz y los materiales sensibles van tejiendo una superficie con otra, rehaciendo memorias de la violencia en la mirada del espectador.

¿Cómo mirar y leer las imágenes?

En la exploración del cortometraje de Restrepo surgen preguntas del tipo: ¿cómo miramos las imágenes?, ¿de qué manera nos aproximamos a ellas?, ¿cómo se relacionan entre sí y qué nos dicen? En 1905, Aby Warburg, iconógrafo alemán interesado en reconstruir la historia clásica del arte occidental, creó un método de exploración, selección y asociación de imágenes a partir de relaciones no evidentes entre ellas, pero que, al ser agrupadas en un collage o gracias al montaje, generaban nuevas constelaciones de sentido. Las imágenes hablan, comunican, señalan algo. Ese algo no es único o invariable. Al identificar el contexto que representan, interpretar el significado intrínseco de los elementos que la componen y unir una imagen con otra, se crean nuevas posibilidades de lectura, a su vez abiertas e inagotables².

La forma en la que se decodifica tal sentido y se relacionan unas imágenes con otras tiene que ver, ineludiblemente, con la *mirada* y el contexto de quien las *mira*, a la vez que con la mirada y el contexto de quien las une. Pensando en **La impresión de una guerra**, el contexto resulta fundamental. Las imágenes de la violencia aparecen ante la mirada para ser leídas necesariamente e interpretadas desde su significado intrínseco³, más allá de su pasiva contemplación.

Tanto el sentido construido, como el leído por el espectador, dependen de ciertos códigos culturales. La cartografía que nos entrega Restrepo es necesariamente una mirada incompleta. Su mirada revela un conocimiento de estos códigos, a pesar de no vivir

2 • En 1939, Erwin Panofsky, predecesor de Warburg, distinguió tres niveles de interpretación de las imágenes:
1. Una descripción/identificación literal de los objetos de la imagen y las situaciones expuestas (pre-iconografía). 2. El reconocimiento de la situación de acuerdo a su “significado convencional” en un contexto histórico (iconografía).

3 • La interpretación de un “significado intrínseco” de los objetos y las situaciones representadas (iconología). Burke, 2005: 45. Este último nivel es de especial interés, pues allí la mirada del espectador “lee entre líneas” la relación de la imagen con un contexto cultural, con otras imágenes, con otras épocas, etc.



Fotogramas de **La impresión de una guerra** (Camilo Restrepo, Colombia; Francia, 2015).

hace años en el país⁴. Así, Restrepo construye una cartografía de setenta años de violencia, relacionando imágenes quizá más cercanas a él, fragmentos que referencian a Antioquia, su lugar de nacimiento y acudiendo, en ocasiones, al *yo*, que contrasta lo que ha escuchado con lo visto y con las preguntas que de allí surgen. El espectador, a su vez, observa las imágenes que quizá vio antes de manera fragmentada, bien sea por los tiempos de su ocurrencia, porque no parecen relacionarse entre sí, o por otros intereses particulares⁵. El director señala ciertos códigos que forman parte de la dinámica cultural colombiana, para que el espectador comprenda y relacione las imágenes entre sí.

El grano que produce la cinta en 16 mm pareciera mostrar una recopilación de archivos del pasado. El cuerpo mismo de la película se presenta a la mirada del espectador como un objeto de otro tiempo, reclamando una mirada más atenta⁶.

4 • Camilo Restrepo nació en Medellín en 1975. Vive en París desde 1999. Su interés por Colombia desde un país extranjero lo ha llevado a realizar varios cortometrajes que reflejan una mirada de la violencia. Al respecto afirma Andrea Franco: “Camilo Restrepo lleva diecisiete años viviendo fuera de Colombia. Desde Europa, su idea del país, sumido en la violencia, empezó a desvirtuarse en el magma de imágenes fragmentarias que en diversos formatos llegaban desde el otro lado del mar. Su cine nació entonces de la necesidad de comprender su tierra natal” (2016). La interpretación de un “significado intrínseco” de los objetos y las situaciones representadas (iconología). Burke, 2005: 45. Este último nivel es de especial interés, pues allí la mirada del espectador “lee entre líneas” la relación de la imagen con un contexto cultural, con otras imágenes, con otras épocas, etc.

5 • Peter Burke señala en *Lo visto lo no visto*: “... al intentar reconstruir lo que suele llamarse <programa> iconográfico, los estudiosos a menudo ponen en relación imágenes que los acontecimientos habían separado, es decir, cuadros que originalmente se suponía que debían ser leídos juntos, pero que en la actualidad se hallan dispersos por museos y galerías de todo el mundo” (pág. 49).

6 • El fotógrafo estadounidense Stephen Ferry realizó una especie de manual fotográfico del conflicto colombiano: *Violentología* (2012). El material en el que se imprimió dicho trabajo, recuerda las relaciones de sentido de Restrepo. Contrario a lo que podría ser un libro en papel fino de fotografía, “Violentología” está impreso en el mismo tipo de rotativa que el legendario diario El Espectador, con un proceso que fija las tintas de soya en la página. (...) Estas fotografías tienen que estar impresas con tinta que penetre los poros del papel, tan líquida como la sangre que sale de estos muertos” (pág. 12).

Primera impresión: el río rojo

La primera imagen de la constelación de Restrepo toma como *superficie* el río que atraviesa Medellín, sobre el cual se ha vertido colorante de las fábricas textiles de manera ilegal desde el 2002. El color rojo del río inunda la mirada del espectador. Tal imagen puede vincularse con otra faltante: la de los miles de desaparecidos lanzados a los ríos durante años de violencia. La imagen ausente de la muerte se hace presente en la pantalla. Lo irrepresentable toma forma, aunque sea por hechos incidentales.

“La imagen del río rojo es, sin duda, la que más ha retenido la atención de los periódicos”, señala la *voz en off*, conectando la imagen del río con los trazos rojos que fluyen en la impresora de los diarios. El ruido de la máquina y las manchas rojas manan en primer plano, mezclándose con el sonido de una nave en picada, que finalmente cae al agua.

Segunda impresión: la imagen borrosa en los periódicos

¿Quién mira las hojas defectuosas de los periódicos?, ¿qué se puede leer en ellas? ¿Qué exagera la tinta? ¿Qué omite u oculta la sobreposición de imágenes? Las hojas desechadas terminan envueltas en frutas que no han llegado a su maduración, transformando la función inicial del papel impreso.

“Yo he escuchado a menudo decir que los periódicos colombianos no dicen nada. Me pregunto si dejando de lado el contenido y examinándolos por sus cualidades físicas, papel, peso, tinta, ¿no sería posible hacerse una idea de la realidad del país? Una idea alterada, por supuesto, pero tal vez elocuente”⁷.

La alteración de los colores, la escasez de la tinta, los granos que dejan entrever borrosamente los paisajes y a los actores, hacen que los acontecimientos se vean difusos. Su defección revela de manera paradójica la gravedad de las noticias, su posible manipulación y la mirada ausente de los lectores ante la sobreproducción de imágenes violentas. En la *superficie* del papel han quedado impresas algunas

formas en la que puede contarse el país: “el día de la muerte de Pablo Escobar, el día del comienzo de las negociaciones con la guerrilla, el día del decreto de amnistía para los paramilitares...”, señala la voz en off de Restrepo.

La mayoría de los lectores saben de estos eventos, pero han desviado su mirada o la han neutralizado ante un posible efecto devastador de las imágenes. En los periódicos, la historia se fragmenta en fechas que con el tiempo se confunden o se tornan vacías. Los diarios son incapaces de reconstruir las memorias locales.

Tercera impresión: marcas en la piel

Cuerpo

Los fragmentos de la historia de la violencia que no pueden ser leídos en los diarios han quedado impresos en otras *superficies*. Basta con buscar estas marcas y mirarlas de otra manera, preguntándose por su *sentido intrínseco*, para encontrar las memorias que no han sido consignadas en la historia oficial. Estas otras narrativas están impresas en *la piel* de los actores involucrados, con heridas, cicatrices o tatuajes.

En la cárcel de Bellavista de Medellín, la voz de un excombatiente relata la guerra inscrita en su propia piel.

“Lo que queda, pues, casi no se ve, pero el dolor que causa sí es impresionante. Y... pues, para mí, el dolor es tan importante como la huella que esto está dejando, entonces, pues, mejor (...) Me haré una frase, una frase bíblica que dice: ‘Yo no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará...’ (...) Yo lo voy a dejar hasta ahí, hasta bastará”⁸.

La frase bíblica completa sigue así: “bastará para sanarme” ...¿para qué bastará la palabra de Dios en el cuerpo del paramilitar? La imagen de su piel, marcada casi ilegiblemente, transmite a la mirada del espectador el dolor provocado por el pirograbador. Estrategias narrativas como esta han sido utilizadas especialmente en documentales que pretenden, bien sea activar o desplegar memorias en el espectador, o hacer que éste sea capaz de imaginar



Fotogramas de **La impresión de una guerra** (Camilo Restrepo, Colombia; Francia, 2015).

o dimensionar la magnitud de un evento, a partir de sensaciones corporales producidas por la imagen en la pantalla. Harun Farocki, por ejemplo, quema su propio cuerpo con un cigarrillo ante la cámara en **Fuego inextinguible** (1969), buscando que los espectadores entiendan y se hagan responsables frente al uso y los efectos del napalm. Georges Didi-Huberman llama a esto “una aporía para el pensamiento de la imagen”.

“¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero, cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones entre ellos (...) Sólo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm⁹”.

En este tipo de impresiones en la piel hay una fluida conexión entre la visión, el tacto y la construcción de memorias. La imagen se hace táctil debido a las marcas sensibles sobre las superficies corporales que aparecen a la mirada del observador¹⁰. Esta construcción interroga sus propios pensamientos y emociones respecto a las imágenes y las relaciones entre ellas.

Además de la sensación corporal, los elementos que constituyen la imagen apelan a contextos específicos. En el caso del exparamilitar, el tatuaje tiene una connotación religiosa que determina sus propias dinámicas. El contexto es muy común en Colombia. Sin importar si se es campesino(a), ciudadano(a), guerrillero(a), político(a), narcotraficante, paramilitar, sicario, etc., las personas acuden a la fe, tanto por sus necesidades como para que se les conceda el perdón por los medios llevados a cabo para solventarlas¹¹.

Territorio

En los años 80 en Medellín, las marcas de la violencia se multiplicaron tanto en los cuerpos de las personas como en los

11 • Las películas y la literatura colombiana han hecho referencia continua a esta fe religiosa, que en ocasiones contiene muestras implícitas y explícitas de doble moral. En *La Virgen de los Sicarios* (novela de Fernando Vallejo y película de Barbet Schroeder), un sicario reza: “Por la gracia de San Judas Tadeo, que estas balas de esta suerte consagradas, den en el blanco sin fallar, y que el difunto no sufra. Amén.”

departamentos, las regiones, las ciudades, los barrios. Pablo Escobar y el Cartel de Medellín tenían el poder en Antioquia; más tarde, en todo el país. El narcotráfico, las bandas (a partir de los años 90) y sus reglas intrínsecas, plantearon nuevas formas de visibilidad e invisibilidad en la ciudad. El corto muestra una secuencia de imágenes de la ciudad desde un automóvil con la ventana entreabierta, mientras la voz del narrador señala:

“Establecidos en los barrios más desfavorecidos de la ciudad, sus territorios respectivos han sido delimitados por ‘fronteras invisibles’ en las que los habitantes quedaron sometidos a su ley. Las ‘fronteras invisibles’ son calles que, a primera vista, nada diferencia de las calles normales, salvo que muchas veces se encuentra allí una señal roja en un poste, que los ciudadanos han aprendido a reconocer y a respetar (...)”

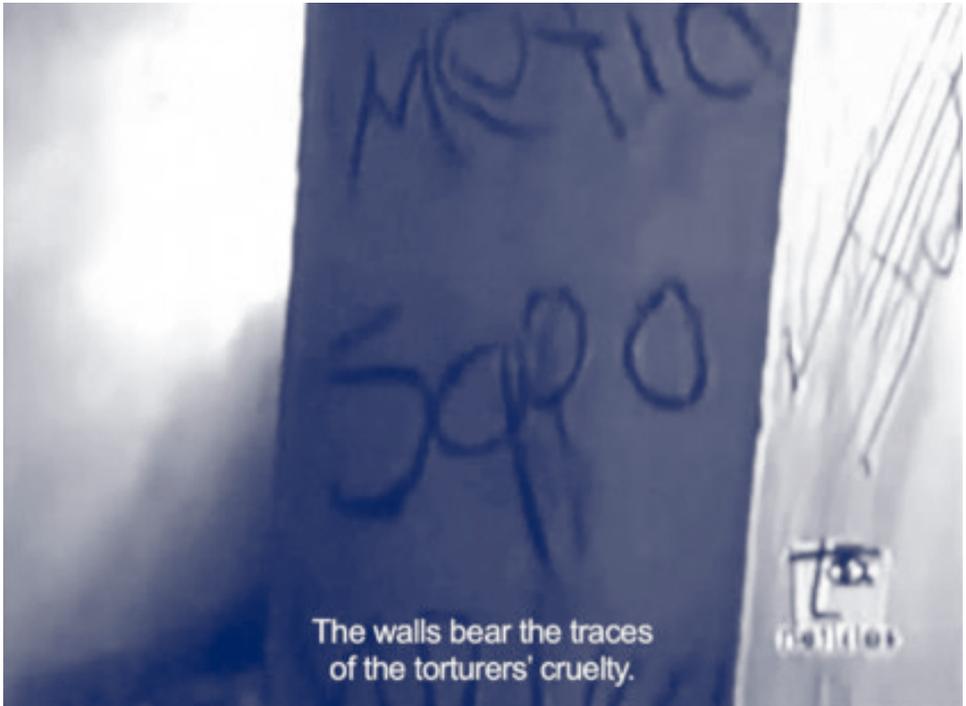
La banda de punk Toke de Salida, como una forma de resistencia, ha dejado plasmada esta dinámica en sus letras:

Dirán silencio... una bala... dos balas... un millón de balas. Dirán dinero, miedo, poder, poder, control, dinero, dinero, mucho más poder. Dirán sevicia y hablarán las armas de sus corazones, de las billeteras de sus patrones. Dirán territorio y que los barrios les pertenecen y que Medellín debe obedecerles (...)

Cuarta impresión: “falsos positivos”

Aparte de la ciudad, la violencia se presenta con otras dinámicas en la selva. Los enfrentamientos en medio del conflicto armado han dejado imágenes borrosas grabadas por los directamente involucrados. Filmaciones realizadas con celulares por combatientes, muestran imágenes borrosas, en planos generales, que aparentemente no dicen nada. La voz en off lee las imágenes relacionándolas con el territorio: “(...) la baja resolución de los teléfonos (...) convierten el terreno en una cortina de píxeles verdes y ocre”. Es la voz de los combatientes y el sonido de las balas los que rugen sobre estas imágenes, dándoles un contexto.

La segunda parte de los videos corresponde a imágenes con planos más cercanos: planos medios, primeros planos. Son archivos de imágenes tomadas por soldados del ejército para tener evidencias y ser beneficiados por el sistema de “primas”, basado en la cantidad



The walls bear the traces
of the torturers' cruelty.



expose memories
of the conflict.

Fotogramas de **La impresión de una guerra** (Camilo Restrepo, Colombia; Francia, 2015).

de guerrilleros dados de baja, paradójicamente llamados positivos. Investigaciones posteriores demostraron la puesta en escena de civiles disfrazados de guerrilleros para aumentar la cuenta de los muertos y de los beneficios.

Quinta impresión: muros-palimpsesto

Entre el 2001 y el 2003 los paramilitares se tomaron San Carlos, Antioquia. El hotel Punchiná fue convertido en un lugar de tortura y en sus paredes quedaron los testimonios de quienes pasaron por allí.

La señora Pastora Mira y su asociación han resignificado el lugar, invitando a los habitantes cercanos y a excombatientes a pintar sobre las paredes y “actualizar la memoria del conflicto”. Recopilando relatos, “marcas, confesiones, para que los hechos sean nombrados, que las víctimas sean reconocidas, que los cuerpos de las personas desaparecidas sean encontrados (...) Para que el dolor se exprese, ayudando así a los habitantes de este pueblo a superar el miedo, el odio y la lógica de venganza”, señala la voz en off. Al cubrir los muros de nuevos relatos y limpiarlos del odio con fotos y dibujos, las paredes hablan como palimpsestos, mezclándose con las antiguas inscripciones y resignificándolas.

De imágenes inconexas a nuevos diálogos

Didi-Huberman nos cuestiona: “¿Cómo impartir conocimiento en alguien que se niega a conocer? ¿Cómo abrir los ojos? ¿Cómo desarmar las defensas, las protecciones, los estereotipos, la mala voluntad, las políticas de avestruz de quien no quiere saber?”.

¿Podría la historia rehacerse o remontarse uniendo de otro modo las partes, encontrando otras texturas que nos permitan releer, que nos permitan acudir a la memoria y construir nuevos conocimientos? El ensayo documental de Camilo Restrepo abre un campo de posibilidades al montaje del archivo, construyendo un nuevo discurso y evitando caer en el círculo vicioso de la invisibilización y la indolencia. Gracias al montaje articulado y metafóricamente estructurado del director, el relato se ensancha y logra mantener la mirada del espectador (comúnmente acostumbrado a desviarla

hacia otros temas), viéndose abocado a tratar de interpretar el tejido complejo de sensaciones, colores y texturas del archivo.

“(…) Cuando colocamos diferentes imágenes —o diferentes objetos, como las cartas de una baraja, por ejemplo— en una mesa, tenemos una constante libertad para modificar su configuración. Podemos hacer montones, constelaciones. Podemos descubrir nuevas analogías, nuevos trayectos de pensamiento.

Este método experimental...

(…) constituye una nueva forma de contar la historia (...) Hacen que se encuentren cosas fuera de las clasificaciones habituales, sacan de esas afinidades un género de conocimiento nuevo, que nos abre los ojos sobre aspectos del mundo inadvertidos, sobre el inconsciente mismo de nuestra visión”¹²

Imágenes aparentemente inconexas, elementos que parecen no representar mucho para la historia y dislocaciones en las imágenes y sonidos se encargan de construir otros saberes a través materiales sensibles, que dejan entrever las superficies o lugares que han testimoniado la violencia y la forma en la que se relacionan. **La impresión de una guerra** está llena de imágenes táctiles de la violencia en Antioquia, reflejos de dinámicas que se han repetido durante más de setenta años en todo el país: la recopilación y el sentido que Camilo Restrepo le da a las imágenes las reposiciona, haciendo lo propio con la mirada, la escucha y el pensamiento del espectador.

Bibliografía:

Barker, Jennifer M. *The Tactile Eye. Touch and the Cinematic Experience*, 2009

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: Cultura Libre, 2005

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja negra editora, 2013

12 • Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, 1997

Ferry, Stephen. *Violentología*, Bogotá: Ícono Editorial, 2012

Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997

Franco, Andrea. *Foco Camilo Restrepo y LAbominable en OUFF y CGAI. Transit: cine y otros desvíos*. Recuperada en <http://cinentransit.com/foco-camilo-restrepo-y-labominable-en-ouff-y-cgai-2016/>

Filmografía

Restrepo, Camilo. **La impresión de una guerra**. Colombia; Francia, 2015, 26 min.

Farocki, Harun. **Fuego inextinguible**, Alemania del Oeste (RFA), 1969, 25 min.

ANEXOS

Memoria de la programación Cátedra Cinemateca: Éticas, estéticas y políticas del cine colombiano 2013-2022

Temas e invitados Cátedra Cinemateca 2013-2022

2013

Capítulo I

El cine colombiano en los festivales de cine

Entre la realidad social y la mirada poética de un autor cinematográfico: El cine de Víctor Gaviria y La vendedora de rosas
Julián David Correa Restrepo -
Cinemateca Distrital

La animación y el mundo digital. Recurso estético y narrativo en un país de imágenes múltiples para la memoria

Cecilia Traslaviña y Mauricio Durán.
Pontificia Universidad Javeriana.

La coproducción y las narrativas de un cine en búsqueda de identidad

Hugo Chaparro Valderrama.
Escritor y crítico de cine.

El cortometraje: laboratorio estético, narrativo y ético, de un gran oficio en el cine colombiano”

Armando Russi.
Universidad Nacional de Colombia.

La ficha técnica y la reseña

Pedro Adrián Zuluaga.
Escritor y crítico de cine.

Aproximación al texto crítico

Pedro Adrián Zuluaga.
Escritor y crítico de cine.

El texto crítico

Pedro Adrián Zuluaga.
Escritor y crítico de cine.

Laboratorio de revisión de textos, asesorías personalizadas y socialización de preguntas, destinadas al mejoramiento de la versión final de los textos.

2014

Capítulo II

Éticas, estéticas y políticas del cortometraje colombiano

Historias del cortometraje colombiano

Julián David Correa -
Cinemateca Distrital

Herramientas de escritura crítica:

Francisco Méndez - Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Proyección de cortometrajes:

David Zapata Arias -
Cinemateca Distrital

Lo político en el cortometraje colombiano:

Francisco Ramos - Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Herramientas de escritura crítica:

Francisco Méndez - Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Proyección de Cortometrajes:

Animación

David Zapata Arias -
Cinemateca Distrital

Historia del cortometraje de animación

Ricardo Arce y Diego Ríos -
Universidad Jorge Tadeo Lozano

Tradiciones críticas del cine colombiano

Pedro Adrián Zuluaga -
Escritor y crítico de cine

Proyección de Cortometrajes: documentales

David Zapata Arias -
Cinemateca Distrital

Semana de pre-escritura: Durante esta semana los participantes desarrollarán un trabajo independiente.

Acompañamiento David Zapata Arias - Cinemateca Distrital

El cortometraje documental

Mauricio Durán - Pontificia
Universidad Javeriana

Lecturas comentadas - jurados invitados:

Diego Rojas -
Escritor y crítico de cine
Efraín Bahamón - Universidad
Nacional de Colombia

Proyección de Cortometrajes: ficción

David Zapata Arias -
Cinemateca Distrital

Ficciones del cortometraje colombiano

Augusto Bernal -
Escuela de Cine Black María

Lecturas comentadas - jurados invitados:

Diego Rojas - Escritor y
crítico de cine
Efraín Bahamón - Universidad
Nacional de Colombia

Proyección de Cortometrajes:

Experimental

David Zapata Arias -
Cinemateca Distrital

Poéticas y estéticas del cortometraje experimental

Andrés Jurado - Pontificia
Universidad Javeriana

Lectura comentada

Pedro Adrián Zuluaga -
Escritor y crítico de cine

Proyección de Cortometrajes: mutiplataforma y transmedia

David Zapata Arias -
Cinemateca Distrital

Narrativas en la era digital: transmedia y multiplataforma

Andrés Burbano -
Universidad de los Andes

Taxonomías del cortometraje nacional

Armando Russi - Universidad
Nacional de Colombia

Semana de escritura:

Durante esta semana los participantes desarrollarán un trabajo independiente en sus documentos

Acompañamiento David Zapata Arias - Cinemateca Distrital

Panel: socialización de desarrollo de trabajos

Diego Rojas

Proyección de Leidi de Simón Mesa Soto.

Cortometraje ganador de la Palma de Oro en Cannes 20014.
Invitada: Diana Cristina Patiño - Productora

Aproximaciones al transmedia: multimedia, nodos y encuentros.
Manuel Orellana - Docente e investigador de cine

Fijaciones literarias del cortometraje colombiano
Efraín Bahamón - Universidad Nacional de Colombia

Festivales, circulación y distribución del cortometraje colombiano
Jaime Manrique - Laboratorios Black Velvet

Semana de re-escritura: Los participantes ajustan sus documentos de acuerdo a las recomendaciones dadas por los lectores.

2015

Capítulo III:
Documental colombiano

Historia (s) del documental en el cine colombiano
Julián David Correa - Cinemateca Distrital

Pioneros del cine colombiano: Los Acevedos

Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Semana de preescritura: Sesiones de trabajo independiente por parte de los asistentes.

Acompañamiento web
Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Asesoría Bibliográfica en la BECMA
Juan Carlos González - Angélica Reyes - Cinemateca Distrital

Ficción y realidad en el documental de los pioneros y Los Acevedo
Cira Inés Mora Forero - Investigadora de cine

Escritura: pasos para la investigación del cine
Francisco Méndez - Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Proyección documentales décadas de los 60's y 70's:
Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Movimientos sociales y lucha agraria en Carlos Álvarez y Marta Rodríguez
Mauricio Durán - Pontificia Universidad Javeriana

Clase de Escritura:
Pedro Adrián Zuluaga - Escritor y crítico de cine

Proyección documentales de Luis Ospina y Carlos Mayolo
Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Realidad y ficción: la crisis de la representación a través de Carlos Mayolo y Luis Ospina.

Sandro Romero Rey - Universidad Francisco José de Caldas

Clase de Escritura:

Pedro Adrián Zuluaga - Escritor y crítico de cine

Proyección: Cesó la Horrible Noche (Dir. Ricardo Restrepo. 2013) Bagatela (Dir. Jorge Caballero. 2009)

Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Semana de escritura: presentación avances del documento.

Acompañamiento web

Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Documental en primera persona. Estéticas narrativas en torno al film ensayo, el autorretrato y los diarios de viaje.

Juan Camilo Álvarez - Universidad Uniagustinana

Laboratorio de escritura

Efraín Bahamón - Universidad Nacional de Colombia

Proyección documentales en primera persona:

Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Semana de escritura:

Acompañamiento web

Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Documental en primera persona. Estéticas de un “yo” en construcción. Técnicas como el found footage, documental de archivo y experiencias que van de lo documental al experimental, la videoinstalación e incluso el performance.

Juan Camilo Álvarez - Universidad Uniagustinana

El documental transmedia

Jorge Caballero - Director de cine documental

Proyección Documental de ensayo

Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Foro Virtual

Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

El documental de ensayo

Armando Russi - Universidad Nacional de Colombia

Lectura y estructura del ensayo crítico

Efraín Bahamón - Universidad Nacional de Colombia

Proyección: Poéticas del documental.

Juan Carlos Álvarez - Cinemateca Distrital

Poéticas del documental: archivo, documentales de familia, autobiográficos, animación documental y de creación

Sandra Carolina Patiño -
Universidad Nacional de Colombia

**Conversatorio: circulación
del documental**

Patricia Ayala - Productora y
directora de cine

Laboratorio de escritura:

Diego Rojas -
Escritor y crítico de cine
Efraín Bahamón - Universidad
Nacional de Colombia

**El cine documental y la
representación indígena**

Pablo Mora - Investigador y
director de cine

Cine mujer

Patricia Ayala - Productora y
directora de cine

**Proyección: poéticas del
documental indígena**

Juan Carlos Álvarez -
Cinemateca Distrital

2016

**Capítulo IV:
nación, 'raza', género y región**

**Representaciones
sobre cine y nación**

David Zapata Arias - Investigador

Laboratorio de escritura

Francisco Méndez - Universidad
Distrital Francisco José de Caldas

**Antecedentes del cine de la
Constitución del 91**

Augusto Bernal -
Escuela de Cine Black María

**Cine en Colombia
desde la Constitución**

Juan Guillermo Ramírez - Crítico e
investigador de cine

La idea detrás de la crítica

Pedro Adrián Zuluaga - Escritor y
crítico de cine

**Proyección audiovisual y
conversatorio sobre
cuadernos de cine**

Raquel Hernández -
Docente de artes

Proyección y conversatorio

Raquel Hernández y Armando
Russi - Universidad Nacional
de Colombia

Cine y género

Pedro Adrián Zuluaga -
Escritor y crítico de cine

**Laboratorio de escritura:
delimitación del objeto
de estudio**

Francisco Méndez - Universidad
Distrital Francisco José de Caldas

Cine y Región

Efraín Bahamón - Universidad
Nacional de Colombia

**Cine y representaciones
de lo afro**

Pablo Mora - Investigador y
director de cine

Proyección y conversatorio

Raquel Hernández y Efraín

Bahamón - Universidad Nacional de Colombia

Discursos visuales y distinciones a partir del concepto de 'raza'

David Andrés Zapata - Investigador

La noción de género en el audiovisual colombiano

Luisa Fernanda Ordóñez - Docente e investigadora sobre cine

La diáspora de nuevos realizadores colombianos

Juana Suárez - Investigadora, escritora y crítica de cine

Nuevas escrituras audiovisuales

Juan Camilo Álvarez - Universidad Uniagustinana

Aparición de nuevas subjetividades en la imagen en movimiento

Mauricio Durán - Pontificia Universidad Javeriana

Laboratorio de escrituras - Tutorías

Mauricio Durán - Pontificia Universidad Javeriana
Efraín Bahamón - Universidad Nacional de Colombia

Semana de escritura - asesoría bibliográfica BECMA

Juan Carlos González - Angélica Reyes - Cinemateca Distrital

2017

Capítulo V:

Narrativas de la violencia y el conflicto armado en Colombia

Sesión Inaugural :

Cambio de encuadre: narrativas de la violencia y el conflicto armado en Colombia

Paula Cecilia Villegas Hincapié - Gerente de Artes Audiovisuales - Idartes

Proyección audiovisuales:

Cine de las primeras

violencias

Raquel Hernández - Cinemateca Distrital

Narrativas oficiales de lo real y la violencia en la primera mitad del siglo XX hasta los años 50

Diego Rojas - Docente e investigador de cine

Primeros pasos de la escritura sobre cine: definición del

tema, autores y películas

Francisco Méndez - Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Proyección audiovisual:

narrativas desde la historia, el archivo y la construcción de la memoria

Raquel Hernández - Cinemateca Distrital

Narrativas desde la historia o de la historia

Cira Inés Mora Forero - Investigadora de cine

Géneros y técnicas de la escritura: ensayo, reseña, análisis, carta, blog, etc

Juan David Cárdenas - Pontificia Universidad Javeriana

El cine y el proyecto educativo y cultural en la República Liberal
Yamid Galindo -
Universitaria Agustiniiana

Los lugares de la crítica y la investigación sobre cine en Colombia
Pedro Adrián Zuluaga -
Escritor y crítico de cine

Proyección audiovisual.
Confesión a Laura (Dir. Jaime Osorio. 1993)
Invitada especial: Alexandra Cardona - Guionista

Movimientos sociales y juveniles en el cine de los 60's y 70's
Sergio Becerra -
Investigador de cine

Los lugares de la crítica y la investigación sobre cine en Colombia
Pedro Adrián Zuluaga -
Escritor y crítico de cine

La imagen de Camilo y la manipulación del archivo.
Mauricio Durán - Pontificia Universidad Javeriana

Lecturas comentadas
Juan Camilo Álvarez -
Universitaria Agustiniiana
Francisco Méndez - Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Video cartas y pruebas de supervivencia del conflicto
Juan Camilo Álvarez -
Universitaria Agustiniiana

La violencia en el experimental
Claudia Salamanca - Pontificia Universidad Javeriana

Proyección audiovisual:
Golpe de estadio. 1998
Invitado especial.
Sergio Cabrera

Cambio de encuadre:
Juan Carlos Arias - Pontificia Universidad Javeriana

Trazos violentos en la animación colombiana
Ricardo Arce -
Universidad Jorge Tadeo Lozano

Nuevos tratamientos digitales de la violencia en los nuevos medios
Alejandro Ángel - Ricardo Arce -
Universidad Jorge Tadeo Lozano

2018

Capítulo V:

La formación de mirada

Introducción y presentación: la formación de la mirada
Catalina Posada y
David Andrés Zapata

Laboratorio de escritura
Francisco Méndez - Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Las misiones culturales y el cine-educativo: el proyecto de formación para las masas en la República Liberal.

Yamid Galindo -
Universitaria Agustiniiana

Escrituras del cine: formas, estilos, géneros y medios.

Pedro Adrián Zuluaga - Escritor y crítico de cine

Miradas cruzadas: los extranjeros en la producción de cine colombiano y los públicos de los años 20's y 60's.

Hugo Chaparro Valderrama -
Escritor e investigador de cine

Escrituras del cine: formas, estilos, géneros y medios.

Pedro Adrián Zuluaga - Escritor y crítico de cine

Mirando solo a la tierra, cine y sociedad espectadora en Medellín (1900-1930)

Germán Franco Díez - Pontificia Universidad Javeriana

Entender y narrar el conflicto: reflexiones sobre la enseñanza de la dramaturgia cinematográfica para cortometraje de ficción

Johnnier Aristizaba -
Universitaria Agustiniiana

Conversatorio: el movimiento cineclubista en Colombia:

Mauricio Durán y
Juan Guillermo Ramírez

Lanzamiento del libro Las muertes del cine colombiano de Osvaldo Osorio

Conversación con Jerónimo Rivera -
Universidad de la Sabana

Conversatorio sobre la cinesífilis en la mirada: Cine club de Cali, 1971-1979

Yamid Galindo - Universitaria Agustiniiana y Sandro Romero
Universidad Distrital Francisco José de Caldas

El papel de las muestras y festivales de cine independiente en la formación de la mirada.

Cristhian Perdigón - Universidad del Rosario

Conversatorio: ¿Que significa filmar la propia sombra? el giro subjetivo en las narrativas del audiovisual.

Mauricio Durán - Pontificia Universidad Javeriana y Juan Camilo Álvarez -Universitaria Agustiniiana

El cine como construcción de imaginarios e ideologías. Una mirada académica desde la realización en tiempos de la cibercultura + Proyección

Sandra Jubelly García -
Universidad Central

Caracterización del consumidor colombiano de cine nacional.

Juliette Ospina, Aylin Torregraza y Julian David Cruz Tellez -
Universidad Central

Escrituras del cine: formas, modos y estilos de escribir sobre cine y audiovisual.

Pedro Adrián Zuluaga -
Escritor y crítico de cine

La formación de las primeras miradas. La infancia y la niñez en el cine colombiano.

Camilo Bacares - Sociólogo

Escrituras del cine: formas, modos y estilos de escribir sobre cine y audiovisual.

Pedro Adrián Zuluaga -
Escritor y crítico de cine

2019

Capítulo VI:

Escrituras críticas del audiovisual

Del espectador al crítico: notas sobre las obsesiones de un crítico de cine

Juan Guillermo Ramírez - Crítico e investigador de cine

Laboratorio de escritura

Juan Carlos Arias - Pontificia Universidad Javeriana

El Cine & Yo con Alberto Salcedo Ramos Entrevista Julio César Guzmán - Editor de Tiempo.

El oficio de la crítica cinematográfica: apuntes sobre la curiosidad, el mito, el placer, el desconcierto y la nostalgia

- Parte I -
Hugo Chaparro - Escritor y crítico de cine

El oficio de la crítica cinematográfica: apuntes sobre la curiosidad, el mito, el placer, el desconcierto y la nostalgia

- Parte II -
Hugo Chaparro -
Escritor y crítico de cine

Representaciones de la región Caribe en el cine colombiano.

Carmen Elena Viveros Celnín -
Universidad del Norte

Laboratorio de escritura

Y, ¿Cómo se escribe la crítica? Propuestas fantasmales para una escritura descabellada

Hugo Chaparro -
Escritor y crítico de cine

Tres modelos de crítica de cine en Colombia: Carlos Álvarez, Andrés Caicedo y Luis Alberto Álvarez.

Mauricio Durán - Pontificia Universidad Javeriana

Diálogos Transatlánticos

Conversación con Nicolás Azalbert En el marco del Bogotá International Film Festival - BIFF y la Revista Arcadia

La pantalla del pasado: cine e historia en Colombia

Yamid Galindo - Docente e investigador

Presentación del libro “El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana”

Jerónimo Rivera -
Universidad de la Sabana

Secuencia crítica del cine colombiano un documento para la historia.

Yamid Galindo - Docente e investigador

Laboratorio de escritura

Catalina Posada - David Zapata - Cinemateca de Bogotá

El carácter crítico del arte y el cine latinoamericano

Cristián Perdigón - Universidad del Rosario

El nuevo cine latinoamericano de los años 60 y sus ecos en el cine y la crítica de estos tiempos

Isaac León Frías - Escritor, docente e investigador de cine

Conversatorio Hablemos de cine: Diego Rojas dialoga con Isaac León Frías sobre la crítica de cine en el Perú.

2020

Capítulo VIII

Pantallas compartidas Sesión de bienvenida.

Presentación general de la metodología, presentación del equipo.

Paula Villegas, David Zapata, Alejandra Meneses - Cinemateca de Bogotá

Laboratorio de crítica: una película y una crítica

Hugo Chaparro - Escritor y crítico de cine

Estética amateur, cine casero, pantallas divididas, videoarte:

Claudia Salamanca Sánchez - Pontificia Universidad Javeriana

Laboratorio de crítica: una película y una crítica

Hugo Chaparro - Escritor y crítico de cine

En giro subjetivo en la creación audiovisual

Cecilia Traslaviña Gonzalez - Pontificia Universidad Javeriana

Laboratorio de crítica:

Hugo Chaparro - Escritor y crítico de cine

Creación audiovisual y prácticas contemporáneas

Johanna Botero - Universidad Central

Laboratorio de crítica:

Hugo Chaparro - Escritor y crítico de cine

La presencia del cuerpo en la pantalla: ¿Qué significa aparecer en la pantalla en estas nuevas narrativas?

Juana Schlenker Monsalve - Universidad Nacional de Colombia

Laboratorio de crítica:

Hugo Chaparro - Escritor y crítico de cine

2021

Capítulo IX

Memorias, resistencia y narrativas del pasado reciente

La palabra y la siembra

Nicolás Rincón Gille -
Director de cine

**Herencia y resistencia en l@s
niñ@s de familias militantes en
Postales de Leningrado,
Infancia clandestina y
Princesas rojas**

Francisco Montaña - Universidad
Nacional de Colombia

**Laboratorio de escritura: El
futuro y su memoria en el
pasado del cine**

Hugo Chaparro -
Escritor y crítico de cine

Charla Magistral:

**El Bogotazo: documental y
ficción en el cine colombiano**

Yamid Galindo - Universitaria
Agustiniana

**Mujeres, voz y cuerpo
en el documental**

Juana Schlenker Monsalve -
Universidad Nacional de Colombia

**Territorios: geografía y
cine de la memoria**

Pedro Adrián Zuluaga - Escritor y
crítico de cine

**Laboratorio de escritura: El
futuro y su memoria en el
pasado del cine**

Hugo Chaparro -
Escritor y crítico de cine

**Jóvenes y resistencia: Una
mirada a la representación**

**de la juventud en películas
colombianas de la última década**

Diana Ospina -
Escritora y crítica de cine

**Las violencias como inspiración.
Análisis e interpretación del cine
colombiano contemporáneo.**

Johnnier Aristizabal -
Universitaria Agustiniana

**Laboratorio de escritura:
El futuro y su memoria en el
pasado del cine**

Hugo Chaparro -
Escritor y crítico de cine

2022

Capítulo X:

Jóvenes en ruptura

Laboratorio de escritura

Liliana Moreno - Escritora, gestora
cultura y promotora de cultura

**Los jóvenes en el cine
latinoamericano**

Camilo Bácares -
Sociólogo y escritor

**Movimientos en el espacio
público: procesiones, desfiles,
carnavales y protestas**

Mauricio Durán - Pontificia
Universidad Javeriana

**Genealogía de la Emancipación.
La Protesta en la música pop y la
noción underground**

Diego Franco -

Una juventud entre el No Futuro y la invención de una comunidad

Pedro Adrián Zuluaga - Escritor y crítico de cine

Retrato del artista adolescente:

Pajaritos y pajarracos.

Hugo Chaparro -
Escritor y crítico de cine

Una juventud entre el No Futuro y la invención de una comunidad

Pedro Adrián Zuluaga - Escritor y crítico de cine

Audiovisual juvenil barrial.

Experiencias marginales

en Bogotá

Andrés Pedraza - Curador e investigador de cine

Juventudes sin edades

Claudia Salamanca - Pontificia Universidad Javeriana

Retrato del artista adolescente:

Del plano general a la intimidad del plano.

Hugo Chaparro -
Escritor y crítico de cine

El (poderoso) universo digital:

¿Cómo se está narrando la infancia y la juventud colombiana en los nuevos relatos inmersivos, interactivos y digitales?

Alejandro Ángel - Universidad Jorge Tadeo Lozano

Jóvenes en el documental

Juana Schlenker - Universidad Nacional de Colombia

Laboratorio de escritura

Liliana Moreno - Escritora, gestora cultura y promotora de cultura

Responsables Cátedra Cinemateca

Luis Fernando Rodríguez

David Andrés Zapata Arias

Juan Carlos Álvarez Mora

Aura Raquel Hernández

Catalina Posada Pacheco

Alejandra Meneses Reyes



Fotografía tomada durante una de las sesiones de Cátedra Cinemateca





ESTA PUBLICACIÓN SE
TERMINÓ DE EDITAR EN
NOVIEMBRE DE 2022 EN LA
CIUDAD DE BOGOTÁ



ATF



La selección de textos que podrán encontrar en esta compilación, incluyen las producciones escritas entre el año 2013 y el 2018. A continuación, podrán leer los trabajos de los participantes de la Cátedra organizados no por sus formas y formatos, sino por el diálogo que fluye de acuerdo a sus temáticas o los énfasis que cada autor y autora escogió para desarrollar su escrito.

Invitamos entonces a que reconozcan estas nuevas voces de la crítica y la investigación sobre el cine y el audiovisual colombiano, fundamentales para continuar este diálogo inicial que comenzaba en la sala oscura, a partir de las películas como maneras para conocer y navegar el mundo.

ENCUENTROS, DIÁLOGOS Y FORMACIÓN DE PÚBLICOS

David Andrés Zapata Arias