

**Sergio Barón
Juan David Cárdenas
Bibiana Rojas Gómez**

Desviaciones de la voz

**Una aproximación
al cine de no ficción
colombiano**



**COLECCIÓN
becas**

Desviaciones de la voz

**Una aproximación al cine
de no ficción colombiano**

Sergio Barón
Juan David Cárdenas Maldonado
Bibiana Rojas Gómez



**CINEMATECA
DE BOGOTÁ**



**INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES**



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Carlos Fernando Galán Pachón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Santiago Trujillo Escobar
SECRETARIO DE CULTURA RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

María Claudia Parías Durán
DIRECTORA GENERAL

Lina María Gaviria Hurtado
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Alba Yaneth Reyes Suárez
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Silvia Ospina Henao
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

CINEMATECA DE BOGOTÁ GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Ricardo Cantor Bossa
Gerente de Artes Audiovisuales

Angélica Clavijo Ortiz
Líder Misional

Catalina Posada Pacheco
Coordinadora de publicaciones

Milena Arévalo Sarmiento
Alejandra Reyes Velazco
Asesora de convocatorias

DESVIACIONES DE LA VOZ

Catalina Posada Pacheco
Coordinación editorial

Ginett Alarcón
Corrección de estilo

Neftalí Vanegas
Juan Sebastián Moyano
Diseño de la colección

Proceditor Ltda
Diagramación interior

Imágenes de la cubierta
Cubierta: La noche desbarata mis sombras.
Luis Esguerra Cifuentes, 2020.
Contracubierta: Volando bajo. Elkin Calderón y
Diego Piñeros, 2020

Imágenes del interior
Archivo, derechos y/o fuente como
aparece en cada pie de imagen

Panamericana Formas e Impresos S.A.
Impresión

© Sergio Barón, Juan David Cárdenas,
Bibiana Rojas Gómez

© Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 # 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

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

Desviaciones de la voz: una aproximación al cine de no ficción colombiano
/ Sergio Barón, Juan David Cárdenas y Bibiana Rojas Gómez

Bogotá: Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales ;
IDARTES, 2024.

141 p. : fotografías blanco y negro, color ; 24 cm. - - (Colección becas)

Incluye bibliografía, filmografía y anexos.

ISBN impreso: 978-628-7686-55-7

ISBN digital: 978-628-7686-56-4

1. Cine de no ficción - Colombia – Siglo XXI
2. Documentales colombianos – Crítica e interpretación - Siglo XXI
3. Voz en el cine – Colombia - Siglo XXI
4. Reproducción del sonido – Técnicas
5. Cine colombiano – Técnicas de montaje – Siglo XXI
6. Narrativa cinematográfica

CDD

791.4309861 ed. 21



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: infocinemateca@idartes.gov.co.

**Alcaldía Mayor de Bogotá
Instituto Distrital
de las Artes (IDARTES)
Cinemateca de Bogotá
Convocatoria de Artes
Audiovisuales 2022
Programa Distrital
de Estímulos
Beca de investigación sobre
la imagen en movimiento
en Colombia**



**COLECCIÓN
becas**

Contenido

- 7 Recorridos de la voz en el cine de no ficción**
María Claudia Parías Durán
Ricardo Cantor Bossa
- 11 Todo es región de palabras y sonidos**
Pedro Adrián Zuluaga
- 17 Presentación**
- 23 Correspondencias**
- 25 Correspondencia # 1**
Voz como texto y silencio
- 47 Correspondencia # 2**
Una voz enrarecida
- 67 Correspondencia # 3**
Voz como canto, ritmo y musicalidad
- 99 Ensayos**
- 101 El trueno sobre la tierra: la irrupción del sonido en la imagen**
Sergio Barón
- 119 Voz y autoridad: una aproximación al ensayo audiovisual colombiano reciente**
Juan David Cárdenas Maldonado



139 Resonancias de la voz: Cuerpo, materialidad, huella
y performatividad
Bibiana Rojas

163 Conversaciones

165 Bibiana Rojas, Sergio Barón y Juan David Cárdenas:
Las voces como radiografías del inconsciente y lo colectivo

177 Mercedes Gaviria y Raquel Páez Guzmán:
Si una voz suena, ¿desde dónde suena y quién es?

185 Luis Esguerra y Pablo Roldán:
La huella de una voz

195 Marta Hincapié Uribe:
Una voz se expone

203 Juan Soto Taborda:
Voces flotantes, memorias materiales

211 Filmografía







Recorridos de la voz en el cine de no ficción

María Claudia Parias Durán

Directora del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES)

Ricardo Cantor Bossa

Gerente de Artes Audiovisuales

LA VOZ EN EL CINE de no ficción es un concepto central y multifacético que va más allá del simple uso de la palabra hablada o la narración tradicional. Es una herramienta fundamental para la expresión, interpretación y construcción de la realidad, y puede adoptar diversas formas con un rol importante en el significado final de la obra: la voz del realizador, la de los sujetos filmados, la del montaje e incluso la del espectador.

Más que un dispositivo narrativo, es un espacio donde convergen la subjetividad del cineasta, la autenticidad de los personajes, el poder de lo no dicho y la participación activa del espectador. La forma en que se utiliza la voz —literal o simbólicamente— define el tipo de relación que el cine de no ficción establece con la realidad revelando tanto lo que se muestra como lo que se oculta, y cuestionando la manera como entendemos y representamos el mundo que nos rodea.

Bibiana Rojas, Sergio Barón y Juan David Cárdenas, autores de *Desviaciones de la voz* y ganadores de la Beca de investigación sobre la imagen en movimiento en Colombia del Portafolio Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de las Artes-IDARTES, exploran la naturaleza del cine de no ficción en el país, enfocándose en la voz como un tema central de investigación y creación. Esta indagación

no solo nos invita a reflexionar sobre la evolución de nuestro cine documental, también nos plantea preguntas sobre la función de la palabra en la narrativa audiovisual, convirtiéndola en un objeto de estudio versátil, plástico y poroso.

En este contexto, el libro aborda la voz como un elemento que a menudo se presenta desencajado y desnaturalizado, revelando así las ausencias que pueden habitar las narrativas audiovisuales. En lugar de ser un mero vehículo de información, la voz se convierte en un conjuro que busca restituir lo ausente, conectando emocionalmente con historias de personas que se han silenciado, como aquellas que han desaparecido en la violencia de nuestra historia. A la vez plantea otros matices desde la expresión sonora que emerge del propio cuerpo y su carácter performativo o desde el recurso hablado como un objeto plástico que se transforma en imagen.

A través de variaciones discursivas, este enfoque explora la materia fílmica de manera más libre, creando nuevas narrativas que invitan a la reflexión y al diálogo. En este sentido, la relación entre escucha y palabra se vuelve fundamental: la escucha atenta aprehende la voz y construye un universo sonoro que enriquece la experiencia del espectador. Como bien lo expuso André Bazin en su análisis del cine ensayístico de Chris Marker, este nuevo punto de vista documentado plantea una relación horizontal que va del “oído al ojo”.

La investigación misma ya se presenta en sintonía con las múltiples posibilidades de expresión de la voz. Como una intervención coral, los autores juegan en la estructura de este escrito con diversas formas de abordar su reflexión, que como el ensayo audiovisual es personal, fluctuante, flexible y abierto. La estructura de este texto plantea tres momentos y tres entonaciones diferentes para desarrollar preguntas y planteamientos sujetos a interpretaciones alrededor de la voz y sus múltiples facetas.

El cine de no ficción colombiano habla hoy desde la fragilidad de sus límites, ha permitido reflexionar, pensar, conversar sobre lo real desde la flexibilidad de su representación, la experimentación formal y narrativa y su capacidad de desafiar las convenciones de lo que se ha interpretado tradicionalmente como cine documental. Sus autores han encontrado otros modos de abordar la memoria, la plasticidad de las formas, la presencia viva de la voz, como algo que se sale de los bordes, y a través de ellos expresar desde otra vía, una relación con nuestra propia realidad. Directores como Juan Soto, Marta Hincapié, Camilo Restrepo, Mercedes Gaviria, Luis Esguerra, entre otros, desafían la mirada y plantean un intercambio reflexivo y singular.

El IDARTES celebra esta publicación y su capacidad de generar un diálogo profundo sobre nuestro cine y nuestras formas de entender el proceso de creación audiovisual mediante formatos y estilos alejados de los tópicos de la ficción y el documental. La Gerencia de Artes Audiovisuales por medio de sus diversas estrategias, proyectos y programas estimula la investigación-creación y desde allí propone una apuesta continua a pensar las imágenes y permitir una definición más amplia y diversa del cine colombiano.







Todo es región de palabras y sonidos

Pedro Adrián Zuluaga

ESCRIBIR SOBRE CINE PUEDE SER un acto pleno de creación. Como cuando se monta una película o se hace una escultura, también para escribir es necesario disponer y desplegar materiales con el objetivo de darle cuerpo a una idea. Pero no hay que confundir esto último con perseguir un saber positivo o demostrable. Ni los cuerpos ni las ideas son algo cerrado o concluido: son devenires más que definiciones.

El presente libro —y así lo sugieren su título y su subtítulo— aborda dos cuestiones que, en su naturaleza misma, son elusivas. Bien lo prueban los autores de este trabajo: el cine de no ficción es una categoría en construcción, tanto como el cine colombiano mismo, con sus fronteras y límites aún imprecisos, indefinidos o en debate; con la potencia de lo que es joven todavía y que, por tanto, se agita en las tensiones y el malestar que otros llaman búsqueda de identidad.

La voz, por su parte, es una realidad plástica y porosa que empieza a ser un asunto de investigación y creación en distintos ámbitos y disciplinas. Por último, las palabras desviaciones y aproximación, también incorporadas al nombre del libro, indican un

ethos particular en el modo de acercarse a un objeto, sugieren un andar de puntillas rodeando un problema, no para llegar a una resolución sino con el propósito de mostrar ese problema bajo distintas perspectivas.

Fue particularmente grato para mí acompañar este proyecto de investigación desde sus inicios y ser testigo de cómo las intuiciones iniciales, expresadas en la muestra *Ya no soy yo quien habla* (marzo de 2022 en la Cinemateca de Bogotá), curada por Bibiana Rojas y Sergio Barón, fueron encontrado un corpus más amplio, una robusta filmografía de referencia y nuevas indagaciones. “Oír esas voces desde su condición de materia es fundamental para pensar el presente del cine colombiano”, escribieron por entonces Sergio y Bibiana, resonando con cortometrajes en los que “el diálogo, la oralidad o las reverberaciones de la voz interior y la ajena se tensionan”.

Y es que tal vez no exista una urgencia mayor para responder —desde el abrazo o la impugnación— a la amplitud de narrativas del yo en la cultura contemporánea, que empezar por cuestionar las certezas ontológicas o, para decirlo de otra manera, dudar del punto mismo de partida. ¿Quién es pues ese yo que habla por nosotros o como nosotros? Y que ciertamente habla hasta por los codos. ¿Qué tan agotados están los códigos estilísticos del cine colombiano en primera persona, tan bien cartografiado por el investigador David Jurado en su libro *Alteropoéticas del yo en el cine documental colombiano. Producción, festivales, historia y creación* (1999-2019)? Y si esa filmografía da señales de estancamiento, ¿desde dónde se pueden agitar de nuevo sus aguas? El libro de Juan David, Sergio y Bibiana ofrece un surtidor de ideas brillantes al respecto.

Desde que fue formulada como proyecto, esta investigación manifestó una vocación de escucha, de detenerse y fijar la atención, incluso, en el balbuceo. En 1983, el escritor y cineasta Víctor Gaviria invocó en una crónica titulada “El lenguaje de la piscina”¹ toda la poética y la ética de la escucha que iba a guiar —o ya, de hecho, guiaba— su cine:

Dentro de algunos años, quizá no muchos para verlo, mejor, para oírlo, iremos a ver un cine hecho por jóvenes, poetas desde la punta de los pies a la cabeza, y escucharemos, allí en la pantalla, todo lo que ahora oímos sin prestarle atención: canciones de escuela, ruidos de patio, declaraciones de novios en los barrios, pronunciaciones llenas de tics de los profesores

1 Apareció en el libro *El campo al fin de cuentas no es tan verde*, de Víctor Gaviria. La edición, de 1983, corrió a cargo de Ediciones Hombre Nuevo y la revista *Acuarimántima*. Fue reeditado por Seix Barral en 2022.

de colegio, las calles empinadas de los suburbios recorridas a las seis por un murmullo alegre que va azulándose... Y, sobre todo, la deliciosa dicción de las muchachas del servicio, una dicción de tierras bajas, costeña... Todo es región de palabras y sonidos que son ahora tierra muda (Gaviria, 1983, smd).

Pienso en ese manifiesto pionero de Gaviria y me pregunto si ya ha llegado ese tiempo que él soñaba en que esa región por entonces inaudible de palabras y sonidos se haya vuelto tierra nuestra, territorio compartido, comunidad. En *Desviaciones de la voz. Una aproximación al cine de no ficción colombiano* se prestan ojos y oídos a un conjunto de trabajos recientes y se escarba en su singularidad estilística y en el *sensorium* particular del que dan cuenta. Sergio, Bibiana y Juan David reaccionan y se dejan afectar por las búsquedas de un medio en el que participan, al mismo tiempo, como creadores, investigadores y espectadores. Ver cine es rehacer las películas, montarlas de nuevo en el propio dispositivo imaginario. Escribir es también esculpir en el tiempo.

El **sonido de los grillos** (2022), medimetro dirigido por Bibiana Rojas, Juan David Cárdenas y Julián David Gutiérrez, también tensionaba el problema de la voz, y la encaraba como una realidad despersonalizada y, por lo mismo, capaz de transitar entre subjetividades. Voz como médium o vehículo posible para restituir cuerpos ausentes. Voz conjuro. En **Inventario** (2019), Sergio Barón indaga en el montaje y cuestiona el régimen de propiedad de las imágenes. ¿A quién pertenecen las imágenes que nos constituyen? ¿Existen las imágenes propias? Lo que es cierto para la noción de imagen se puede desplazar a la noción de voz.

Los coautores de este libro se habían, pues, planteado desde hace tiempo los dilemas que aquí adquieren nueva vida hasta alcanzar una síntesis provisional. Una vida, una voz, una imagen —una película— son siempre el producto de sucesivas contaminaciones; lo que hablamos es resultado de la hibridación, el contagio, la transmisión. Y los recursos de los que este libro se sirve acogen ese peligro y esa impureza.

Un mérito mayor de *Desviaciones de la voz* es su norte dialógico y experimental. Dos de los tres bloques que lo componen tienen una forma conversacional. El primero es una correspondencia entre los tres autores en la que vemos ocurrir el propio acto de pensamiento, que no es otra cosa —como quedó dicho antes— que la voluntad y el deseo de examinar un problema, y donde el proceso es mucho más interesante que el resultado. En este intercambio epistolar Bibiana, Juan David y Sergio abordan los distintos matices de la voz en un grupo amplio de trabajos que van configurando un mapa particular del cine de no ficción co-

lombiano caracterizado, entre otras cosas, por la reflexividad y la autoconciencia. La voz como texto y silencio, el enrarecimiento de la voz y la voz como canto, ritmo y musicalidad son los tres asuntos que modulan el ir y venir de ideas que recorre la correspondencia.

El tercer bloque son entrevistas del grupo de investigación con cineastas, críticos y curadores. Todos estos oficios son encarados no como compartimentos estancos, sino como lugares desde los cuales se activan ideas y procesos que afectan al campo de lo sensible, que es todo aquello que atañe a la vida misma y su sentido más profundo.

El segundo bloque se compone de ensayos de Sergio, Bibiana y Juan David, que asumen la forma ensayística con la plena conciencia de que esta es una zona de obras, de ensamblaje de ideas propias y ajenas, de fricciones y cópulas. El ensayo es la promesa de un organismo nuevo hecho de fragmentos múltiples, un cuerpo gozosamente monstruoso. El ensayo como potencia y no como conclusión.

Les invito a cruzar estas páginas con la certeza única de que la frágil voz propia, al final, será multiplicada.







Presentación

ESTE LIBRO FUE ESCRITO A varias manos. Sin embargo, sería inexacto considerar que se trata de un texto compartimentado en tres secciones, cada una atribuible a un individuo distinto. Si bien en la portada aparecen nuestros nombres, Bibiana, Sergio y Juan David, este documento es el producto de la fusión de nuestras ideas en un flujo de pensamiento articulado. Es decir, este texto es el producto de un esfuerzo compartido por construir una voz colectiva. Este colectivo nos ha llevado más allá de nosotros tres, pues nos condujo a establecer conversaciones con un amplio grupo de personas dedicadas a hacer, pensar y visibilizar el cine en el contexto colombiano. De ahí que muchas de nuestras estrategias de reflexión pasaran por el intercambio, la escucha y la retroalimentación. Esto se hace evidente si se repara en que gran parte de esta publicación es producto de un intenso intercambio epistolar y de una serie de maravillosas conversaciones. A todo esto, debemos sumarle el generoso comentario de Pedro Adrián Zuluaga, quien, como un acompañante activo, participó de manera propositiva en la concepción y el refinamiento de este documento. Por eso, en el momento de su publicación, ya nos resulta muy difícil identificar

qué vino de cada quién. Esperamos que esta confusión sea un indicativo saludable de que alcanzamos una voz en la que muchos nos reconocemos y que, no obstante, nadie puede atribuirse. De cierto modo, en eso consiste encontrar una voz: en perderse en un flujo de pensamiento anónimo que se llena de sentido para uno justo allí. La voz propia es, tal vez, menos una exteriorización y más un encuentro.

En medio de esta amalgama de perspectivas hay algo que sin duda nos vincula y que da unidad a esta investigación, a saber, una inusual cinefilia. Los tres somos curiosos espectadores del cine expulsado de las grandes cadenas comerciales de exhibición y mirado de soslayo en muchos de los festivales que acogen cierta cuota de inclusión anual bajo la etiqueta genérica de cine latinoamericano. En gran medida, nuestra amistad ha dependido de esa afinidad cinematográfica. La inclinación por las imágenes inclasificables que, como la realidad, no gozan de un orden estricto y premeditado, ha sido el pegamento que une lo que aquí se ofrece. Contrario a lo que un espectador promedio piensa del cine hecho por colombianos, nosotros sabemos que acá están pasando cosas interesantes, que tristemente se ven poco en el circuito nacional. Esto se debe menos a la falta de calidad de las películas, que a la mordaza que supone la concentración de la exhibición en unas pocas y ambiciosas manos. Autores como Juan Soto, Camilo Restrepo, Laura Huertas, Calderón & Piñeros, Marta Hincapié, Diana Bustamante, Mercedes Gaviria, Raquel Páez o el colectivo *OJO-BOCA* han captado nuestra atención desde hace años. En otras palabras, nuestra curiosidad tiene que ver con lo que recientemente ha sido catalogado como cine de no ficción. Es un tipo de audiovisual diverso en sus manifestaciones y usualmente inclasificable dentro de las taxonomías cinematográficas. A medio camino entre el documental, la ficción, el poema y el ensayo audiovisual, el cine de no ficción colombiano se ha convertido para nosotros en un objeto inquietante.

Cabe recordar que nuestra cinefilia tiene un doble carácter, pues somos espectadores y a la vez realizadores audiovisuales. Eso nos obliga a interrogar las imágenes y los sonidos no solo como productos acabados, también como procesos. Nuestro oficio nos exige preguntarles a las imágenes cómo fueron realizadas. El cine entendido como praxis es un universo que envejeció muy pronto al encontrar procedimientos creativos demasiado estrictos de acuerdo con la normalización de sus etapas y oficios según un modelo importado del sistema de producción industrial. Desde las escuelas hasta los festivales, esta división en etapas y oficios especializados opera tanto en los libros de formación académica en cine, como en los premios a mejor dirección de fotografía, de arte, etc. Sin embargo, la cinematografía de no ficción se ha enfrentado a este modelo de producción desde su base. Muchos de los procesos que nos atraen se acercan a la actividad del pintor que produce por ensayo y error en la austeridad de su taller. En vez de los procesos fraccionados por especialidades técnicas, se trata de ejercicios continuos y singulares. Esta cinematografía rescata la artesanía del cine preindustrial como una de sus mayores potencias creativas.

Este retorno al pasado permite al realizador adquirir control sobre los medios de producción y con ello alcanzar una cierta libertad expresiva que se hace frágil al chocarse con el muro de la circulación y de la exhibición.

Producto de esta libertad relativa, muchas de estas películas entienden las imágenes en movimiento más como una materia plástica que como un medio estrictamente narrativo o informativo. Particularmente, nuestros propios procesos creativos nos han conducido a preguntarnos de manera especial por la voz, por sus capacidades expresivas y por su plasticidad. Contra su comprensión reduccionista como mero vehículo de información, fuimos descubriendo en ella un material bastante más rico. Es bien sabido que la imagen suele recibir más atención que el sonido en el quehacer y la teoría audiovisuales. Esto ha significado, entre otras cosas, la reducción de la expresión vocal a sus funciones meramente expositivas. En un país como Colombia en el que el periodismo radial y la televisión han hecho de la voz un mero recurso pedagógico es comprensible que ella no sea objeto de reflexión teórica o de experimentación creativa. Suele pensarse que como todos tenemos voz y sabemos hablar, basta con tener un micrófono para utilizarla de manera espontánea. Pero esta evidencia nos resulta estrecha. Es suficiente con ver las exploraciones musicales, poéticas o expresivas de la voz en algunas piezas del cine nacional reciente para que esta seguridad se fisure. El extraño uso de la voz en algunas piezas de Camilo Restrepo, la textualización de la palabra en **Parábola del retorno** de Juan Soto (2016) o la deshumanización electrónica en varios de los últimos experimentos de Jorge Caballero son solo unos pocos ejemplos de los usos improbables de la voz y la palabra en el cine de no ficción colombiano reciente. Esta pequeña muestra sirve para romper con la familiaridad de la voz explicativa con que crecimos. Vista de esta manera, la voz se convierte en un objeto muypreciado desde la teoría y en un enigma para descifrar desde el punto de vista de la creación.

¿En qué consiste un proceso de creación audiovisual que entiende la voz como materia plástica? ¿Qué usos audiovisuales de la voz son posibles más allá de ser un suministro de información? Inquietudes de este tipo motivan el sobrevuelo que toma curso en este documento. Lejos de pretender una teoría de la voz, nos proponemos rodear el problema como quien vuela en círculos para descubrir la complejidad de lo que ocurre en tierra. En esta medida, acercándonos al espíritu del ensayo audiovisual, buscamos pensar el problema sin pretender totalizarlo. Se trata, más bien, de desplegar aspectos del asunto para dar qué pensar. Esta actitud nos ha permitido identificar una pluralidad de usos de la voz y de procedimientos creativos. A ella se le suma nuestra honestidad, que nos ha impedido buscar el puerto seguro de una teoría general de la voz y, por el contrario, nos ha obligado a transitar por una senda hecha de bifurcaciones, desviaciones y hasta contradicciones. Acá, voluntariamente no hay sistema. Tampoco hay un deseo de estancarse en la anécdota o en la opinión. Podríamos decir que esta errancia no riñe con el deseo de plantearse preguntas fundamentales del tipo: ¿qué puede la voz en el cine?

Lo que puede llegar a ser, el porvenir, está en el corazón de nuestra aproximación. Nos queda la sensación de que la voz en el audiovisual es una promesa incumplida y por eso, podríamos decir que aquí hay una pregunta abierta por las potencias de la voz. Ofrecemos una constelación de ideas, impresiones y, ocasionalmente, conceptos, en torno a los usos de la voz en el cine de no ficción colombiano. Eso es todo: muy poco y a la vez bastante. Muy poco al rehusarnos a ser conclusivos y bastante, pues buscamos aportar a la discusión sobre la voz en medio del desierto de la teoría.

Se ha insistido mucho, al menos desde Alexandre Astruc, en que el cine de no ficción pretende ser una forma que piensa. La flexibilidad de las formas expresivas de esta cinematografía le ha permitido emparentarse con el ejercicio ensayístico heredado de Michel de Montaigne. Él decía servirse de la escritura para sopesar lo que le urgía en la existencia. Pues bien, a través de la escritura con imágenes audiovisuales muchos realizadores nacionales han buscado pensar sus realidades y la realidad del cine mismo. El arrojo formal de estas expresiones audiovisuales ha implicado, a veces de manera expedita y en otras soterrada, una reflexión sobre el cine mismo, sobre su historia y su porvenir. De algún modo, un texto como este entra en sintonía con esta actitud. Si el cine de no ficción piensa en imágenes, el conjunto de reflexiones que aquí compartimos obra como una continuación de este ejercicio en la pantalla. A través de la escritura nos proponemos alcanzar una voz pensante al modo de aquella que opera en muchos de los filmes que nos interesan. En el cine de no ficción el realizador actúa, en muchas ocasiones, como teórico y crítico. En este caso, nosotros operamos en la escritura, de algún modo, como creadores. Le pedimos a la palabra escrita que agudice la sensibilidad como lo pueden hacer las imágenes y los sonidos. Además, nuestra preocupación por los procesos cinematográficos nos llevó a disolver la teoría en el ejercicio creativo. Hacemos cine al escribir tanto como muchos de los realizadores hacen crítica y teoría al filmar. La disociación entre teoría y praxis nos resulta ociosa.

Buscando una cierta coherencia, este libro ha sido escrito bajo tres de las modalidades más reconocidas del cine de no ficción: correspondencias, ensayos y conversaciones. Al modo de las correspondencias audiovisuales inauguradas por Abbas Kiarostami y Víctor Erice, el primer capítulo de este texto es el resultado del intercambio abierto de misivas entre nosotros. Estas cartas giran en torno a temáticas puntuales asociadas a distintos aspectos del uso de la voz en el cine colombiano de no ficción. El intercambio epistolar nos permitió marcar trazados a propósito de los que consideramos los procedimientos cinematográficos más notables asociados a la voz. El segundo capítulo es tal vez el más académico. A través de tres ensayos distintos nos planteamos preguntas concretas sobre las estéticas, las políticas y las técnicas de la voz puestas en juego en varias de las piezas audiovisuales del cine de no ficción nacional. Más que un ejercicio de deriva, como ocurría en el capítulo anterior, se trataría de un acto de inmersión profunda en un problema. Finalmente, el tercer capítulo consiste en la transcripción de varias conversaciones que tuvimos

entre nosotros y con algunos realizadores, críticos y programadores nacionales tales como Raquel Páez, Juan Soto, Marta Hincapié Uribe, Luis Esguerra, entre otros. La voluntad de diálogo abierto de esta investigación se expresa a cabalidad en este apartado, en el que la interlocución generosa nos permitió conocer desde adentro varios de los procesos creativos y técnicos asociados al uso de la voz en algunas piezas del cine de no ficción nacional.

Confiamos en que este pequeño aporte conduzca a realizadores, críticos y espectadores en general a preguntarse por ese objeto intangible y poderoso que es la voz en el audiovisual.



 **Figura 1. Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento,** Angélica Restrepo Guzmán y Carlos Velandia, 2022.





Correspondencias





Correspondencia # 1

Voz como texto y silencio

2 de diciembre de 2022, Bogotá 🌿

BIBIANA Y SERGIO, ESTA ES mi forma de invitarlos a nuestro concertado intercambio epistolar.

Los tres escogimos la figura de la correspondencia como una forma de ser consecuentes en nuestro deseo de pensar las formas del cine de no ficción. Los tres entendimos que esta estrategia nos permitiría pensar de un modo más o menos libre esa categoría audiovisual que es amplia y diversa. El cine de no ficción y particularmente el ensayo audiovisual son formas por principio inacabadas, esto es, son géneros en permanente reinención y ampliación. Por eso, por encima de las formas de escritura más canónicas, escogimos otra. Por encima de la forma del artículo académico, de la entrevista o de la encuesta, escogimos el intercambio periódico de cartas. Esta estrategia nos permite, esperamos, acercarnos a un fenómeno movedizo con igual movilidad.

El intercambio epistolar es viejo y de usos variados. Spinoza, Rousseau o Goethe acudieron a él para estrechar vínculos comunicativos con sus pares e interlocutores. Se sabe que una vívida comunicación escrita de Platón contenía un brevísimo y encriptado tratado político; me refiero a su famosa “Carta VII”. De hecho, se dice que el tráfico de documentos escritos con tintas invisible o en-

viados a través de los canales más exóticos, fue crucial en momentos definitivos de la vida individual y colectiva. Tanto así que *Romeo y Julieta* no tendría su desenlace trágico sin el famoso error de correspondencia que condujo a los dos adolescentes a la muerte. Durante el siglo XVIII apareció la novela epistolar como género narrativo contado exclusivamente a través del acumulado de cartas intercambiadas entre los personajes del relato.

Personalmente, encuentro en este juego de intercambios que empieza acá, una oportunidad para escapar de ciertas formas normalizadas de conducirse en la palabra escrita y, en consecuencia, de pensar el mundo a través de la escritura. La correspondencia, con la distancia y la mediación del tiempo que supone, está muy lejos del juego de preguntas y respuestas al que nos suele arrojar el prefabricado mundo de los encuentros académicos tipo congreso o simposio. En estos espacios, por lo general prima el modelo del interrogatorio en el que las afirmaciones y sus correlativas objeciones compiten y esta competencia, a mi parecer, le impide prosperar al pensamiento o al menos lo ensombrece. De manera muy distinta, creo que nuestro juego de correspondencias nos permitirá construir el objeto de nuestras preocupaciones en el momento mismo en que la escritura colectiva e intercalada se despliegue. Empiezo este ejercicio con la impresión de que él nos permitirá rodear un asunto, no al modo de quien busca verificar una hipótesis planteada de antemano, ni como aquel que lanza una pregunta a su interlocutor para verlo caer. El juego de preguntas y respuestas emula, al menos en la mayoría de los casos, el modelo del perseguidor y el perseguido. Tal vez ante una pregunta lo que mejor que se puede hacer es huir.

Más bien, de manera diferente, espero que la escritura mediada por la distancia y el tiempo que nosotros mismos nos hemos impuesto ante la inmediatez del mundo digital, nos permita construir eso de la voz en el cine de no ficción como un problema; es decir, como algo irresuelto y probablemente irresoluble. Tan irresoluble como estimulante. Justamente por esto, como un problema digno de ser pensado. Entre quien considera que pensar es responder o quien, por el contrario, asocia esta actividad a la experiencia límite del silencio ante lo inefable, este juego de escritura nos lanza a una idea del pensar como el acto de rodear, como un sobrevuelo que descubre y construye su objeto, con sus matices, colores y contradicciones. Ni objeto, ni método *a priori*; más bien acto de sobrevuelo a través del intercambio fluido de correspondencias. Pensar, en esta circunstancia, consistiría en el esfuerzo mismo del despliegue de este rodeo epistolar.

En nuestro caso, creo, se busca menos ir a la cosa, dar en la diana. Más bien y de manera más modesta, se trata de ponerla en movimiento para permitirle desplegar algunos de sus colores que por entre la bruma se asoman para ocultarse. No se trata de interrogar al cine de no ficción para que nos revele la verdad del lugar que ocupa la voz en él. Se trata, de un modo diferente, de descubrir-inventar la voz como problema en el acto mismo de escribir e intercambiar. ¿Me pregunto si ustedes lo ven de un modo similar?

Creo que coincidimos en este sentir porque, a causa de nuestra cinefilia compartida, la idea del intercambio epistolar nos viene asociada a la de correspondencia audiovisual. Desde la aparición de la primera correspondencia entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami en 2006, el permanente juego de respuestas le daba un tono inédito a la imagen audiovisual. Ya no se trataba tanto de un objeto acabado, más bien de un proceso en curso. Una especie de *work in progress* desde la base. De algún modo, siento, estamos por iniciar una suerte de experiencia de escritura afín. Me refiero a que se tratará de una serie de breves epístolas que, si bien serán publicadas como un cuerpo unificado, darán cuenta de un proceso que desde su inicio está arrojado a lo incierto y que, en consecuencia, solo encuentra su horizonte de despliegue en el ejercicio mismo de su ejecución. Además, del mismo modo en que ocurre con las correspondencias audiovisuales, nuestro ejercicio de escritura tiene un doble destinatario. En primera instancia, nosotros mismos. En este momento yo escribo para Bibiana y ella lo hará para Sergio. Escribimos para alguien concreto esperando afectarlo de una manera precisa. Esto hace de la autoría algo necesariamente colectivo, siempre bajo la influencia del otro. Pero, en segunda instancia, escribimos para un lector ajeno a nuestro estrecho círculo. A este nivel escribimos para un lector en abstracto, un lector desconocido. En la tensión entre ambos niveles de escritura se ubica nuestra *performance*.

Lamento defraudarlos en este punto Sergio y Bibiana. Me había comprometido con ustedes a escribir sobre un tema concreto dentro del basto marco que implica el tema del uso de la voz en el cine de no ficción colombiano del siglo XXI. Me había comprometido a iniciar nuestro intercambio a propósito del uso de texto en la pantalla y del primado del silencio en reemplazo de la voz. Se me ocurren películas del tipo **Parábola del retorno** (2016) de Juan Soto, **La noche desbarata mis sombras** (2020) de Luis Esguerra, **Volando bajo** (2020) de Calderón & Piñeros, **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento** (2022) de Carlos Velandia y María Angélica Restrepo, y **Nuestra película** (2022) de Diana Bustamante. Ojalá este listado les resulte sugestivo. Además, espero que estas breves consideraciones sobre lo que espero ocurra en este espacio de intercambio epistolar ilumine en algo, al menos un poco, nuestra aproximación al tema específico que sirve de motivo de este ejercicio colectivo de escritura.

Atentamente, Juan David

Juan, gracias por esta primera carta. Creo que es muy sugerente reflexionar sobre nuestro formato de correspondencia ya que quizás esto nos permitirá generar un diálogo más abierto con las películas que estamos viendo y analizando. La cuestión que planteas sobre el acto de la escritura epistolar como posibilidad de encontrar una manera de descubrir el problema de la voz me hace pensar que justo esta forma de escritura, con sus rodeos, preguntas, dudas, incertidumbres, idas y venidas, es un lugar muy acertado donde podemos interrogar a ese extraño, inmaterial y efímero objeto que es la voz.

Alain Bergala decía que “toda carta es una carta de amor”, a propósito del intercambio epistolar que hacen Víctor Erice y Abbas Kiarostami en 2006 y que dio pie a que otras cinco parejas de cineastas hicieran el mismo ejercicio audiovisual. Más adelante agrega: “...en efecto, en toda correspondencia hay una demanda afectiva: de amor, de amistad, de reconocimiento, de existir para el otro, de mantener un contacto, de proyectar un futuro”. Esta demanda afectiva que propone la carta permite indagar, cuestionar, poner sobre la mesa ideas de una manera más desparpajada y creando pensamiento —como tu bien mencionas— de manera colectiva y transversal. Entre quien escribe la primera misiva y el que la recibe existe un desfase temporal y espacial que la carta ayuda a sanear. Por medio de la escritura se establece un deseo de conexión, una intención directa de registrar y comunicar acontecimientos, pensamientos o emociones. Estos actos discursivos realizados por medio de la escritura producen un mensaje que lleva implícitas ciertas estrategias textuales que tienen que ver con el estilo, la estructura de los acontecimientos narrados y las estrategias retóricas que cada uno usa para comunicarse. Una unidad en la que se dialoga, un objeto tangible que viaja y en el cual se produce un encuentro proponiendo temáticas en común y, por consiguiente, un intercambio. En nuestro caso, usamos la carta como forma de intercambiar ideas sobre la voz en el cine de no ficción en Colombia. Es decir, por medio de estas correspondencias también estamos pensando en la forma de la escritura, en el acto mismo de escribir, en las posibles formas del lenguaje escrito y en cómo ese lenguaje se conjuga con el acto de montaje cinematográfico, en cómo los y las realizadoras ponen en juego esta escritura textual con las imágenes y los sonidos en pantalla.

En el libro *Una voz y nada más*, Mladen Dolar habla de los dos usos más divulgados de la voz: la voz como vehículo de significado y la voz como fuente de admiración estética. El primero se refiere a que la voz es portadora de un enunciado y comunica alguna idea de manera directa. El segundo se refiere al sonido de la voz, su timbre, su acento, su entonación y su ritmo. Lo interesante de películas como **Parábola del retorno**, **La noche desbarata mis sombras**, **Volando bajo** y **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento** es que pareciera que construyeran una voz únicamente a partir de ese primer “uso” que menciona Dolar, pero que, por medio de juegos de lenguaje, estrategias retóricas y de la

ficción aparece una voz que, aunque no se escucha, “habla” —¿escribe?— y que no solo logra comunicar un sentido sino crear un ritmo, una forma e inclusive un acento. La voz es una apertura hacia el significado, podemos sin duda adscribir toda clase de sentidos a toda clase de sonidos. Nos podemos adaptar a las voces, en un principio notar su timbre o su acento, nos acoplamos a ellas y a su función principal: ser portadoras de un sentido, de un pensamiento y de una idea. Estas voces escritas que no se escuchan y no son portadoras de sonidos tienen una potencia que radica justo en eso, en que el espectador debe encargarse de imaginar estas características de la voz únicamente por medio de las palabras escritas en pantalla.

Para ejemplificar esto me gustaría traer a colación una conversación que sostuvimos hace un tiempo con Sergio a propósito de la forma de la voz en **Parábola del retorno** y **Volando bajo**. En esta charla nos detuvimos a pensar en las estrategias que Juan Soto y Calderón & Piñeros usaban para crear estos personajes a través de las diferentes formas de escritura, el uso del lenguaje, su disposición en pantalla y su relación con las imágenes. En esa conversación divagamos sobre cómo estas películas construían un personaje “mudo” que no poseía la materialidad de la voz y sobre cómo esta decisión era consecuente con su narrativa.

En **Parábola del retorno**, Juan Soto nos presenta a un personaje llamado Wilson Mario, su tío desaparecido que hace un viaje de retorno a su país después del exilio. Como anécdota, Soto nos contaba que en un principio él había decidido colocar el texto en pantalla como guía para la lectura de quien eventualmente interpretaría a esa voz, pero en ese proceso Soto se dio cuenta de que la lectura en silencio era algo mucho más potente. Quien viera la película tendría que imaginar esa voz, dotarla de materialidad en su cabeza, ya que la única voz —en el sentido completo que nombra Dolar— sería la del mismo Wilson Mario, una voz imposible. Así que la elocuencia del lenguaje, es decir, qué palabras se usaban y cómo, fue fundamental para imaginar esa voz. Para esto Soto tuvo que hacer un ejercicio de investigación documental sobre la vida de Wilson Mario. Por medio de charlas con su familia y de búsqueda de archivo, se imaginó a este personaje, lo dotó de la voz por medio de frases cortas, de un uso de palabras muy pensado y específico para que así pudiésemos hasta vislumbrar su acento. Otra forma de caracterización de esta voz *muda* responde a cómo aparece el texto en pantalla, es decir, a la diagramación. El texto no es un subtítulo, es parte de la imagen, obliga al ojo a mirar hacia el centro. Es casi como si la palabra estuviera enmarcada por las imágenes del viaje y el recorrido que propone Soto.

En **Volando bajo** pasa algo similar. Esta película relata las peripecias de un avión DC-3 por medio de pequeñas anécdotas, apuntes y reflexiones sobre sus viajes, su pasado y sus catástrofes. Tanto en la diagramación del texto como en la elocuencia del lenguaje hay una fuerte relación con **Parábola del retorno**. Acá el texto también juega con su ubicación en pantalla, hay momentos en los que marca la mirada, abajo o arriba del recuadro. Un ejemplo de esto es cuando la cámara se ubica debajo del avión permitiendo una especie de

subjetiva desde las ruedas y el texto se presenta arriba, dirigiendo nuestra mirada hacía la parte superior de la pantalla, así podemos leer y ver el despegue y el vuelo, ver al avión con un juego de distintos puntos de vista. Es una voz con una suerte de desparpajo que se nota por las palabras y frases que usa esa máquina convertida en personaje. Los directores hacen un ejercicio riguroso al concebir el lenguaje de ese aparato. Esa voz no sería igual si fuera una aeronave contemporánea la que hablara. En ese cuidado o consideración del objeto surge lo que hace entrañable al personaje y lo que hace que la voz tome forma.

Algunas consideraciones de las que hablo en los párrafos anteriores las tomé releiendo y pensando en esa conversación que sostuvimos hace un tiempo con Sergio. Me animé a hacer este ejercicio de lectura, escritura y reescritura inspirada en las ideas de la temporalidad de la palabra en la carta. Podría ser muy interesante para nuestra conversación empezar a tejer esas ideas que teníamos hace un tiempo con consideraciones actuales que aparecen de nuevas visualizaciones de estas películas, y quizás también de tejer diálogos con las otras.

Atentamente, Bibiana

Recibo y agradezco el impulso que ha tomado este diálogo: el de la revisión de los pasos ya andados. Por un lado, Juan David nos propone pensar sobre la forma de la correspondencia cuando ya nos vemos inmersos en ella. Por otro, Bibiana ha revisitado esa conversación, un primer intento que llevamos a cabo para tratar de entender —inventar— el asunto de la voz que se exhibe como texto en pantalla en este cine.

Al leer la transcripción de ese diálogo que tuvimos hace cerca de un año, me doy cuenta de que en ese momento nuestro principal interés parecía ser la forma de estas voces, su identidad, los elementos que esas películas disponían para que como espectadores nos hiciéramos a una idea de cómo podrían sonar. Empero, pasamos por alto lo más obvio, el silencio propio de estas obras, su callar como forma constitutiva. Acuñábamos, en cambio, expresiones propias de la sonoridad de un diálogo y el silencio apareció como inquietud solo para referirnos a que en **Volando bajo** el montaje buscaba otra forma de comunicación no textual, lo que hacía que hubiera más momentos de “silencio” que en la película de Juan Soto, es decir, menos texto en pantalla. Con esto no estoy criticando nuestra postura o tratando de corregirla. Por el contrario, me parece que en esa conversación se cristaliza algo muy propio del ejercicio de ver estas películas juntas. Resulta imposible no atender a la construcción que hacen de sus respectivos personajes, esa improbable capacidad de hacerlos aparecer, de volverlos entrañables, sin acudir a la sonoridad material de una voz. Fue el uso del lenguaje justo, de las palabras correctas con las que se dotó el habla de estos personajes, lo que más captó nuestra atención en ese momento. Pienso que su silencio nos pareció tan natural, tan preciso, que no hacía falta reparar mucho en él.

Como bien recuerda Bibiana, Juan Soto nos contó cómo se dio cuenta de que fabricar la sonoridad de la voz de su tío Wilson Mario era un imposible que debía asumirse, un elemento con el que la película debía convivir. Su silencio solo podría llenarse en ese ejercicio de ficción que emprendió con su familia para construir su relato, ese testimonio narrado a manera de diario de viaje, esas palabras que marcan el horizonte de la imagen. Ese silencio no podía ser ocupado por la voz de un intérprete. Así, somos nosotros, cada espectador, los que le damos voz a Wilson Mario —o al DC3—, somos nosotros sus intérpretes, lo albergamos dentro como si por el tiempo que durara **Parábola del retorno** fuéramos él; ¿cuántas voces radicalmente distintas se les habrán dado a estos personajes en la interioridad de cada espectador? Ahora que nos proponemos abordar el silencio como materia es que logro articular eso que apenas había podido intuir en las películas de Soto, Calderón & Piñeros. Tal vez sea pertinente ahora tratar de pensarlas a luz de otras películas que hemos visto desde aquella conversación.

Me refiero a **La noche desbarata mis sombras** (2020) de Luis Esguerra y a **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento** (2022) de Angélica Restrepo y Carlos Velandia. Estos cortometrajes también recurren al uso del texto en pantalla, pero sus apuestas formales se posicionan en otro lugar. Mientras que en **Parábola del retorno** y **Volando bajo** la relación entre imagen y palabra está mediada por figuras subjetivas reconocibles en sus respectivos personajes y sus relatos —en ese sentido, no es gratuita la observación de Bibiana al identificar incluso un punto de vista subjetivo propio de ese avión en **Volando bajo**—, en estas últimas esa relación se vuelca hacia la atomización de un cuerpo sin forma. Son películas que juegan, incluso, con la descaracterización de las voces que se manifiestan en esos textos, que desarticulan las formas del relato que ellas mismas construyen. Mientras que Soto, Calderón & Piñeros mantienen un cierto realismo que sostiene sus relatos de ficción, Esguerra, Restrepo y Velandia parecen buscar la fragmentación formal de los materiales que componen sus obras.

En **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento** la figura del testimonio inicial que narra en primera persona la violencia y abuso sufridos por una mujer en su niñez en un paraje rural de Colombia, deviene en un diálogo con otra voz que no aparece, ni sonora ni en forma de texto en pantalla. La nube de puntos digitales que evoca la ruina de una casa y que el viento electrónico al que hace referencia el título mantiene siempre en movimiento, tan solo nos permite intuir que se trata de ese paraje en el que ocurrieron los abusos, manteniendo siempre abierta esa relación entre imagen y palabra. En **La noche desbarata mis sombras** la voz que se manifiesta en ese texto comienza refiriéndose a las memorias de otro ser que no llegamos a reconocer, incluso le habla a él como si de un diálogo se tratara. Parecen ser las memorias de múltiples voces que se funden en ese único texto y que solo por momentos coinciden con la exploración que se hace en la imagen, una animación artesanal en papel que nos muestra únicamente la sombra de unas piscinas termales en Budapest a las que la voz se refiere en cierto punto; una imagen que se va degradando hasta transformarse en unos poros impresos en el papel. Se trata, pues, de películas puntillistas en las que los textos ocupan el espacio y la forma que usualmente se les da a los subtítulos, pero en este caso no traducen una lengua ajena, sino que están en relación virulenta con la imagen, contaminándose mutuamente. Creo que es en la película de Esguerra donde esa relación enfermiza es más evidente.

Puede ser revelador para nuestra inquietud por el silencio que **La noche desbarata mis sombras** comience con la pantalla en negro y ese subtítulo refiriéndose a una experiencia de escucha: “Ladridos junto a nosotros (...) y el viento en el patio llenando la casa con todos sus ruidos”. Sin embargo, el diseño sonoro de la película nos ha sumergido en el agua desde el inicio, impidiéndonos así escuchar aquello a lo que esa voz se refiere. Ese rumor de un cuerpo sumergido es el silencio que ocupará buena parte de la película. Incluso

pasan algunos minutos antes de que el texto aparezca como subtítulo sobre la imagen turbia de esas piscinas de Budapest, por lo que, de entrada, imagen, sonido y texto están separados, como ajenos entre sí. Cuando estos elementos fragmentarios comienzan a entrar en diálogo mediante el montaje se desata esa relación viral y enfermiza que provoca una experiencia que yo asocio con la de una infección y la del sucedáneo estado febril. La voz seguirá refiriéndose a una serie de sonidos, memorias, anécdotas y experiencias, saltando de una a otra sin aparente articulación. Por momentos se vuelve el relato de alguien que le contó a esa voz lo que otro antes vivió, haciendo casi imposible identificar un único sujeto, una presencia tangible detrás de esos textos. En cambio, me quedo con la sensación de que las que hablan son las imágenes porosas de esas piscinas y las siluetas que por momentos logran verse entre su vapor; aunque esta relación entre imagen y palabra se mantiene deliberadamente abierta. Solo hacia la mitad de la película aparece una imagen aprehensible, un rostro con el que podríamos asociar algunas de estas memorias. Aparece también un nombre: Daniel. ¿Es él quien nos habla? ¿Es él al que le habla esa voz? Luego surge un diálogo en el que se omite una de las voces. “Puede ser solo fiebre,” repite por momentos el texto y nos quedamos esperando una respuesta. ¿O esa respuesta es el rotundo silencio de la fiebre, el delirio? Dicho esto, me resulta difícil designarle la categoría de voz al texto que aparece en esta película. Es más un material a medio camino entre relato y desvarío, un elemento que ha empezado a desintegrarse antes de que inicie la película, es el puro desbarate. Al final, la imagen también parece callarse y queda la textura de ese papel en blanco y algunos remanentes de esas siluetas: un silencio visual.

Así, me permito revelarles que la escritura de esta carta fue también víctima de una infección. Al inicio de esta correspondencia comencé a leer *El murmullo de las imágenes* de Josep María Català, un ensayo que nos invita a pensar el silencio visual o a pensar cómo aparece el silencio en las imágenes. No quiero extenderme mucho citando a Català, solo quería decirles que al leerlo pude reconocer otras formas de silencio que emergen en estas películas sobre las que nos hemos propuesto pensar. Se trata de un silencio en el que no es únicamente la sonoridad de una voz la que enmudece, sino la misma imagen la que calla, sin por eso dejar de expresarse. Català se vale de ejemplos como las pinturas de Francis Bacon, abstractas y figurativas a la vez, encarnaciones de un lenguaje que nos es medianamente reconocible, pero al que no podemos acceder, que se expresa desde ese silencio de la indeterminación. Algo similar pude experimentar viendo estas películas que por momentos aparentan salirse del lenguaje, de la palabra articulada o de la imagen reconocible, que asumen el silencio como una materia plástica, como un material que puede ser amasado más allá del sonido. No sé a dónde nos puedan llevar estas consideraciones, pero me resulta estimulante preguntarse cómo calla una voz y cómo calla una imagen en estas obras.

Atentamente, Sergio

Leo con mucho entusiasmo sus cartas. Me sugieren muchos caminos posibles, algunos rectos y otros más encumbrados. Ninguna de estas alternativas es mejor de antemano. Como tengo que tomar una decisión, me apegaré a una de las expresiones de las que se sirve Sergio para el cierre de su carta a ver a dónde me conduce.

Sergio, usted señala que parte de su carta es producto de una infección, resultado del efecto virulento del texto de Català sobre su escritura. Pues bien, este escrito es también resultado de un efecto virulento sobre mí, más exactamente, sobre mi cuerpo. Como lo saben, me encuentro en estado de convalecencia y eso retrasó nuestro intercambio epistolar de la semana pasada. Vengo de ser operado de urgencia en la casa de los abuelos Cárdenas y de sufrir los que creo han sido los dolores más intensos que he experimentado, además de haber sufrido algunos de los escalofríos más repentinos que recuerde. De hecho, les escribo a menos de media hora de haber ingerido una dosis más de antibióticos, analgésicos y antiinflamatorios. Este acto de escritura ha estado mediado por la intoxicación infecciosa y farmacológica al grado de que varias de las ideas que espero desarrollar acá se deben, literalmente, no en sentido figurado, a la experiencia febril de la que acabo de salir. Tal vez entre ese tipo de estados de enajenación y el lenguaje haya vínculos más estrechos de lo que usualmente estamos dispuestos a reconocer.

Ustedes repararon en dos obras que desde su primera visualización me impactaron por la forma en que resuelven la relación palabra-imagen. Me refiero a **Parábola del retorno** y a **Volando bajo**. Entre ambas películas hay alrededor de media década, lo cual no es poco tiempo en el contexto del cine que estamos revisando. A pesar de los años, ambas parecen resonar por causa de las decisiones asociadas al uso de textos en pantalla a cambio de una voz en *off* al modo tradicional. Líneas arriba ustedes reparan en cómo este tipo de soluciones suponen suprimir toda singularidad de la voz, esto es, timbre, resonancia, profundidad, volumen, cadencia, entre otros aspectos. Esta supresión de la sonoridad de la voz en beneficio de su visualización, señalan ustedes, nos obliga a imaginarnos cómo sonarían los sujetos emisores de ese texto. ¿Cómo sonaría la voz de alguien que desapareció hace ya más de tres décadas? Dicen que la voz es lo primero que se olvida. Wilson Mario fue un humano, pero desde hace mucho tiempo dejó de serlo, asumiendo que su desaparición es producto de su muerte y del ocultamiento de su cuerpo. A más de tres décadas de su desaparición, ¿cómo suena la voz de alguien que ya no está entre nosotros? Si la voz de un humano es etérea, intangible, la de un muerto parece serlo aún más. Parece que se trataría de algo así como un lenguaje sin sonoridad, como un habla sin voz. Gran contradicción. En este umbral entre humanidad y muerte, el texto en la pantalla aparece como una solución definitivamente coherente.

El caso de **Volando bajo** es aún más radical. Wilson Mario fue humano y esto significa que estuvo dotado de lenguaje y de voz a lo largo de su existencia. Tiene todo el sentido la idea de hablar con los muertos. En el caso de la obra de Calderón & Piñeros nos enfrentamos a una situación del todo distinta. Ya no es un alma quien nos habla a través del texto en la pantalla sino un viejo avión caído en desgracia. En esta pieza, un DC-3 que vivió sus tiempos de gloria en la segunda guerra mundial y que hoy circunda los cielos nacionales, solitario y nostálgico, nos deja saber sus meditaciones más personales. Un DC-3 nos transmite la intimidad de su pensar y su sentir y, a través de ello, nos ofrece un semblante de la historia del transporte en Colombia. Esta es, a la vez, la historia de formas muy diversas de violencia silenciosa y estructural en nuestro país. En este caso, un avión, desprovisto de lenguaje por principio, se comunica con nosotros y nos deja saber algo de lo que no podemos dejar de proyectar como “su humanidad”. Un avión nos habla, no ya un desaparecido. Un objeto desprovisto de palabra se comunica. Además, se trata de un objeto producto de la invención humana. No es una piedra ni es una planta. Es un avión. Al modo de HAL 9000 en **2001: Odisea del espacio** (1968), una máquina exterioriza su sentir. Pero, a diferencia de la película de Kubrick, en este caso no escuchamos a la máquina. La leemos. ¿Cómo sería la voz de un avión ya caduco? ¿Ha de sonar como una turbina, como un motor de carro potenciado o como suena el interior de un vuelo comercial para un turista promedio?

Como sea, en los dos casos la solución del texto en la pantalla nos orienta hacia un mismo horizonte. Se trata de piezas audiovisuales que rayan con la ciencia ficción. Sea que se trate de muertos que hablan o de dispositivos técnicos que meditan, la aparición de una voz inaudible pero legible nos arroja a escenarios audiovisuales en los que las retóricas del documental y la narrativa de la ciencia ficción se entrelazan. Esto se debe a que se otorga humanidad, en este caso lenguaje, palabra y, en algún sentido voz, a quienes en el mundo ordinario no la poseen: los desaparecidos y los aviones. El componente de ciencia ficción es el resultado de la materialización de una paradoja, la del otorgamiento del lenguaje articulado a seres que por principio están desprovistos de él. Como los seres humanos, en **Parábola del retorno** y en **Volando bajo**, seres no-humanos se apegan a la sintaxis para expresarse. Pero, del mismo modo, la forma cinematográfica en que estos seres nos asaltan en la pantalla se apega más a los códigos de la representación documental. Ambas piezas requieren de imágenes preexistentes de la realidad para alimentar su inventiva ficcional. Se trata, al menos en mis términos, de documentales de ciencia ficción por su capacidad de especulación sobre las realidades posibles y probables.

Pero justo allí, justo donde la ciencia ficción coloniza al documental, donde la ficción más paradójica se entremezcla con el documental, destella para mí una sensación prometedora. Nos resulta de ciencia ficción que los muertos y los aparatos hablen, sientan, piensen y se comuniquen. Esta sensación es producto, entre otras cosas, de la certeza con que nos asumimos como seres parlantes y pensantes. Esta paradoja nos asalta como de ciencia

ficción porque nos asumimos como propietarios de nuestro discurso, de nuestras palabras y de su expresividad. Eso nos impide concebir el don de la palabra en otros lugares. ¿Pero, es esto así de evidente? ¿Somos los agentes del lenguaje cuando hablamos? Todo esto me hace pensar en las burlas de Nietzsche a Descartes —y disculpen las referencias a las autoridades—, a propósito de su más famosa afirmación: “Pienso luego existo”. Con ironía, el alemán le reprocha al francés, en varias ocasiones, su certeza. ¿Es seguro que somos nosotros quienes pensamos cuando pensamos? ¿Quién piensa cuando pensamos? ¿Quién habla cuando hablamos? Un heredero de Nietzsche, Heidegger, aseguró que es el lenguaje. Cuando hablamos es el habla quien habla, dice el autor de *Ser y tiempo*. No me quiero ir al *Topos Urano* de los conceptos y de las autoridades. Todo lo contrario. Quiero volver a mi estado febril de hace unos días. Nos sorprende que en las obras de Soto y Calderón & Piñeros hablen los muertos y los aviones. Nos preguntamos de dónde viene su lenguaje, pero no lo hacemos con nosotros mismos. Como en aquellos estados de enajenación por enfermedad, tal vez las palabras, sus normas, orientaciones, iluminaciones y zonas grises, nos toman por asalto. Tal vez, al hablar hablan más el hábito, la tradición o los impulsos de turno que nosotros mismos. Cuando decimos que hablamos, como los muertos y los aviones en estas obras, tal vez queremos decir que “se” habla, que se piensa. O, peor aún, que somos pensados. ¿Por quién? Por el lenguaje. La paradoja del lenguaje nos arroja a la extraña idea de que lo más propio de nuestra identidad es, a la vez, lo más impropio. En esta medida, no es absurdo pensar que la ciencia ficción nos puede asaltar tan solo con cerrar los ojos y escucharnos. De hecho, a esta altura, de lo acá escrito no creo poder reconocer qué viene de mí, de ustedes, de Català y de tantos más.

Atentamente, Juan David

Juan y Sergio,

Les escribo nuevamente después de este largo silencio. Pasaron ya varias semanas desde nuestra última correspondencia, cuyos tiempos fueron alterados por la enfermedad, las festividades de fin de año, los viajes y mi dificultad de concentración entre tanto movimiento fuera de Colombia. Sin embargo, tuve varios momentos en los que, entre tiempos muertos de mi periplo por Brasil, noches de silencio en campamentos y tardes en algunas de las casas donde me hospedaba, pude retomar algunas de las películas que escogimos, leer *Resonancia siniestra* de David Toop —otra infecciosa referencia que ha sido muy reveladora para mí— y escribir entre retazos de papeles algunas ideas que intentaré organizar ahora.

Supe del libro de Toop cuando vi *Otacustas* (2020) de Mercedes Gaviria. En esta película —referenciando bastante a este libro— Mercedes trabaja dos ideas que nos pueden ser útiles para pensar el problema de la voz y el silencio: la ausencia cautivadora del sonido y la escucha furtiva, ideas que encontré y comprendí mejor desde que leí a Toop. Él expone que, en muchas circunstancias, el sonido y el silencio son siniestros ya que el sonido nos presenta “perturbadoramente lo intangible, indescifrable o inexplicable en comparación con lo que podemos ver, tocar y sostener”. Esto es debido a las cualidades espectrales del sonido. Muchas veces no sabemos de dónde proviene lo que escuchamos, es de difícil clasificación y se presenta de forma espectral e inmaterial. Toop piensa el sonido como una ausencia cautivadora a la que le pertenece el vacío y por tanto el silencio. El silencio es entonces una ausencia presente, la posibilidad de que el sonido no sea nada. También afirma que todas las personas que tenemos la facultad de escuchar somos oyentes furtivos. Desde que estamos en el vientre de la madre escuchamos un espacio que no podemos identificar (lo exterior); lo que se oye se encuentra en otro espacio. También por las características anatómicas de nuestro cuerpo: no podemos tapar nuestros oídos, pero sí nuestros ojos. Aproximarse al silencio es quizás escuchar atentamente, en detalle, esos sonidos microscópicos, atmósferas y ambientes acústicos mínimos.

Toop también señala que esta ausencia cautivadora del sonido puede estar presente en relatos literarios o en algunas imágenes de la historia del arte. Al desarrollar este gusto por descubrir lo que sucede en el silencio —por ende, en el sonido— se dejó cautivar por varias obras de arte que visualmente desarrollaban el tema de la escucha. Entre esas pinturas se encuentra *The eavesdropper* del holandés Nicolas Maes. Bajo esta mirada es que Mercedes Gaviria hace su reflexión sobre la escucha en tiempos pandémicos, ¿cómo empezamos a ser conscientemente oyentes furtivos desde el encierro? En el cortometraje, el trabajo de fuera de campo que hace el sonido construye todo un universo que no les pertenece necesariamente a las imágenes que presenta: la casa, la ventana, la cocina o las flores. El sonido revela el afuera, la calle, las conversaciones virtuales, la radio o la televi-

sión. En la pandemia, entonces, a pesar de estar en casa, en el adentro (que es lo que muestran las imágenes), el sonido se realza desde el afuera, pero también en la búsqueda del silencio. Mercedes Gaviria prueba, ensaya y juega con las formas del silencio, ya sea desde las reflexiones teóricas de Pauline Oliveros o desde sus experimentos audiovisuales con los materiales. Por ejemplo, cuando decide eliminar el sonido y dejar sola la imagen, justo para hacernos notar que, aunque la banda sonora carezca de sonido, alrededor nuestro hay un mundo de sonoridades que hacen parte de nuestro entorno.

El silencio también puede provenir del caos. Es el caso del recuerdo sonoro que Mercedes Gaviria narra al escuchar una bomba de los *quema coches* en Buenos Aires: “Esta mañana me levanté con un sonido de una explosión tremendo y por un momento pensé que estaba viviendo en Colombia”. El sonido de los bombazos es una marca de una época para el país, en especial para Medellín. Este recuerdo sonoro, tan específico y localizado, ha hecho parte de una generación de colombianos y, en el caso de Mercedes, el sonido de la bomba —aunque aparece como una suerte de escucha furtiva que la levanta del sueño a la realidad— la hace viajar temporal y espacialmente al pasado. Quizás es a esto a lo que se refiere Toop cuando habla de la ausencia cautivadora del sonido. Quizás existe una capacidad inmaterial del sonido que le permite actuar en nuestros recuerdos, puede ser que esos sonidos que dejaron algún trauma en nuestra vida sean tan reveladores como siniestros.

Este recuerdo sonoro de las bombas es un vínculo directo con otra de las películas que nombra Juan David en su primera carta: **Nuestra película** de Diana Bustamante. Este trabajo es cautivador por todo el archivo que presenta, imágenes plagadas de sonidos y de voces que son como un ruido instaurado en nuestros recuerdos sonoros. La voz de Bustamante habla poco pero no es silenciosa. El comentario emana del montaje del archivo de una televisión invadida de voces informativas, noticias que se repiten una otra y vez. Archivos que exponen el silencio y la narración de la muerte. Imágenes y sonidos que se repiten como el “3,2,1” antes de que la presentadora anuncie la masacre del día —“1, 2, 3 ¿qué está pasando en la región de Urabá?”—. Las voces de los testigos son silenciadas por el mismo archivo, un negro en pantalla y el silencio después de la exposición —un vínculo interesante con **Otacustas**—. Secuencias llenas de sonido y de voz. Pareciera que las imágenes televisivas necesitaran de la descripción de una voz para ser entendidas; el simple registro a veces parece insuficiente. En el archivo se escuchan y se ven los lamentos por las masacres, los *testimoniantes* de los hechos, las presentadoras que narran los eventos. Pero también está el registro sin comentarios de lo que la violencia dejó, imágenes que sí hablan solas: vidrios rotos, zapatos abandonados que evidencian un cuerpo que ya no está, las huellas de la sangre, carros fracturados, niños mirando a la cámara, agitando banderas rojas que se mecen por el luto y rostros tristes que lloran a sus muertos.

El montaje de los archivos es fascinante, pero como les comenté alguna vez comparando nuestras primeras percepciones de la película, me pregunto mucho sobre los “si-

lencios de la voz”, o más bien, sobre la ausencia prolongada de voz en la película: la voz de Bustamante emerge solo en cinco momentos. Nos deja apenas algunas impresiones que para mí son poco reveladoras en contraste con las imágenes. Esto me lleva a preguntarme: ¿para qué la voz? ¿Qué necesidad había de colocar esos breves fragmentos de voz? ¿Será que con el silencio de la palabra hubiera bastado? Con el propósito de encontrar una respuesta volví a ver la película escuchando con mayor atención la voz y transcribiendo lo que decía. Quería relacionar esas voces-comentarios con los archivos. Así comprendí algo que me pasa con su voz. Ella hace un esfuerzo por recordar, con una voz un poco infantil, a una niña que construyó la imagen de la muerte a través de las imágenes y los sonidos de los archivos. La voz inicia diciendo: “1988, Colombia, Sur América, yo. Yo no estoy en esa imagen, no soy uno de esos niños, pero podría serlo. Tengo 7 años y esos niños todos los días abren la programación colombiana”. Lo que dice es sugestivo, pero ese intento de decirlo “rememorando” a una niña es un poco forzado, como si quisiera volver a traer con la voz a esa pequeña que recuerda la sangre como “algo bonito y brillante”.

En otro segmento de la película la voz dice:

La sangre estaba en todas partes, se repetía. La sangre no me daba miedo, me parecía que tenía un color bonito, un color brillante, como dramático. Ver sangre era algo cotidiano, normal, y eso me hizo entender que las personas por dentro tenían sangre. Y que cuando se morían les salía sangre, que no siempre pasa, pero yo como niñita pensaba que era así, que cuando se morían les salía sangre y se le caen los zapatos, siempre.

Cuando leo ese párrafo siento que tiene una gran fuerza literaria como texto escrito, me hace imaginar a esa niña, que también podría ser yo acercándome a las imágenes de la violencia y a la sangre. Pero escuchado en la voz de Bustamante en la película detecto un tono, una forma de hablar, una localización y un timbre que me desconcentran de las imágenes. O, simplemente, es una voz con la que no me puedo conectar a pesar de que con sus palabras escritas sí puedo. ¿Será esta la potencia de la voz imaginada por el hecho de ser una voz escrita? La posibilidad que como espectador tenemos de crear esas voces en la cabeza, de otorgarles un tono, un sonido imaginario. Con esto, me impresiona la potencia del silencio y lo ensordecedoras que pueden ser nuestras voces.

Hemos analizado lo que sucede con esas voces escritas desde lo sugestivo que puede ser imaginar las voces imposibles de **Parábola del retorno** y **Volando bajo** hasta las ensoñaciones y características espectrales de **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento** y **La noche desbarata las sombras**. Me gustaría entonces hablar de estas últimas para pensar no solamente qué sucede con las palabras escritas en pantalla sino también con la construcción del silencio y el sonido en ellas.

La primera vez que vi **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento** me sorprendieron sus imágenes, casi que pasé por alto lo que decía el texto o simplemente no le di importancia. En un segundo visionado mi atención volvió a estar sobre las imágenes, quería descifrarlas, por eso me parece tan sugerente la comparación que hace Sergio trayendo a Francis Bacon a nuestra infecciosa correspondencia. Quería penetrar en las imágenes. Para esto, estuve poco atenta a los textos en pantalla y una vez más quedé absorbida por la fragmentación, el puntillismo, el estar y no ver, o el ver entre puntos, entre silencios. La tercera vez fue en un festival donde pude verla en pantalla grande, pero en realidad no la vi, la escuché. Me dejé llevar por los sonidos y entré en un sueño extraño (debo confesarles que estaba muy cansada y decidí cerrar los ojos). Sin embargo, esta acción me pareció reveladora porque sentí que las imágenes se parecían a un sueño, eran incompletas, los espacios resonaban de una manera espectral. Al recordar así, de manera abstracta, las animaciones que el corto presenta pude descubrir el universo sonoro de la película y las posibles y abiertas formas cómo se puede vivir la experiencia de un trabajo como este.

Pasando de la anécdota de estas visualizaciones poco ortodoxas a pensarla con un poco más de cabeza fría para esta correspondencia la volví a ver y me detuve en su título: *Todas las cicatrices se desvanecen en el viento*. El sonido del viento, un elemento etéreo y silencioso. Lo escuchamos porque resuena sobre las superficies que toca, es decir, no escuchamos el viento en sí mismo, también su friccionar sobre alguna superficie, su vibración. Entonces, el título sugiere que esas cicatrices se desvanecen bajo la vibración de un ser espectral como el viento. Como Sergio señala, en esta película no hay un personaje. Se puede intuir que son varias voces que han sufrido algún tipo de violencia que tiene que ver con la casa donde habitaron, personajes con algún tipo de cicatriz. La posibilidad de crear una ciencia ficción, la especulación poética a través de este recurso, eso es lo que permite imaginar estas voces intangibles, siniestras y espectrales. Charles Babbage decía que el aire funciona como una vasta biblioteca donde se inscriben las impresiones sonoras de cada sonido alguna vez emitido; quizás estas voces son como las cicatrices que se van desvaneciendo.

Pasa algo similar con **La noche desbarata mis sombras** de Luis Esguerra. Vuelvo a recordar la sensación de la primera vez que vi esta película. Al igual que con el corto de Velandia y Restrepo, con este no pude concentrarme en las palabras, pero sí en las imágenes y en los sonidos que, por lo estimulantes que eran, me atraparon. Las palabras escritas apenas las percibía. Las diferentes capas de significado entre imagen, sonido y palabra se cruzaban, como cuando estás aprendiendo un idioma y agarras alguna idea que no termina de ser completa —algo similar a lo que experimenté con el portugués—. Queda algo que por asociación debes completar, quizás porque el texto que aparece en pantalla no se dirige a relatarnos una historia en concreto, sino que nos sugiere eventos fragmentados. ¿Con quién habla esa voz silenciosa? Quizás no importa, son rumores, recuerdos de espacios

que apenas se sugieren. Fragmentos de conversaciones que se relacionan porque de alguna manera tienen que ver con el acto de escuchar: los recuerdos de esas conversaciones en los balnearios de Budapest, o los recuerdos sonoros de sueños febriles, o los ruidos crujientes de antiguas risas cansadas de reír, la letra de la canción de *Los Iracundos* que advierte desesperada una llamada al ser que ya no es posible amar: “Te llamé porque hace un año que no hablamos”. No se sabe si es sueño o realidad, si fue algo que se escuchó en las piscinas de manera azarosa. Quizás la película de Luis se construye desde una escucha *furtiva*.

Toop dice que el sonido tiene un poder evocador, es un fantasma o una presencia ambigua y transitoria. Esa inmaterialidad es siniestra y quien escucha con atención es como un médium. Quizás nosotros estamos siendo una especie de médium con estas películas. Con ellas aceptamos asistir a un viaje de recuerdos sonoros, voces desvanecidas, ficciones de personajes que no pertenecen a este mundo, estados febriles y ensoñaciones. Somos médiums dispuestos a escuchar el silencio como una disposición a la resonancia, entendiendo su ambigüedad, tan escurridizo como persuasivo. El silencio es importante para la escucha, el silencio es la espera, el espacio vacío que aguarda ser llenado por el sonido. Como dice Juan, solo basta con cerrar los ojos y escuchar.

Bueno queridos colegas, con estas reflexiones me despido. Me disculpo de antemano por la tardanza y por lo largo de esta carta, me extendí de todas las formas posibles. Quise transmitir acá varias impresiones que me ha dejado la lectura de Toop, estas películas y algunas sensaciones sonoras que tuve durante mi viaje. Espero que estas ideas nos den pie para continuar con el ejercicio epistolar.

Atentamente, Bibiana

Bibiana y Juan,

Preparándome para responder a esta carta me dispuse a revisar mis anotaciones sobre **Nuestra película**, de la que espero ocuparme unas líneas más adelante. Antes, no pude evitar detenerme en lo que había escrito de otro corto sobre el que quisiera ahora expresar alguna idea. Lo acabo de ver por segunda vez. Me refiero a **Tránsito** (2021) de Nicolás Gaitán Sierra. Esta película me ha rondado en la cabeza desde que iniciamos esta correspondencia, tal vez porque ella misma es una carta. Al inicio vemos una imagen que encuentro muy sugerente: dos retratos exactamente iguales de una mujer posan sobre un fondo rosado. Un texto en pantalla nos dice: “A veces, cuando está aburrida, mi madre fantasea con ser otra mujer. Una mujer que recuerda las palabras de mi padre”. Ese personaje, esa otra mujer que es su madre, ocupa la atención del director. En unos cuantos minutos no vemos más que su rutina: hacer ejercicio, limpiar la casa, llamar a alguna a amiga, ir de compras por el centro de Bogotá. Un recuadro negro rodea la imagen. Ese vacío da espacio para que aparezca —también como un subtítulo— la voz de ese padre que intuimos tan imaginario como la mujer que vemos en pantalla. Se trata de una carta en la que le profesa su amor, rememora su pasado juntos e intenta remediar con las palabras la distancia que los separa. Solo por un breve instante una de estas palabras aparece en el centro de la imagen, sobre el cuerpo de Sofía, nombre al que responde ese personaje. De resto, las palabras que componen esa carta se remiten a su espacio en negro, fuera de la imagen que nos enseña la vida de su destinataria. Es como si estuviéramos viendo dos películas al tiempo; esa duplicación que la imagen inicial ya nos sugiere. Ambas películas transitan, además, por el silencio. Por supuesto, la voz del padre no es más que un vacío, un registro del pasado, una ausencia presente, como nos invita a pensar David Toop a través de las palabras de Bibiana. Los registros de la rutina de Sofía también son silencios. No oímos más que el variante murmullo que nos esboza el mundo que ha quedado fuera de campo. Es el choque entre esos dos silencios el que más me inquieta, el que me arroja a una extraña sensación de vacío. En mis primeras notas apunté:

Dos voces incapaces de comunicarse. Un diálogo quebrado que el montaje parece unir, pero que al hacerlo solo resalta más su rotura. La vida de la madre discurre, transita, inalterable, silenciosamente afectada y a la vez ajena a esa otra voz escrita que transita su propio rumbo. Dos voces, dos presencias, que andan su camino.

Por un momento pensé que no iba a ser necesario referirme a esta película, pero esa imagen de la incomunicación que parece ofrecernos me asalta a la hora de abordar el silencio de estas obras y de nuestra propia correspondencia. Ese forzoso silencio de la espera, durante el cual es tangible la posibilidad de que una carta se quede sin respuesta. Ese vacío sobre el que este corto de tan sencillo planteamiento me ha invitado a pensar.

Vuelvo a su imagen inicial, ese doble retrato. Tal vez sea un vínculo del que abusé para encontrar puentes entre estas obras, pero esa duplicidad, esa ensoñación por la que las cosas y las personas pueden tener otra vida, me parece ya una cualidad de este cine del silencio y la ciencia ficción. ¿No es acaso el retrato de ese alter ego de la madre una ciencia ficción de lo íntimo y lo cotidiano? Advierto de nuevo, puede que esté hilando mucho la pita, pero encuentro algo de esa vocación de duplicidad en la película de Diana Bustamante, **Nuestra película**, mismo título —no está de más recordarlo— del documental de 1993 que Luis Ospina dedica a su amigo, el artista Lorenzo Jaramillo.

Concuerdo en mucho de lo que Bibiana ya nos expuso sobre este documental. Por ejemplo, comparto esa sensación inicial de que la voz de la directora puede ser un elemento distractor en lo que es un montaje de gran potencia que, a través de los cortes, logra construir todo un discurso audiovisual desde el silencio. Pero Bibiana, su lectura de David Toop me ha resultado igualmente esclarecedora. Creo que sin proponérselo hemos encontrado otras formas de vivir estas películas, ya no solo de verlas, sino de realmente escucharlas. En efecto, somos como médiums en los que reverberan estas sonoridades de las que tratamos de hablar.

Al hacer lo propio con **Nuestra película**, encuentro una rara e intrincada duplicidad en la voz de su directora. Por momentos, su tono me resulta tan pragmáticamente frío y distante como podría serlo el de un operario que interviene las imágenes, pero en otros —como usted resalta— parece ser más como si asumiera la postura de esa niña que se imagina viendo las imágenes de nuevo. Son esos prolongados silencios en los que su voz no se revela lo que subraya aún más esa extrañeza. Silencios en los que se expresa el montaje y en los que estas imágenes son despojadas de la articulación dialéctica que los noticieros impusieron sobre ellas. El montaje no está movilizado por la vocación de contextualizar una serie de acontecimientos noticiosos que marcaron ese nefasto período de finales de los años ochenta, sino por la de expresar de alguna forma lo que se sintió ver ese torrente de imágenes en su momento. Es por eso que las imágenes ya no cumplen una función ilustrativa o informativa, son más como imanes que se atraen por la fuerza de lo que muestran: el himno nacional, las marchas de protesta, el desfile de féretros, el color rojo, la sangre, los niños, los disparos, las cifras, las gráficas. Las voces de los reporteros, que en algunos archivos organizan y dan sentido a las imágenes, son reeditadas para resaltar precisamente el aturdimiento que ellas producen, para desarmar ese lenguaje noticioso que se derrumbaba. Esto se manifiesta en el ejemplo que Bibiana cita de la película, cuando una y otra vez —por acción del montaje— vemos a esa reportera tratando de iniciar su informe de una masacre: “3, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, ¿qué está pasando en la región de Urabá?”. Así, **Nuestra película** construye a su manera otra ensoñación, un delirio más, si se me permite retomar esa idea. Se trata de un montaje cercano al *collage* que por momentos raya en lo abstracto, como cuando se hace *crop* en la imagen para desfigurar esos ríos de manifestantes, o cuan-

do se vuelve una y otra vez sobre un rastro de sangre en la noche, o cuando el montaje se fija en las texturas que dejan los boquetes de los disparos en diversas superficies y, por su puesto, cuando aparecen los gráficos que los noticieros de la época usaron para “ilustrar” la violencia, momento en el que la película parece un delirante videojuego. Todos estos intervalos encarnan a su vez un silencio visual que los noticieros no se permiten enseñar y que Bustamante rescata para hacerlos hablar en el montaje. En esa otra articulación de las imágenes, su voz me parece ahora como la de un fantasma que evoca su presencia ausente desde su habla y desde un diseño sonoro que por momentos nos permite oír lo que intuimos como el espacio de montaje donde estas imágenes se intervinieron o que expresamente construye unas atmósferas y presencias que no se corresponden necesariamente con la imagen. ¿Notaron algunos de esos sonidos? Permítanme hacer una lista de los que creo haber identificado: el murmullo de los manifestantes a lo lejos mientras una voz anuncia la instauración de un tribunal especial de justicia, la voz de un cantante de ópera o de música sacra, la voz de un hombre que pide dar paso a los cadáveres, el *flash* desfasado de una cámara, un respirador artificial, las manos del montajista.

Atentamente, Sergio



🌿 Figura 2. **Nuestra Película**, Diana Bustamante, 2023.



✿ Figura 3. **Volando bajo**, Elkin Calderón Guevara y Diego Piñeros García, 2020.



Correspondencia # 2

Una voz enrarecida

12 de febrero de 2023, Bogotá 🌿

QUERIDOS JUAN DAVID Y BIBIANA:

“Cuando les hablaba, sus súbditos no le veían el rostro. Les hacía ver cosas monstruosas”, nos dice la voz que narra el relato de **Gente perra** (2014), película de Anja Dornieden y Juan David González Monroy —integrantes del colectivo **OJOBOCA**— que transita entre el documental y la fantasía. La voz nos cuenta las aventuras de un Almirante sin nombre, explorador que se embarca para atravesar el océano en búsqueda del paraíso terrenal que han augurado los “antiguos gnomos”, comunidad a la que parece haberse encomendado el aventurero, quienes le han advertido que en esas tierras lejanas habita un pueblo de gente perra, caníbales salvajes, insumisos. Concretamente, la cita que extraigo de ese relato narra el encuentro del Almirante con el Señor de los Perros, demonio con forma humana al que se rinden los salvajes.

Así pues, esta es una sátira de ese género literario que la historia oficial bautizó como *Crónicas de Indias*, compilaciones de relatos que documentan la conquista de América y que van de formatos tan esquemáticos y científicos como el inventario de hallazgos y observaciones hasta géneros literarios como el diario. Bajo la luz del presente, buena parte de estos textos revelan el delirio mesiánico de unos colonos embebidos en su misión providencial de imponer la fe católica como único dogma.

De ahí que **Gente perra** abra con una cita de Fray Bartolomé de las Casas como detonante de esa fantasía delirante: “Vieron en llegando un perro andar por la playa (...) vino luego hacia ellos haciéndoles con la cola mil halagos, como si fuera una persona de razón”. Luego, oímos la voz que da cuerpo a esta sátira de crónica. La voz anónima de un ser que se permite narrar esta historia a veces en tercera persona, a veces encarnando la propia voz del Almirante, fluyendo entre la pragmática objetividad del informe y el rebotante éxtasis personal. Una voz que adopta los modismos de ese castellano medieval resaltando el ridículo que provoca oír hoy sus conjugaciones. Y, sobre todo, una voz que se permite sonar como sonaría la de un gnomio: aguda, estridente, constreñida, como afectada por una profunda aspiración de helio. Se trata de una materialidad que los cineastas exploran alterando digitalmente el registro original de la voz que se ha prestado para narrar el relato. Es la búsqueda de una sonoridad no humana, desnaturalizada, extraña, extranjera —¿cómo habrá sonado al oído de los nativos la voz castellana de los colonos?—.

Pero volviendo a la cita con la que comencé, ¿no está también allí conjurada una preocupación por la voz? Una voz demoníaca que al ser oída anula cualquier noción de humanidad. Una fractura profunda en la relación entre rostro y palabra que termina provocando una imagen monstruosa. Esto me hace pensar en las posibilidades del montaje como cincel que produce esa fractura. Un montaje en el que la imagen no necesariamente se corresponde con lo que la voz relata, como es el caso de **Gente perra**. Por ejemplo, cuando esa voz de gnomio nombra y describe por primera vez a la gente perra en la imagen aparecen las manos de una anciana fabricando arepas. Solo después el montaje nos sugiere de forma ambigua que se trata de la madre del Almirante, o de esa voz, o de los cineastas. Está en nosotros descifrar aquella imagen monstruosa.

Atentamente, Sergio

Sergio,

Hay algo muy sugestivo en sus consideraciones sobre **Gente perra**. De acuerdo con su versión del uso de la voz en esta pieza audiovisual, la palabra se desmarca del orden de lo humano para proyectarse a otro nivel. Se trata de una voz elevada a otro grado distinto del humano. Sea la voz de un gnomo o de un colonizador escuchado por primera vez por un nativo americano, consiste en un registro vocal que no pertenece al horizonte de sonoridad y experiencias entendidas como humanas. La alteración de la voz en la obra de Dornieden y González desestabiliza, así, la certeza de su procedencia. Es una voz, pero no la de un hombre ni la de una mujer. Puede tratarse de un gnomo, de un dios o un semidiós, pero en ningún caso de un ser humano. Esta apreciación ubicaría la exploración de **Gente perra** en resonancia con las tradiciones poéticas premodernas en las que la voz del poeta, voz humana, se entiende a sí misma como el producto de la acción de una fuerza superior. *La Iliada*, por traer un ejemplo clásico, empieza con la invocación de la diosa para que ella oriente el canto del poeta. De la obra homérica a los relatos bíblicos, la fuente de la palabra, sea escrita u oral, se encuentra en otra esfera de realidad por encima de la antropomórfica. De ahí que el poeta sea entendido más como un médium o un santo que como un autor o un artista. Si hay palabra poética, ella no se debe a la capacidad del ser humano de crear, a su habilidad de sustraerse ante el rugido de otro orden que se traduce a través de su garganta y boca en lenguaje comprensible para las personas. El poeta es activo cuando se suprime en su humanidad para ser atravesado por la divinidad, verdadera autora de la palabra emitida.

En este sentido resulta clave reparar en la tragedia griega y su “puesta en escena”, que más que una escenificación era un ritual ambivalente de integración y a la vez de disgregación entre los dioses y los humanos. Se ha insistido mucho en el lugar de la máscara en estas ceremonias, que sumada a los coturnos —enormes zapatos de plataforma—, cumplía la función de separar la fisonomía del actor de la del dios escenificado. La divinidad no podía poseer rasgos humanos. La altura exagerada y la imponentia de un rostro ancestral distinguían las esferas y trazaban una jerarquía. A estas estrategias de caracterización se le sumaba una fundamental: el manejo de la voz. La voz del dios puesto en escena no podía confundirse con la de cualquiera. Entre la guturalidad y el canto, la voz debía diferenciarse de la mundana prosa. Como en **Gente perra**, el timbre y el tono de la voz la desmarcaban de este mundo. De ello dependía que la tragedia no se disolviera en un simple drama de mortales. Su dimensión ritual dependía de la naturaleza divina de quien proyectaba su cuerpo y su voz para el auditorio. Pero Sergio, su comentario se hace aún más sugestivo en cuanto usted repara en la naturaleza digital de la alteración vocal en la obra colombo-alemana. ¿Habrá algo de esa guturalidad divina en la digitalización de una voz que se hace irreconocible en su procedencia? Una pieza reciente de Jorge Caballero viene en nuestro apoyo.

Dora Sena (2020) es un cortometraje muy breve, de tan solo 6 minutos. Entre el documental y la ciencia ficción, esta pieza audiovisual nos presenta un escenario atípico hasta lo absurdo. De ahí que raye en la comedia. En un movimiento pendular entre el enrevesado lenguaje del sistema legislativo colombiano y la metódica insensibilidad de la inteligencia artificial, **Dora Sena** nos ofrece un producto imaginario, de ciencia ficción para ser más precisos, resultado de la vinculación entre ambos mundos. Uno humano, el sistema de leyes nacionales, y el otro usualmente considerado como no humano, el de la inteligencia artificial. Dora, la protagonista de este relato, es un sistema de inteligencia artificial que tras analizar 4.631.084 palabras del sistema legal colombiano está en capacidad de generar automáticamente una serie de propuestas para encarar la crisis que supuso la pandemia. Estas palabras se encuentran en los 1479 proyectos de ley recogidos en el repositorio digital del senado de la república de Colombia (<http://leyes.senado.gov.co/proyectos/>). Con el fin de agilizar la respuesta ante la coyuntura ocasionada por el Covid-19, Dora propuso, desde el automatismo de su diseño, una serie de nuevos proyectos de ley para encarar esta situación extrema. Sobre imágenes de espacios públicos deshabitados a causa del confinamiento, escuchamos los resultados discursivos del experimento tecnológico-legal. Una piscina pública deshabitada, el zoológico de Santa Cruz completamente desolado, un parque de diversiones infantiles en funcionamiento sin un solo niño que lo disfrute, entre otros, son los escenarios en los que la contundencia de las medidas de confinamiento ocurridas en el país se contrastan con los dictámenes absurdos de Dora, la legisladora automática. Un ejemplo, su voz robotizada afirma lo siguiente:

Proyecto de ley número 365 de 2020. Mediante el cual se dictan normas para crear la comisión animalista y proteger los animales en la pandemia. Aquellos animales que se encuentren en circunstancias de enfermedad sanguínea o deformidad serán autorizados para su liberación por el consejo superior de animalización, mediante la creación de una comisión animalista. Modifíquese el artículo 14 de la ley de 906 de 2004, el cual quedará así: aquellos animales que se encuentren en situación de desplazamiento o que se encuentren en situación de desplazamiento por lesión, estarán a disposición de la ley 1448 de 2011.

Todo esto es enunciado a través de una voz robótica del tipo *Google Translate* y acompañado por una música instrumental compuesta por un algoritmo, según describen los créditos de la película. La voz, que reproduce una tras otra las ocurrencias de Dora, sostiene la evolución de esta corta pieza. Se podría decir que el discurso sostiene a la imagen.

En este caso, la voz robotizada no se asocia ni a los gnomos ni a la divinidad, sino a Dora. Ella, con su voz de robot femenino, emula a una mujer, pero no lo es. No puede ser mujer porque no es humana. No es una joven ni una vieja; no es colombiana ni somalí; no

es ingeniera ni abogada, porque ella es una inteligencia artificial. Al igual que los dioses de la tragedia griega puestos en escena, se distancia de la mortalidad de los humanos por su voz abstraída de este mundo, su voz la eleva por encima de la fragilidad de los mortales. Dentro de la teología del automatismo del algoritmo, ella encarna nuestras aspiraciones metafísicas más profundas: la idea de una total neutralidad que carece saludablemente de la finitud de perspectiva obligatoria para cada individuo humano. Dora da vida, con su voz robótica, a nuestra fascinación contemporánea por la neutralidad que no distingue entre raza, género, clase, linaje o especie. Ella todo lo integra al modo en que deseamos que lo haga la democracia perfecta. Funciona como la máquina de la perfecta inclusión. Con su voz sobrehumana, Dora todo lo incluye como lo hace el mercado. El más logrado de los lenguajes incluyentes la envidiaría, la envidiaríe, la envidiarí@, la envidiaríx, la envidiarí...

Publíquese y cúmplase.

Atentamente, Juan David

Juan David y Sergio:

Las consideraciones de ambos sobre las voces enrarecidas tanto en **Gente perra** como en **Dora Sena** me hacen pensar en el lugar desde donde se enuncian estas extrañas voces y los dispositivos que los autores proponen para este enrarecimiento. En la película de Anja Dornieden y Juan David González no queda claro, o es apenas intuido como Sergio describe, quién es el que cuenta la historia del Almirante “nanólogo” —palabra que usan para referirse a quien ama a los gnomos—. Escuchamos esta voz y podemos sospechar que quien narra no vivió la historia, en muchos casos ni siquiera el protagonista parece estar seguro de los hechos. En varios capítulos el narrador reitera un “Le fue dicho”, como si el almirante no supiera con certeza a qué se enfrenta en este viaje. También, en algunos momentos del relato, el narrador simplemente comenta cómo el viaje del Almirante buscando aquella leche mítica del paraíso terrenal parece más un sueño que una realidad.

La alteración digital que hace que la voz se deshumanice o mute se da por el control del timbre o *pitch*, como se le conoce en inglés. Esta es la cualidad del sonido que permite identificar cómo suena lo que suena. Una guitarra tiene un timbre distinto al de un instrumento de metal o al timbre de la misma voz humana. El timbre define la cualidad del sonido, cuando se transforma también se transforma el tono. En este caso la alteración hace que la voz suene más aguda, lo que provoca que la voz parezca la de una ardilla, que sea más “aniñada” o que se asemeje a la de un ser pequeño. En cambio, las canciones que aparecen en la película están alteradas de una manera distinta, el timbre se modula hacia abajo generando un cambio en el tiempo de las voces, volviéndolas más lentas y graves, casi guturales. Estos cambios tímbricos les dan un lugar particular a esas voces. Como lo dice Juan en su carta, estos podrían ser seres superiores o, por el contrario, el enrarecimiento podría provenir de un cuerpo animal, de lo que está abajo, de esa gente perra que no es humana.

En un momento del relato, el Almirante se encuentra con un ser mítico, gigante, hermafrodita y extraño; parece ser la representación de la gente perra. Juan ya nombra cómo en esa misma secuencia la imagen nos muestra una mujer anciana amasando harina para hacer arepas, imágenes que poco o nada tienen que ver con lo que la voz nos relata, pero con las que dialoga de una manera misteriosa. El relato nos ubica en la imaginación del Almirante, que de manera descarnada vaticina lo que podría sucederles a estos seres indomables. La voz enuncia: “Dictaminó sacársele la leche de las tetas a las mujeres paridas para hacer morir en breve a todas las criaturas” y las imágenes muestran en un plano cerrado las manos ancianas que dan forma a esa masa, forma redonda, como de teta. Más adelante, en esta misma escena, una vez que el Almirante es consciente de su situación y su delirio, se escucha la voz de su madre, única voz que no está alterada en su timbre; no es una voz gnomo, no es una voz enrarecida de donde emana un poema que hace consiente

el paso del tiempo en el cuerpo. En ese momento las imágenes se detienen a observar a la abuela. El cuerpo de la mujer adulta, los gnomos y algunos fragmentos de archivo familiar se entremezclan con las voces alteradas que anhelan la leche imposible. Un montaje complejo y extraño. La abuela deviene animal en la imagen y la madre susurra, la teta se asoma sutilmente, arepas redondeadas que encierran el extraño y monstruoso relato del Almirante. Pienso en cómo la complejidad de esta escena puede hacer evidente la idea que Sergio plantea sobre el montaje como cincel que a partir de la dislocación y la fracturación conjura lo ominoso.

En este relato la palabra también se desmarca del orden de lo humano porque está llena de estas aberturas hacia lo animal para proyectarse a otro nivel. La palabra humana no puede ser humana, por tanto, es necesario buscar las máscaras, como Juan comenta que lo hacía el teatro griego; formas para desmarcarse de lo humano. Pensando en esto es que encuentro una conexión reveladora con **Presagio** (2022), película de Juliana Zuluaga y Tiagx Vélez. Este cortometraje se plantea como un rugido de la bestia. Cuerpos indefinidos, travestis, animales sin forma que exploran un nuevo mundo, transformaciones mutantes y perversas. Un relato futurista y distópico que vuelve a lo animal para mezclarlo con lo digital. Los humanos se han vuelto salvajes y buscan un espacio en ese paisaje oscuro, siniestro y extraño. Destellos de luz se entremezclan con rostros que se ven entre sí hasta que la voz se muestra en un reflejo en la sombra: “Me cavé un hueco hondo en la tierra y dentro de él pasé mil noches, pero ninguna como esta”. Un ser que vive en el agua, sumergido en compañía de alguien que parece no haber existido. Se invoca la imagen de la madre —como lo hace el Almirante al final de **Gente perra**— recordando a la leche, a lo mamífero, a la teta: “No podía el Almirante quitar de su imaginación la grandeza de aquella leche dulce que habría de hallar y ver en aquellas tierras”. Todas las especies entrelazadas, un ecosistema enrarecido que se transforma como se transforma la especie.

El manifiesto transanimal de la artista Analú Laferal —quien participa como actriz y coautora del guion— aparece acá entre las imágenes de un territorio que anuncia el presagio. En su manifiesto expone: “Nos reconocemos animales mamíferas, nos han lactado al nacer y hemos tenido que alimentarnos y cagar durante toda nuestra vida. Nos reconocemos como seres sintientes, pero también reconocemos al resto que desde otras especies están habitando este mundo”. Esto es lo que la película intenta con la voz, reconocerse como un animal salvaje en esta tierra que grita por sus poros, un animal travesti parido por las aguas dándose a luz a sí mismo.

Para el montaje de esta película es necesario recurrir a distintas formas de la voz buscando esa deshumanización. El texto negro en pantalla, el texto móvil, una voz que son varias voces, voces animales y bestiales. Esta búsqueda dialoga directamente con otro fragmento del manifiesto de Analú: “Por eso maullamos, relinchamos, ladramos, bramamos y aullamos, porque entendemos la voz desde las voces y no desde los lenguajes antropocén-

tricos que nos han moldeado un falso poder por pertenecer a esta maldita especie humana". Y esta búsqueda de las voces fuera de lo humano es lo que permite una exploración tan plástica de la materia.

Es una voz que aparece en palabras y que se despliega en la pantalla con gran libertad, se libera del ser subtítulo y convive con las imágenes del paisaje, del fuego, del agua y del viento. Dialoga con ella misma y con esas otras voces de quienes buscan ese lugar en un mundo caótico y miserable del que ya no quieren ser parte. Después, la voz se escucha, pero no es mujer ni es hombre o, más bien, es ambas. Son dos capas igualmente afectadas que al buscar una neutralidad lo que logran es una artificialidad, una máscara. "Ellas van a otras tierras", dice esa voz que con el tiempo se va "animalizando" por medio de ecos que la envuelven. A estas voces se les queda impregnado un halo monstruoso que roza lo digital.

Entonces, ¿todas estas voces enrarecidas, alteradas, animalizadas, digitalizadas serían como las máscaras que enuncia Juan? ¿Son el *pitch*, la robotización o la voz artificial tipos de máscaras que usan las voces de estas películas?

Un abrazo, Bibiana

Queridos,

Buscando materiales que me permitieran esbozar una primera respuesta a la pregunta de Bibiana, me encontré con el concepto de “máscara sonora” trabajado por la antropóloga y lingüista Andrea-Luz Gutiérrez Choquevilca. Su análisis sobre la tradición oral, los cantos y los rituales de los pueblos quechuahablantes del Alto Pastaza en la Amazonía Peruana sugiere que las transformaciones de las voces de los actores rituales de estas comunidades cumplen la misma función de las máscaras que cubren el rostro, a saber, la de invocar la presencia de lo no humano y de los muertos, la de entablar diálogos con otros seres. Su hipótesis es que, al usar onomatopeyas, gritos o silbidos, estas voces adquieren el “poder de mostrar la cara visible de los actores invisibles de las interacciones rituales”.

En ese proceso de hacer visible una presencia con la voz es posible que surja también la mimesis, siendo los rituales de caza su más claro ejemplo. Para que el disparo sea del todo eficaz, el cazador debe poder imitar la voz del animal, emitir una compleja serie de silbidos conjugados por la interacción de los labios y las manos. Sobre todo, debe poder entablar un diálogo afectivo con el animal al que se dispone a cazar: “*musyachi*- «hacer sentir emoción» y *llakichi*- «hacer sentir tristeza»” (p. 24). Por un instante, antes del sacrificio, se compone un vínculo en el que ambos son iguales, en el que el animal es conmovido, en el que el humano se mimetiza gracias a su máscara sonora.

Otra forma de esa mimesis animal se da también en los cantos líricos o de amor, que se caracterizan en su mayoría por referirse a la pareja de amantes como a un pájaro hembra y uno macho separados por las diversas alturas de un mismo ecosistema. Usualmente recitados al anochecer o al amanecer, en soledad, en voz baja, tras haberse ingerido un jugo de tabaco que permite “aclarar las visiones del enunciador”, estos cantos tienen el poder de sumir al receptor en una “profunda tristeza y melancolía” (p. 32). Cito acá tan solo el fragmento de uno de esos cantos: “¡Desde lejos suena kawn'kuy'! / ¡Desde la altura suena kawn'kuy'! kawn'kuy'! / Tu voz no deja de sonar” (p. 32). La raíz de esa tristeza no es tanto el contenido de las palabras del canto, como la sonoridad de la voz de ese pájaro que el emisor construye con la suya propia (kawn'kuy'). Por un momento, el amante es esa ave en las tierras altas de la selva oyendo —y a la vez enunciando— el canto de su amada o amado.

Pienso que es posible hallar equivalentes de estas máscaras sonoras en **Presagio**. Podríamos decir que esta película es en realidad un díptico. La primera parte parece una experiencia ritual de ese cuerpo travesti que anuncia su propio bautismo, que se reconecta con la naturaleza. Es, como nos dice Bibiana, el rugido de la bestia. En contraste, la segunda mitad de la película parece el informe poético de una entidad automatizada que narra el devenir del “animal humano”. Se presentan ahora imágenes de patrones lumínicos,

antenas, cables, máquinas industriales. Es en esta segunda cara del díptico donde creo que se encuentran los rastros de esa voz-máscara. Una voz femenina modulada con pragmatismo y cierta frialdad enuncia el informe. Sin embargo, su presunción de neutralidad se va degradando hacia otra cosa. A medida que avanza el informe comienza a surgir su segunda voz, su digitalización, un efecto sonoro que provoca su desdoblamiento, un ruido computarizado que terminará adquiriendo la tonalidad grave de una voz masculina, reverberante, como si hubiera sido afectada por un virus informático. También es como si la voz se desmarcara de sí misma, como si se revelara su enmascaramiento encarnando la propia dualidad de la película.

Es relevante mencionar que **Presagio** tiene una película hermana-residual donde se prolonga esa exploración de lo humano-travesti-animal: **Nosotr_s seremos** (2022). De nuevo, el discurso de ese cuerpo sin forma aparece como texto en pantalla sobre imágenes de texturas de naturaleza: caudales de agua, doseles arbóreos, destellos de luz. En un momento esa voz muda nos dice: “No sabemos muy bien qué somos (...). Soy más un cuerpo amorfo, viscoso”. Me atrevo a decir, que la verdadera voz de ese cuerpo animalizado que narra la película es la que se ha construido desde el diseño sonoro. Cuando el texto en pantalla nombra la viscosidad, oímos un ruido que podría asemejar al de un insecto baboso de múltiples patas, moviéndose frenético entre su propia baba, o al de una lengua dotada de una inquietante velocidad. Por momentos se oyen gemidos y suspiros que podríamos reconocer como humanos. En otros, esa entidad parece sonar como una tímida cigarra. En este caso, el texto no logra domesticar la animalidad de esa voz sin forma, esa potente máscara sonora.

Con esto, permítanme volver al estudio de Gutiérrez Choquevilca. Un aspecto clave para entender la complejidad de estas voces que logran la mimesis y el enmascaramiento es un mito constitutivo de los pueblos del Alto Pastaza. En él se alude al antiguo pueblo *andoa*, grupo de ancestros hoy desaparecido. En la narración que se hace del mito, se invoca la presencia de estos ancestros con el uso de palabras de un idioma también extinto, el *katsakati*: “Dejemos de ser estos humanos, sino que uno se transformará en mono churu, otro se transformará en mono kutu, otro se transformará en mono chuwa, otro se transformará en caracol kukumpi, otro en grillo, serpiente taruna: ¡Hay que metamorfosearnos ahora mismo!», dice que dijo”. *Chuwa*, *kutu* o *kukumpi* son palabras ininteligibles para los actuales pueblos del Alto Pastaza, representan la mimesis con un pueblo ya extinto, la invocación de una voz ajena. Para Gutiérrez Choquevilca este mito no es solo el ejemplo de otra mimesis conjurada por las variaciones de la voz, es un umbral que posibilita la convivencia de múltiples tiempos en uno: “tiempo de los antepasados” unay, el «tiempo del inicio o de los abuelos» callari uras y el tiempo actual kunan pacha” (p. 23). Se trata de una

función de la voz que además de enrarecer su sonoridad para animalizarse o fantasmagorizarse, formula un mito de origen aún vigente, rompe con toda noción de temporalidad histórica occidental. Una voz-máscara dotada con el poder de enrarecer la “realidad”.

En este sentido, me resulta estimulante reconocer en las raras voces de estas películas —la nanóloga de **Gente perra**, la artificial de **Dora Sena**, las animalizadas de **Presagio** y **Nosotr_s seremos**— la inquietante capacidad de fundir el cine documental con géneros como la fantasía o la ciencia ficción. En su calidad de voces máscara, o en el enmascaramiento de su humanidad, estas entidades sonoras trastocan toda noción clásica de lo real, abren la puerta al disparate, a la reescritura de la historia, a la apropiación del pasado, a la conjuración de futuros posibles que dinamiten el presente, al juego como forma.

Atentamente, Sergio

Compañeros,

Quiero retomar la expresión con la que cierra Sergio: juego. Creo que allí encuentro una estrategia de enrarecimiento de la voz que no pasa ni por la alteración en la posproducción, ni por el algoritmo. Para llegar allí haré un rodeo. Ténganme paciencia.

Hemos hablado de películas como **Gente perra**, **Dora Sena** y **Presagio**. Todas ellas, cada una a su manera, alteran el comportamiento ordinario de la voz humana, bien sea acercándola al gnomio, al algoritmo o al transanimal. Por procedimientos diversos, la voz es alterada. En algunos casos se altera el timbre, en algunos la voz se robotiza y en otros hasta se mezcla con el rugido animal. En todas las situaciones, la voz humana se ensombrece como quien de un rostro familiar solo retiene una silueta. A veces lo humano se pierde en el gnomio y el animal. A veces el algoritmo apunta a lo humano sin alcanzarlo. Bien sea por encima o por debajo de nuestra voz, estas exploraciones con su plasticidad la conducen a los límites de lo humano. Para el caso de **Gente perra** y **Presagio**, el método parece ser el del enrarecimiento. Es decir, parece que hay una voz humana de base, registrada en estudio, a la cual se somete a procesos de alteración en la posproducción. Esta alteración digital la enajena de su humanidad. De allí que deje de ser una emisión sonora antropomórfica para convertirse en algo distinto que colinda con lo humano solo por el uso del lenguaje articulado, pero que se distingue de él por su sonoridad. La alteración de la voz la lleva a las márgenes de lo que fue su origen. En este caso, lo humano se expande.

En **Dora Sena** el procedimiento es el contrario. No hay voz humana al principio. No hay registro de la voz que preste alguien en un estudio de grabación. Al revés, hay algoritmo y texto escrito en un procesador. Asumiendo el camino antagónico a los dos primeros filmes, Dora logra una voz partiendo de un mundo no humano, pero apuntando a él. En este caso es la sonoridad computacional la que se enajena para proyectarse hacia lo humano. Aquí, la humanidad de la voz no es el origen que se ensombrece por borramiento, sino que es el destino inalcanzable por principio: una computadora no es un ser humano. Bien sea como origen o como destino, la humanidad de la voz es lo que se sustrae, pero a la vez lo que se sugiere. Es decir, en ninguno de los tres casos se trata de un simple ruido. No es sin más un rugido animal, un bramido de gnomio o una simple frecuencia digital. En todas las películas se trata de una voz, aunque no propiamente humana. Lo humano está en cada una de estas piezas como la presencia de una ausencia, como la manifestación de lo sustraído. En otros términos, en cada una, la voz humana aparece como desencajada, esto es, desnaturalizada.

No es casual que los tres ejemplos a los que nos referimos pertenezcan, por razones distintas, a ese fenómeno audiovisual amplio y diverso que ha sido llamado “ensayo audiovisual”. No se trata de documentales “sobre...”, se trata, más bien, de exploraciones

audiovisuales que trazan dispositivos que no hacen referencia ni a un mundo ni a una subjetividad. En ellos, más que un sujeto de enunciación o un objeto referido, hay discurso. Más propiamente, hay variación discursiva audiovisual. Esto los hace ensayos audiovisuales. Al modo del ensayo literario fundado por Michel de Montaigne, la materia prima de la escritura —textual o audiovisual— pierde su naturaleza por efecto de la exploración formal a la que se la somete. El ensayo audiovisual mezcla materiales de procedencias diversas para desnaturalizarlos. Como la voz humana en estos tres cortometrajes, las materias primas que se integran en el ensayo audiovisual están sujetas a perder su procedencia original o su expectativa de destino. Como insiste Antonio Weinrichter: “el ensayo audiovisual inventa no solo su forma sino su propio tema y, aún más, su referente” (2005, 89). Contra toda autoridad del origen, del objeto representado, de la voz en el testimonio, el ensayo audiovisual impurifica sus imágenes. Igualmente, contra toda autoridad del destino anhelado, de la verdad de la representación, de la información acertada, el ensayo audiovisual desorienta los saberes. Godard lo formulaba a su manera: “No se trata de una imagen justa, sino de justo una imagen”.

Los tres casos a los que nos hemos referido logran liberarse de la idea de la representación de un mundo. **Gente perra** no nos informa sobre un pasado histórico asociado a la colonia, **Dora Sena** no representa el mundo digital y su automatización, **Presagio** no nos notifica sobre las hibridaciones entre la tecnología y el reino animal. En los tres casos, se trata de una imagen sin objeto de representación. Las imágenes y los sonidos, como en un juego de palabras, circulan, se asocian, riñen y se reconcilian. Es decir, juegan. Un juego no representa el mundo, más bien, hace parte de él. Además, a través de la alteración de la voz, en los tres casos se pierde el sujeto de enunciación. No hay propiamente un agente de la enunciación. Si bien en **Presagio** se usa en ocasiones la primera persona del singular (“yo”), no hay contenido sustancial que respalde a esa figura del lenguaje. Más aún si se trata de una voz que ni siquiera es humana en sentido estricto. En los tres casos no hay una sustancia subjetiva detrás de la enunciación. Más bien, y por exploraciones diferentes, hay discurso sin sujeto. A la vez, hay discurso sin objeto. No hay referencia al mundo, ni procedencia humana. Solo hay discurso, hay juegos del lenguaje, hay juegos de la imagen, hay juegos del sonido. Así, estos filmes dejan de ser imágenes de algo o expresiones de alguien para convertirse ellas mismas en algo. En ellas no se representa el límite de lo humano, más bien, se lo hace, se lo logra como imagen audiovisual. Estas imágenes no nos hablan de otros mundos o de otras humanidades, las hacen *aparecer*. **Gente perra**, **Dora Sena** y **Presagio** hacen lo humano como forma liminal. Particularmente para nuestros intereses, la voz humana alterada produce, en los tres casos, un puro juego del lenguaje, como una pura superficie sin profundidad, pero con mucha extensión y variación.

Mi insistencia en la idea del ensayo audiovisual como juego, en la idea de la alteración de la voz como dispositivo lúdico (no por eso menos serio), me obliga a pensar en una

Queda la sensación, entonces, de que el juego nos hiciera libres del mundo y hasta de nosotros mismos.

Saludos, Juan David

Queridos Juan David y Sergio:

En esta última carta quisiera seguir merodeando con la idea que vienen planteando del juego como forma de estas voces enrarecidas y cómo esta amplitud de la forma permite otros tipos de voces que exploran de manera más libre su materialidad. Estas voces, por su carácter desparpajado, son exploraciones abiertas y mutables de ese “extraño objeto” que es la voz —como la denomina Pascal Bonitzer—.

Norberto Mínguez, en la introducción al libro *Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*, un compilado que reúne diversos textos sobre este formato, define un carácter propio de este tipo de trabajos que nos puede ser útil para seguir insistiendo en esa relación del juego con las voces que venimos analizando: “Sabemos que el ensayo posee un carácter antisistemático y antimetodológico, que está abierto al error y que rechaza la ilusión de un mundo simple y fundamentalmente lógico. El ensayístico es, por tanto, un discurso que permite pensar libremente fuera de las constricciones del pensamiento establecido y de las formas retóricas.” (Mínguez, 2019). Moldear el pensamiento de forma audiovisual, de forma libre, con métodos abiertos y experimentales, permite a las voces y sus formas una exploración más abierta. Es quizás este juego lo que abre exploraciones del lenguaje más amplias.

Esto es precisamente lo hace Raquel en **Este título está aquí**. Este corto se compone de una serie de ejercicios, juegos, pruebas, experimentos o ensayos que se conectan entre sí por su carácter exploratorio y juguetero con el lenguaje, donde ella —y acá uso una palabra de la carta de Juan que me parece muy precisa— es la médium. El ensayo inicia con un plano de una máquina de escribir —a modo de las historias del cine de Godard— y la voz (médium) de Raquel que divaga sobre el acto de escribir un párrafo. ¿Qué hace que el párrafo sea párrafo? ¿Cómo se le otorga sentido al párrafo? ¿Son las relaciones causales de una palabra con otra? ¿Una palabra más la siguiente y la que sigue crean el sentido? Pero entonces, ¿si partimos el párrafo, si lo fragmentamos, deja de tener un sentido lógico? ¿Acaso es eso lo que ella hace en estas especies de párrafos/escenas?

¿Tiene sentido, no tiene sentido?

Otro ejemplo de Raquel como médium es la escena donde a ella, parada frente a una hoja de papel y dándole la espalda a la cámara, se le ve escribiendo (¿o dibujando?) repetitivamente la palabra “NO”. La palabra se desfigura por su repetición. La mano dibuja, pero el significado parece perderse entre el acto mismo de repetición y la proyección de la imagen que iba antes de esta escena (¿juego de montaje?). Mientras la escritura se deforma, la voz de Raquel nos recuerda: “Las cosas se pueden decir de más de una manera y las perspectivas no son excusas para quien dice no entender”.

Raquel escribe como si estuviera jugando suelta y libre con las posibilidades del lenguaje y de lo que representa. Las formas expositivas y los dispositivos que usa para este juego son tan variados como heterogéneos: pantallas duplicadas, diagramaciones diversas en la pantalla, distintas tipografías con diferentes colores según el párrafo, listas, dichos, diversas formas de la rima, lecturas en voz alta, revisión de archivo y los modos como se usa en el lenguaje verbal y corporal, montaje en la pantalla utilizando teclados digitales y sus formatos contemporáneos de autocorrección, juegos de ahorcado, sopas de letras, animaciones con letras físicas, repetición de palabras, cambios del significado, el texto en pantalla subrayado, el texto en pantalla como otra voz, entre otros.

Como ven, son varias las exploraciones de Raquel para llegar a este corto de 23 minutos. Sin embargo, algunos de los experimentos fueron “descartados” o quizás necesitaron de otro espacio para seguir su desarrollo. Traigo uno de ellos a colación, se trata de **Glitch** (2022). Este corto me permite pensar dos formas de las voces que estamos descifrando en esta correspondencia —la voz automatizada o artificial y la voz de la traducción— para conectarlas con **Síndrome de los quietos** (2020) de León Siminiani.

Glitch es una pequeña anotación audiovisual realizada únicamente con grabaciones de pantalla mientras se hace uso del traductor de Google, revisando sus opciones y sus limitaciones. Raquel toma un párrafo y lo traduce en todos los idiomas que el traductor contiene. Por medio de la opción de lectura automática pone a “hablar” a las diversas voces que en cada idioma ofrece el traductor. Al hacerlo, nota cuáles lenguas tienen voz, cuáles no, cuántas voces artificiales son de mujer y cuántas de hombre. Ella se refiere a este experimento como un “ritual de traducción” que le sirve para imaginar si un genio le concediera el deseo de entender y hablar todos los idiomas, cómo sería ser una *Google traductor humana*. Pero, ni como juego ni como deseo, el experimento parece tener sentido. Tendría que haber algo macabro en esto, algo siempre se perdería. Este es un juego similar al que hace Jorge Caballero en **Dora Sena**. Esa inteligencia artificial nos informa con su voz automatizada sobre los diversos decretos promovidos por esa ley hipotética formulada durante la pandemia, inventando así un futuro imposible; una película de ciencia ficción distópica que contiene algo de real. Caballero, además, hace parte del guion y la producción de la película de Siminiani con la que me gustaría concluir esta correspondencia.

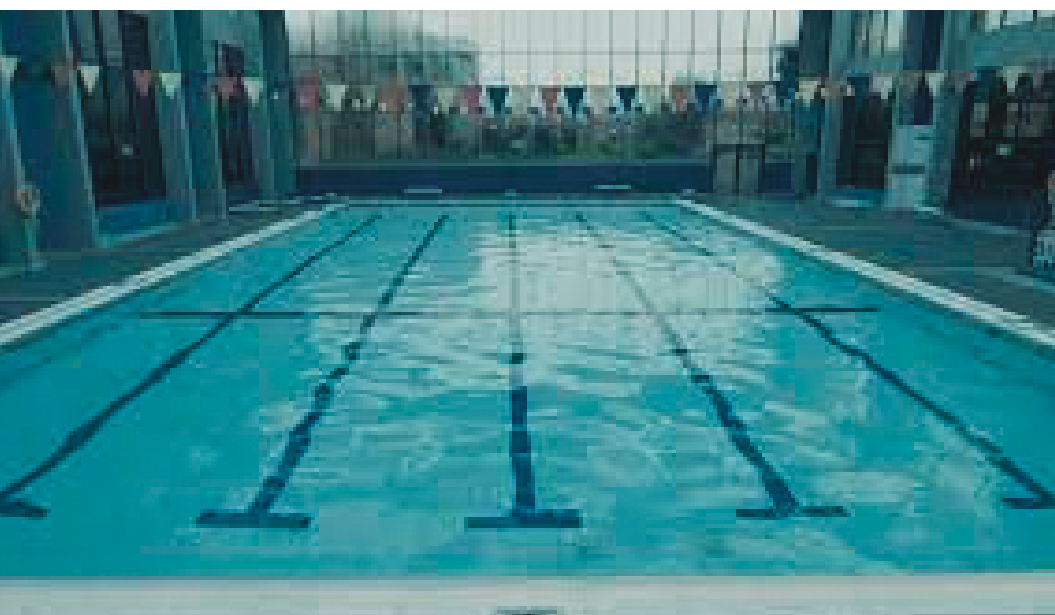
Síndrome de los quietos no solo explora con un tipo de voz similar a la de **Dora Sena**, sino que también ensaya con un posible montaje hecho por una inteligencia artificial. Con una voz automatizada de mujer y hablando en inglés, esa inteligencia encuentra fragmentos de una película incompleta e intenta realizar un montaje a partir de diversas entrevistas, archivos, detrás de cámaras y grabaciones en campo. Así se construye un mapa de imágenes que es lo que la supuesta inteligencia artificial usa para realizar este montaje.

La voz nos informa y nos da cuenta de estos retazos, los conecta no sin notar que hay un hueco, que hay algo incompleto que quizás ella, por ser una inteligencia artificial, no puede leer, no puede analizar. Aun así, esto no le impide dar una versión, construir hipótesis con estos fragmentos.

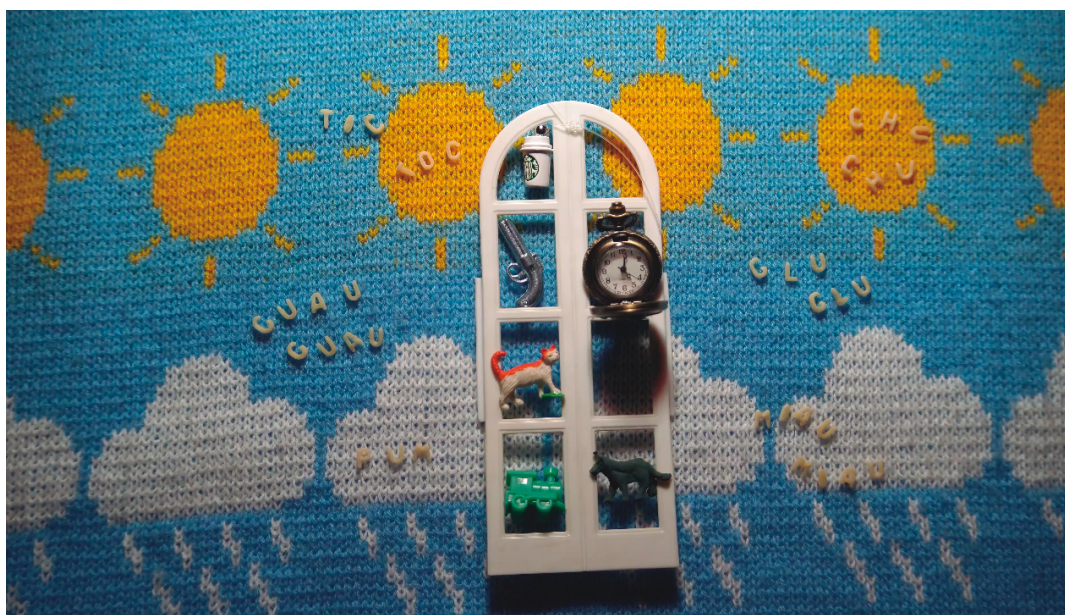
La automatización de la traducción, la automatización del lenguaje o la automatización de su comprensión, los juegos con dispositivos tecnológicos conducen a la imaginación de estas distopías que pueden ser cercanas a nuestros días y que, al fin y al cabo, hacen preguntas sobre la tecnología en relación con el lenguaje y su humanidad: “la voz emula a una mujer, pero no lo es. No puede ser mujer porque no es humana”, como dice Juan. Es la humanidad de la voz la que se sustrae, la que carece de poder.

La voz en *off*, como a su vez dice Bonitzer en su texto de 1970 para *Cahiers du Cinéma*, tiene un poder que es el de saber, conocer y ser la que dirige la imagen. Las voces de las películas que analizamos en esta correspondencia, al contrario, no tienen ese poder. Parecen no saber nada, más bien se preguntan con la imagen, van a la deriva del juego narrativo y audiovisual que presentan, juegan con el lenguaje de una manera maleable y sin prejuicios. Cierro con otra idea que presenta Bonitzer que es la de “la voz que envejece”. La sonoridad de una voz puede decirnos cosas que no dicen las palabras, ya que en esta se puede percibir un acento que da cuenta de la región geográfica de su procedencia, y también de una época. Es probable entonces que estas voces enrarecidas, enmascaradas y juguetonas hablen de nuestra época, pero quizás no envejezcan como lo plantea Bonitzer. ¿Cómo podría envejecer una voz que es “eterna” como la de la inteligencia artificial o la voz alterada y atemporal de un gnomo, o la de un ser medio animal y medio humano? En muchos casos es un juego de transmutaciones de médiums, de máscaras y de la multiplicidad de voces que en las alteraciones digitales o algorítmicas buscan darle forma a ese “extraño objeto”.

Bibiana



🌿 Figura 4. **Dora Sena**, Jorge Caballero, 2020.



🌿 Figura 5. **Este título está aquí**, Raquel Páez, 2022.





Correspondencia # 3

Voz como canto, ritmo y musicalidad

22 de marzo de 2023, Bogotá

QUERIDOS SERGIO Y JUAN,

Con esta última correspondencia, que intentará pensar las posibles relaciones entre la música, el ritmo, la voz, la imagen y el sonido en el cine de no ficción, llegamos a una especie de cierre, al menos por ahora, de este ejercicio epistolar. Quiero empezar contándoles un poco sobre los coqueteos y acercamientos que he tenido con la música y cómo he intentado vincularlos con la exploración audiovisual sobre todo desde la animación. Quizás compartiendo algunas experiencias, ideas y referentes que me he encontrado en este recorrido, y que han abierto el espectro sobre posibles vínculos entre las disciplinas, pueda asomarse un camino de reflexión que nos resulte atractivo para pensar algunas de las películas que seleccionamos en esta serie de cartas. Me refiero acá a **Bocas de ceniza** (2004) de Juan Manuel Echavarría, **Cilaos** (2016) y **La Bouche** (2017) de Camilo Restrepo, **El renacer del Carare** (2020) de Andrés Jurado y **El canto de las moscas** (2021) de Ana María Vallejo.

Mi interés por la animación empezó, en gran medida, por los vínculos que le encontraba con la música. La animación me daba la posibilidad de explorar conceptos musicales como el tempo, el ritmo, el pulso, la armonía y la melodía

de una manera más controlada. La capacidad de la animación para manipular cada fotograma, permitiendo la división matemática del tiempo, me sugirió que desde allí era posible encontrar relaciones estimulantes entre sonido e imagen. Fue acá donde empecé a seguir, casi que religiosamente, el trabajo de animadores como Norman McLaren o William Kentridge, quienes exploraron diversas posibilidades de vinculación entre la imagen animada y la música. Estas exploraciones también las encontraba en artistas pertenecientes a las vanguardias de inicio de siglo xx como Walter Ruttmann con sus sinfonías de la ciudad, Hans Richter con sus ritmos visuales y las dinámicas de movimiento, Viking Eggeling con sus sinfonías diagonales y Oskar Fischinger con sus poemas ópticos. Pero fue gracias al trabajo de McLaren y Kentridge que descubrí una resonancia mayor y una investigación profunda entre estas disciplinas.

Norman McLaren, entre muchos de sus experimentos para conseguir la sincronía y descifrar conceptos de la música en lo visual, desarrolló **Pen point percussion** (1951), que se traduciría al español como el “dibujo de punto percutivo”, uno de los experimentos más interesantes y en donde llevó al extremo el control del tiempo. Su pregunta era similar a la de los vanguardistas del siglo xx: ¿cómo visualizar la música? Para experimentar con esta idea empezó a hacer algunas animaciones rayando sobre película, interpretando partituras —que en sí mismas son otra manera de visualización musical— por medio de dibujos hechos directamente sobre la cinta filmica. Para ello, dividió el tiempo de cada figura rítmica de la partitura y por medio de puntos, líneas o formas geométricas buscó una sincronía precisa con lo que se escuchaba. Otra forma de visualización de la música es la vibración de los instrumentos durante la interpretación: la cuerda tocada por la mano, la batería moviéndose a un ritmo específico o la boca misma que se abre y se cierra para dejar salir el sonido de la voz humana. Si cualquiera de esos instrumentos se graba con un micrófono para hacer parte de la banda de sonido de una película veríamos una abstracción de ese sonido en ondas. En la película filmica estas ondas se imprimían a un costado de la imagen y un lector magnético leía esta impresión como información sonora. McLaren, al estudiar y entender los comportamientos de las ondas sonoras, empezó ya no a grabar el sonido sino a dibujarlo, creando así una síntesis del sonido que usaría en gran parte de sus trabajos. Los patrones de sonido —que venían de la observación de las ondas— eran dibujados directamente sobre la película y cada uno de estos patrones configuraba un sonido distinto que se refería a ciertas cualidades de este. Por ejemplo, si el tamaño de la línea que se dibujada era largo el sonido que se escuchaba era más ruidoso. El tono del sonido podía darse por la forma de las líneas: si eran delgadas el sonido era más chillón, en cambio si se dibujaban puntos, el sonido resultaba más fluido. También se podían alterar otros parámetros como el *pitch* que dependía del espaciado entre las formas. Estos dibujos sonoros le permitieron a McLaren tener un mayor control sobre lo que se escucha y tejer una relación completamente sincrónica entre imagen y sonido ya que podían ser dibujados en simultáneo.

William Kentridge, por su parte, y gracias a sus exploraciones con varias disciplinas, ha venido trabajando en proyectos que logran combinar la animación y la música desde distintas aristas que van desde creaciones de escenarios y visuales para la ópera, hasta “cine conciertos”, donde busca crear imágenes en movimiento a partir, a través y con música en vivo. Uno de los que más me conmovió y que tuve la oportunidad de presenciar fue *Paper Music*, proyecto desarrollado junto al músico Phillip Miller, con quien ha venido colaborando por más de veinte años. Ellos, además, han desarrollado la mayor parte de su trabajo basándose en la experiencia de la guerra y el posterior establecimiento de la Comisión de la Verdad en Sudáfrica. Su trabajo en conjunto se remonta a la película de Kentridge, *Félix en el exilio* (1994) y desemboca en este “cine concierto”. *Paper music* estaba compuesto —además de Miller y Kentridge— por las vocalistas Ann Masina y Joanna Dudley y el pianista Vincenzo Pasquariello. Ellos cinco buscaron interacciones entre imagen y sonido que iban desde el dibujo de una especie de notación en vivo para que cada músico la interpretara hasta la musicalización improvisada de películas previas de Kentridge. También exploraron con lecturas melódicas compuestas de apartados de textos tomados de relatos de la Comisión de la Verdad. En este concierto, sobre todo, la voz toma un protagonismo sobre las imágenes, las cantantes buscan crear ciertas melodías y armonías que subrayan, juegan y vibran con las animaciones que se despliegan en la pantalla.

Se preguntarán en este punto qué tiene que ver el trabajo de estos artistas con las películas que seleccionamos para estas cartas. Quizás a simple vista no mucho, pero es irremediable remitirme a estos animadores que han pensado cómo vincular el tiempo de la imagen con el tiempo de la música para pensar la forma de lo puede hacer un formato tan híbrido y amplio como es el cine ensayo. Creo que ellos se han permitido pensar la imagen y la música de una manera integrada, no desde la música para la imagen sino generando diálogos y exploraciones mucho más ricas entre las disciplinas. McLaren, desde la insistencia por lo sincrónico y Kentridge con sus trabajos interdisciplinarios y sus juegos constantes con el tiempo, la música en vivo y la voz cantada.

Creo que estos trabajos son iluminadores para hablar, por ejemplo, de *El canto de las moscas* de Ana María Vallejo, un proyecto que gira en torno a la animación, al trabajo con hechos reales y a la exploración con la voz, el ritmo y la musicalidad. La película está basada en el libro homónimo de María Mercedes Carranza compuesto por veinticuatro poemas en forma de canto. Cada canto recibe el nombre de un territorio que, en muchos casos, es conocido por alguna masacre que aconteció en el lugar. La película respeta tanto la cronología de estos cantos como la duración breve de cada uno. En el libro se presentan poemas cortos muy potentes a través de un gesto minimalista. La animación está compuesta por segmentos de un minuto y ciclos pequeños que responden visualmente al formato corto de los poemas de Mercedes. Los cantos del libro contienen imágenes literarias contundentes que ofrecen una versión única sobre la violencia en Colombia. La

animación, por su lado, intentó no solo construir un diálogo con la imagen textual, sino que también exploró las posibilidades materiales del tipo de animación. El ejercicio empezaba por comprender más allá de las palabras esa musicalidad inherente del canto y del poema, buscando materiales plásticos que respondieran a esos ritmos y a esas palabras. Tanto el libro como la película se convirtieron en una especie de canto fúnebre. Fuimos —me incluyo porque fui parte del equipo de trabajo como animadora— nueve mujeres: ocho artistas visuales y una sonidista, quienes creamos estos cantos y esta conjunción con los diversos ritmos: el del poema, el de las palabras, el de la animación y el de las voces.

Sobre la construcción de la voz les puedo contar que fue uno de los retos más complejos para Ana y Carolina Lucio, quien hizo el sonido. Buscamos la polifonía de voces, así que todas las animadoras grabamos fragmentos en diferentes tonalidades y con diversas intenciones. Este ejercicio nos sirvió para entender los tiempos de la voz, para saber cuándo cantar, cuándo hablar o cuando susurrar. Para Ana era crucial que se sintiera lo polifónico de un tipo de canto fúnebre ligado a algunas tradiciones del Pacífico colombiano. Estos cantos suelen ser responsoriales, algo muy propio de las cantaoras porque el suyo es un canto de unión de pueblos. En el caso de las cantaoras del Pacífico, hay una voz líder a la que las demás responden. Al ver esta forma de canto se convocó a Manuela Puerto para que interpretara con voces melódicas estos poemas y así se sumara una melodía y hasta una armonía a la conjunción de ritmos.

El canto es así la forma de la película, pero no es cualquier canto, es un canto doloroso y fúnebre, un llamado a escuchar la muerte. Creo que en este punto existe una relación que vale la pena explorar, por ejemplo, con **Bocas de ceniza** de Juan Manuel Echavarría, o inclusive con los trabajos de Camilo Restrepo, en donde el canto también es la forma de narrar el dolor y la violencia. Me llama la atención que en estas películas se invoque a la muerte y que cantar sea la forma de narrar la desolación que deja la violencia o el desplazamiento. ¿Será el canto entonces una forma de invocación? ¿Es el canto un vínculo inmediato con formas narrativas más ensayísticas y a la vez más arraigadas en la tradición popular? ¿Qué es lo que sucede al cantar que no sucede al hablar?

Atentamente, Bibiana.

Bibiana y Juan,

Me encuentro saltando entre todas las apariciones de la palabra “José” en las páginas del capítulo testimonial del Informe Final de la Comisión de la Verdad de Colombia que, como saben, se titula *Cuando los pájaros no cantaban*. Este libro recoge diversos testimonios de personas que vivieron el conflicto armado en el país. La introducción lleva por título, precisamente, la misma pregunta que nos hemos hecho de una y otra forma en estas cartas: “¿Qué es una voz?”. Partiendo de esa duda constitutiva es que este texto nos da a entender todas las implicaciones del acto de escucha que demandó su construcción. “¿Se tiene una voz o se adquiere? ¿Cuál es la relación entre escuchar y aprehender una voz? ¿El acto de testimoniar demuestra que se tiene una voz?”, son estas algunas de las preguntas que se plantean desde el inicio. Sin embargo, no esperan ser atendidas con una respuesta concreta. Son más bien inquietudes que dieron forma a ese “acto social” —como el mismo informe lo denomina— que consistió en escuchar historias de esta violencia para tejer con ellas la polifonía que es esta publicación. Pero, como les decía, busco la palabra “José”. Es el nombre que los editores le han dado a la persona que dijo la frase de la que el tomo presta su título. Espero leer su relato para comprender la dimensión de ese canto que se sugiere y así, de pronto, encontrar la forma de redactar esta carta que tanto me ha costado escribir.

El primer relato que responde al nombre de José es el de un hombre que sin saber muy bien por qué quiso enlistarse en el ejército. “Por razones que no entendí decidí ser militar”, dice. El siguiente José es del pueblo Huitoto de Caquetá y aparece en un apartado que abre con una cita suya: “El primer sonido fue el suspiro del creador. Lo primero que se escuchaba en esa tiniebla era el respiro”. Más adelante, un relato hace alusión a un José que era el médico tradicional de su resguardo: “Mi comunidad fue desplazada masivamente por el asesinato del mayor José”. Luego, un José es quien responde por última vez la llamada de un hijo asesinado. Otro José es el padre de una hija secuestrada; este sería asesinado y es ella, su hija, quien cuenta esta historia. Llego al final del archivo y el relato del José que busco no aparece dentro de ese cuerpo polifónico. Probablemente, solo se menciona en la introducción. Allí nos dicen que fue en una “conversación informal” donde José dijo esta frase: “cuando los pájaros no cantaban”. Ahora que lo pienso, esta “informalidad” da cuenta del ejercicio de escucha que este tomo encarna. Uno en el que la potencia de una frase dicha en una sencilla conversación no oficial podría contener toda la potencia necesaria para calar en el nudo de esta obra, para convertirse en su síntesis poética. El apartado dice sobre esta frase que:

Nos remite a un pasado que solo es entendible si se compara con un presente en el que los pájaros ya cantan, pero hubo otra época, otro momento en el que no lo

hacían (...) Entonces había un instante de silencio, un “vacío del sonido” luego de un bombazo, una explosión o un grito (...) La violencia tenía algo que ver con el vacío, con la transformación de los paisajes, es decir, con la ausencia de sus ruidos, con la extrañeza de sus olores.

Ahora recuerdo que en un diálogo anterior discutíamos con Bibiana sobre la sonoridad que excedía a las voces de **El canto de las moscas**. Una intrincada trama de sonoridades que de alguna forma logran hacer hablar a la tierra, a los insectos, a las moscas, a los árboles que crujen, a los pájaros como si se tratara de presencias que se suman al coro que se enuncia en los poemas de María Mercedes Carranza: esos paisajes a los que se refiere el relato de José. Pienso también que la película de Ana María Vallejo comparte con este libro de la Comisión de la Verdad un cierto tipo de experiencia ritual de la escucha. *Cuando los pájaros no cantaban* se concibe, precisamente, como un heredero de los antiguos libros sagrados: “Este Tomo testimonial se divide en tres libros; muy a la manera de algunos textos sagrados a los que las personas o las sociedades, de forma ritual, regresamos cada tanto para recalar en la profundidad de sus palabras”.

Ese “recalar en la profundidad de las palabras” es lo que **El canto de las moscas** hace con el poemario de Carranza. Se vuelve a esos versos para explorar la sonoridad de cada palabra, para construir con ellas ese paisaje sonoro y visual que por momentos elude lo figurativo sumergiéndose en lo meramente sensorial de sus materiales, que va y viene por diversas imágenes como si pudiéramos sentir las variaciones de una respiración a lo largo de la estructura de todo un día, esa posibilidad de metamorfosis que brinda la animación. **El canto de las moscas**, tal vez como otra forma de relacionarse con esa sacralidad ritual que ya hemos visto en el tomo testimonial, también se divide en tres actos: **Mañana, tarde y noche**. Así, al vivir esta película —por lo menos así lo viví yo— acudimos a una experiencia en la que el tiempo se impregna de esa ritualidad que destila de los cantos y las voces, algunas de ellas —como nos lo explica Bibiana— alabaos del Pacífico de Colombia, cantos mortuorios. Entonces, puede que el canto sí sea una forma de invocar aquello a lo que la voz hablada apenas logra aludir. Sí, la muerte, pero también otros mundos y otras esferas superiores.

Ya en nuestra correspondencia anterior, Juan David nos proponía detenernos en las formas cantadas con las que las voces que interpretaban las tragedias griegas se desmarcaban de lo humano. Decía usted, Juan David, que en este caso “la voz humana se entiende a sí misma como el producto de una acción de una fuerza superior”, los dioses o los mitos. En *El origen de la tragedia*, Nietzsche dice que el canto y el baile que caracterizaban las interpretaciones de los coros en las tragedias le permitían al hombre ser parte de esa fuerza superior hasta el punto de casi elevarse por los aires. Tal vez esa fuerza superior puede ser también la experiencia de la violencia o ese pasado en el que no había canto y que relatan los poemas de Carranza o los relatos del capítulo testimonial —que, a propósito, por un

tiempo llevó el título de “Voces” —. En ese caso, el canto, el verso o la polifonía serían canales por los que esta experiencia lograría articularse de manera más justa y precisa para rebatir esa otra violencia que significa el no ser parte del relato o que acalla las voces de las aves.

Por otro lado, Juan David también mencionaba la importancia de las máscaras con las que los intérpretes de las tragedias lograban construir una puesta en escena que les permitía acceder a ese mundo superior. Esto me hace pensar en **Bocas de ceniza**, de Juan Manuel Echavarría. Siete personas nos miran directamente a los ojos. Sus rostros se desbordan del recuadro que los contiene. Tras ellos logra verse un fondo blanco, vacío. Cantan a capela. Son imágenes en video registradas entre 2003 y 2004. Son testigos de diferentes masacres ocurridas al inicio del milenio, momento en el que la violencia en el país llega a su punto más álgido. Ellos también invocan a una fuerza superior o se proponen dirigirse a ella. Algunos le cantan al presidente de la república, lo cuestionan. Otros alaban a Dios como promesa a pagar por la gracia de haber sobrevivido. Todos articulan en el canto el testimonio de su experiencia, cantan la violencia. Pero a diferencia de **El canto de las moscas**, el video de Echavarría prescinde de todo elemento que no sea el rostro y el canto que sale de su boca. No hay diseño sonoro, no hay música con instrumentos, no hay movimiento, casi incluso que no hay parpadeo en algunos de estos rostros. Ese pragmatismo audiovisual nos ubica en una extraña cercanía con estas personas. Con la contundente decisión de este encuadre, Echavarría nos pone en relación con la desnuda humanidad de estos rostros, nos inunda con su amplificada presencia. No me decido a asegurar si se trata de una operación que desenmascara la humanidad al ver los rostros de cerca o si se trata de lo contrario y si lo que terminamos viendo es el rostro humano ya como otra cosa, como un paisaje, de pronto. Tal vez estoy describiendo lo mismo. Sea como sea, esa cercanía que rompe la escala natural con la que estamos acostumbrados a ver a la mayoría de los rostros que nos encontramos en la vida nos permite recorrerlos con la mirada y detenernos en sus detalles: el temblor de los labios, las lágrimas contenidas en los párpados, el silencio entre cada línea de su canción, el interior de las bocas. Los cantos nos llegan como un respiro sobre la piel. Se produce una experiencia de escucha que, a su manera, también roza con lo ritual. Ver **Bocas de ceniza** es como asistir a una ceremonia que nos permite ver el rostro humano de otra forma y al escuchar sus cantos desprovistos de cualquier otra sonoridad provoca una mutación que hace que las voces se vuelvan táctiles.

Sergio.

P.D.

No quiero despedirme sin antes decirles que he quedado abrumado por una de las estrofas que canta Noel Gutiérrez en **Bocas de ceniza**: “Sonó un fusil, sonó una АК, sonó una metralla, respondieron los paras. Bajaron a Bojayá y allá fue la cosa seria. Se fue tejiendo el plomeo y la gente asustada. Se fue tejiendo el plomeo y la gente asustada”.

Bibiana y Sergio:

Desde que pactamos que el tema del canto, el ritmo y la musicalidad ocuparía un lugar dentro del cuerpo de cartas que intercambiaríamos, me sentí un poco desbordado por esta elección. Como quien no tiene nada qué decir, pero está obligado, he experimentado una suerte de parálisis. Sin embargo, al leer sus dos primeras misivas, siento que sus palabras vinieron a rescatarme. Me ofrecieron unas luces puntuales. No al modo de aquel que es conducido por el camino indicado, sino, más bien, como a quien la luz de un faro que titila abre un horizonte que se asoma tan pronto como se desdibuja. Su rescate me ha permitido, por un lado, el reconocimiento de una serie de prejuicios espontáneos sobre mi idea de la musicalidad y del ritmo. Además, me ha facilitado identificar una constante inadvertida en las escasas páginas de este intercambio epistolar en torno al uso de la voz. Una constante que me ha resultado tan reveladora como macabra.

Leyendo las primeras líneas del manuscrito de Bibiana, con sus referencias a McLaren y Kentridge, sentía que el tema estaba ya agotado. ¡Qué falta de imaginación la mía! Continué pensando y de inmediato recaí en otra obviedad: la musicalidad de la voz que se manifiesta como canto. Naturalmente, obras como las mencionadas por ustedes, **Bocas de ceniza**, **Cilaos** o **El canto de las moscas**, venían de inmediato a mi cabeza. De nuevo, no encontraba mucho qué decir. De la misma manera como quien frente al lienzo en blanco se niega a lanzar el primer trazo porque solo tiene clichés y lugares comunes, me sentía incapaz de teclear una sola palabra. Retumbaban en mi cabeza las miles de imágenes, típicamente mediáticas, en las que multitudes agitaban sus caderas al ritmo del canto. Todos los imaginarios sobre el Caribe, la belleza de sus mujeres y los cuerpos de raza negra que se agitan sexualizados, me asaltaban. ¡Doble falta de imaginación la mía! Necesitaba de algún recurso que me liberara de mi pobreza audiovisual. Como cuando **Los viajes del viento** (2009) de Ciro Guerra me abrió los ojos en relación con la tradición juglar vallenata y su lugar fundamental en la vida ordinaria de la costa Caribe colombiana. Era un mundo inadvertido para mí en el que las imágenes, los sonidos y los cuerpos se integraban de un modo que jamás una pantalla me lo había siquiera sugerido. Al menos de momento, este ejercicio de escritura me enfrentaba al universo imponente de imaginarios prefabricados que habitan en mi cabeza con respecto a la musicalidad, el ritmo y el canto en el audiovisual colombiano. Este ejercicio me permitió ver en qué medida yo estaba colonizado por los clichés mediáticos que circulan por ahí, de pantalla en pantalla, de bocina en bocina. Ahí llegaron sus palabras para rescatarme.

Hacia el final de su texto, Bibiana repara en que **El canto de las moscas** puede ser entendido como un canto de la muerte. Tanto en la obra poética como en la pieza audiovi-

sual inspirada en aquella, el canto y el ritmo de la palabra se ofrecen como estrategias para acercarse a la muerte violenta. Cada fragmento lleva por título el nombre de una población reconocida en el panorama nacional por monstruosos actos de violencia en el pasado. Algunos de los nombres más tristemente emblemáticos son Dabeiba y Mapiripán. Parece que, en este caso, el canto, el ritmo y la muerte se entrelazan a través de las imágenes poéticas y audiovisuales. El pegamento —pareciera también— es la violencia. Sergio, por su parte, sintió de entrada la necesidad de rodear la cuestión haciendo uso del apartado testimonial del informe final de la Comisión de la Verdad (2022). Entre los testimonios de violencia y las decisiones audiovisuales, Sergio descubre un vínculo secreto. Habría una especie de juego de resonancias entre la sonoridad asociada a la muerte violenta —el silencio sepulcral, el vuelo de las moscas, el viento que se mece a sus anchas ante la ausencia de vida humana— y el canto humano que, al modo de los siete personajes de **Bocas de ceniza**, se afirma en medio de la desolación. Ahí surgió lo que para mí fue una gran revelación que me sacó del letargo. La invitación a pensar el problema de la musicalidad en los usos de la voz en el cine de no ficción colombiano reciente, lejos de conducirnos a pensar en el carnaval y la festividad latina, nos llevó a encarar nuestro deshonroso prontuario de décadas de violencia y despojo. Dicho en breve, la inquietud por la musicalidad de la voz nos ha obligado a observar de frente el fenómeno de la violencia. Parece que lejos de ser accidental, la relación entre música y violencia es estructural. Revelación macabra. Como ocurre en ciertas chirimías del Chocó en las que el ritmo musical, la letanía y la lamentación se entremezclan indefectiblemente, parece que hay un vínculo fundamental e inconfesable entre ciertas formas musicales y la violencia, entre ciertas formas del canto y el sistema de muerte que nos caracteriza como pueblo histórico. Esto era evidente para mí en el cine colombiano. Desde **El río de las tumbas** (1964) de Julio Luzardo hasta **La jauría** (2022) de Andrés Ramírez Pulido, el vínculo cine-violencia me resultaba más que innegable. Pero, en relación con la música, el ritmo y el canto, no. Quiero profundizar sobre este descubrimiento, doloroso y poderoso a la vez, pasando rápidamente por alguna de las obras ya citadas por ustedes y deteniéndome en una muy reciente: **Alis** (2022) de Claire Weiskopf y Nicolás van Hemelryck.

Es importante, en este punto, especificar el tipo de vínculo entre musicalidad, voz y violencia en el que quiero reparar. Sergio describía arriba un tipo de violencia cantada que podríamos llamar divina. Se trataría de una experiencia colectiva en la que el ritual congrega a una comunidad que canta la música dictada por los dioses. Esta musicalidad supone la violencia de la traducción de una palabra superior que se hace humana con esfuerzo. La zona liminal que ocupa el coro griego en la tragedia es expresiva de esta tensión violenta entre el hacer humano y la voluntad divina. La música asociada a la divinidad debe pasar por la violencia de esta traducción entre lenguajes, que se expresa, además, como ceremo-

nia ritual y sacrificial. Ella encarna, así, la tensión entre dos mundos incommensurables: el humano y el divino. De ahí que la belleza sea su signo. La buena traducción del rugido divino al lenguaje articulado de los humanos no puede ser otra cosa que bella. La violencia que supone la distancia entre dos mundos que se rozan por la musicalidad, encuentra su rédito en la bella experiencia del canto y la música. La belleza es la noticia sensible de los dioses sobre la tierra. Del coro griego a Bach, pasando por el Góspel, violencia y belleza se entrelazan.

Sin embargo, para referirnos a la relación que existe entre violencia, voz y musicalidad en piezas del tipo **El canto de las moscas**, **Cilaos**, **Bocas de ceniza** o **Alis**, debemos sintonizar con otro registro afectivo y conceptual. Lejos de una estética de la belleza que eleva a los mortales vinculándolos con lo divino a través de la celebración de ceremonial, debemos hablar de otro tipo de sensibilidad. Es imperativo hablar de una violencia profana y, sobre todo, histórica. Bien sea la violencia colonial en África del norte, la violencia del conflicto armado en las regiones de este país o la violencia urbana sobre los jóvenes cuerpos femeninos, se trata de expresiones humanas y concretas en el tiempo y el espacio. Son modalidades de violencia que, a diferencia de los sacrificios rituales, no redimen a los afectados. La musicalidad que se asocia a estas formas de violencia no se traduce en el bello canto del coro que eleva el espíritu en el templo de Dios. Hay ocasiones en que el placer estético que genera la bella armonía puede ser un insulto más que un acto de ennoblecimiento. Hay ocasiones en que la urgencia es menos celeste y más declaradamente terrenal. Ya lo advertía Theodor Adorno cuando afirmaba que “después de Auschwitz está prohibido escribir poesía”. Esto no supone una estricta falta de actualidad de la bella imagen, pero, al menos, problematiza su pertinencia e insinúa sus peligros. Un muy buen ejemplo de esto nos lo ofrece un director como Sergei Loznitsa con su obra **Babi Yar. Context** (2021). Recuperando material de archivo de la invasión nazi a Kiev en 1941, el director ucraniano deconstruye la bella imagen de la solidaridad espontánea entre las víctimas y de sus nobles sueños de libertad, para mostrarnos la intrincada trama de las violencias profanas. Resulta desconcertante encontrar cómo en el mundo de la teoría esta bella imagen tiende a reproducirse de manera tan inadvertida como bienintencionada. Son muchísimos los textos plagados de lugares comunes y eslóganes académicos en los que la abstracción roma de conceptos como *memoria*, *resistencia*, *resiliencia* y *arte*, asociados a la relación entre violencia y música, opera como continente genérico de fenómenos delicadamente singulares. Si la industria cultural está plagada de clichés, la vida académica e investigativa no es menos proclive a la pronta satisfacción con comodines de fácil aceptación. El desafío que supone la complejidad de la realidad, su desorden natural, obliga a estremecer, en cada caso, la cómoda inercia de los conceptos. La pieza de Juan Manuel Echavarría, tanto como **Alis**, ofrecen singularidades maravillosas sobre las que me detendré brevemente para ir cerrando.

Como bien señala Sergio, **Bocas de ceniza** se caracteriza por la austeridad de recursos. No hay refinamiento visual ni sonoro, sino más bien la crudeza de una voz que ocasionalmente desafina. Antes que cualquier virtuosismo, hay elocuencia. Los siete cantos que escuchamos se apropian de la barbarie para incorporarla a las urgencias emocionales y materiales que supone la supervivencia a la catástrofe. Cuando el testimonio se transforma en canto, se comparte, pero no con la expectativa de aportar como prueba a un proceso judicial o a un documento periodístico. Como canto, el testimonio se convierte en adherente social que permite que la ignominia circule activando una suerte de comunidad en el sufrimiento. La raza, la sangre, la virgen y el abandono, son signos de esta comunidad del mismo modo que lo es la violencia. Pero con ello no se activa ninguna complicidad espontánea, ni la compasión automática. El canto integra el sufrimiento y lo comparte sin expectativas ingenuas de transformación. Como un grito agónico, el canto afirma una vida que se encuentra al límite de su extinción y se rehúsa a desaparecer sin compartir la marca de su dolor. Este grito, casi un aullido, afirma la vida en bruto como quien pone un pie firme sobre el piso para morir. Al fin y al cabo, estas personas cantan, lanzan un grito tan digno como frágil. El canto no solo relata la violencia, además insiste en ella. Su fragilidad trae a la presencia la fragilidad de quien canta y la de la comunidad que invoca con su voz desnuda. De esta manera, en la afirmación del grito también se afirma y se contrarresta el poder de la violencia que lo ocasiona.

Alis es un documental de la imaginación. Las adolescentes internadas en el centro juvenil La Arcadia relatan para la cámara las imágenes de su imaginación. Ellas se inventan, por sugerencia de los directores del documental, a un personaje similar a ellas. Su nombre es Alis. Como si se tratara de un diario creativo de las imágenes mentales de estas chicas, Alis es construida como una proyección de su inventiva. El personaje imaginario empieza a cobrar realidad en la medida que la espontaneidad de las chicas lo llena de vida. En algún momento, ni ellas ni el espectador logran distinguir entre el testimonio documental y la invención fantasiosa. De hecho, esta frontera deja de importar. Dentro de este cúmulo de imágenes, el reguetón ocupa un lugar importante. Varias de ellas componen letras de este género. Un par se atreve a cantarlas *a capella* para la cámara. Hacia el final de la película tenemos la oportunidad de verlas bailar entre ellas y con algunos visitantes de su edad. El baile es aguerrido. Los cuerpos se contornean y se golpean. El reguetón que estremece los cuerpos se agita desde su bajo vientre. El reguetón no se siente en el pecho, se siente en el sexo. Si bien las letras de las canciones de estas chicas hablan de un amor idealizado, los movimientos corporales y la música instrumental que le acompaña apuntan hacia la tierra. El reguetón no activa el pensamiento, más bien ataca el cuerpo y lo llena de ganas de vivir y expresarse como contorsión, sensualidad y sexo. Sexo, no amor. Estas chicas, como una generación entera, expresan con el reguetón su urgente necesidad de aferrarse al presente.

Alis ofrece una genuina radiografía de un mundo en el que generaciones enteras de jóvenes marginales existen como desechos sociales incluso para sus familias. En medio de este paisaje, recursos como el reguetón les permiten encontrar una poética del puro instante, del presente sin proyección, del bajo vientre que rechaza las ensoñaciones del pecho que se proyecta hacia el cielo. En el contraste entre las letras románticas y la sonoridad carnal típica de este género, veo las contradicciones violentas de un mundo que nos invita tanto a soñar con el futuro idealizado, como a negar esta proyección en nombre del presente que se escapa. Sé que este documental no explora la voz en un sentido musical estricto. Sin embargo, la sensibilidad con que entiende la relación entre violencia, afirmación vital y reguetón, me obligó a incluirlo.

Un abrazo reguetonero,
Juan David.

Sergio y Juan:

Leí con mucho entusiasmo la correspondencia. Encontré en ambas cartas algunos vínculos con reflexiones recientes que he tenido y que vienen, por un lado, de la relectura de algunos apartados del capítulo del Informe Final de la Comisión de la Verdad *Cuando los pájaros no cantaban* que menciona Sergio, y por otro, al haber ver visto **Alis** en su estreno reciente. Como ustedes exponen en sus cartas hay una conexión muy estrecha entre la voz cantada, versada o inclusive “rapeada” y estos testimonios, que, aunque vienen de procesos diversos de trabajo con comunidades, sí buscan desde la expresión vocal, poética e imaginativa revelar algo que quizás el testimonio o la entrevista más convencional esconde.

Volví a revisar algunos apartados del Informe de la Comisión de la Verdad con el propósito de incorporarlos en una clase donde estamos trabajando la escucha. En la introducción general del libro testimonial hay una pregunta en la que me detuve con el objetivo de pensar la relación de la escucha con la palabra narrada: ¿cuál es la relación entre escuchar y aprehender una voz? Me pareció bonito el verbo aprehender, pensándolo como una forma de atrapar la idea de algo sin la necesidad de hacer juicio de la cosa, sin afirmarla o negarla. La pregunta entonces me hace pensar que el acto de escucha atenta nos permitiría asir una voz, o por lo menos, intentar acercarnos a ella en sus complejidades. En la clase hemos trabajado mucho la idea de la escucha profunda, el sonido como materia plástica y el arte de la escucha. La pregunta central de las últimas sesiones ha sido cómo el escuchar es, de alguna manera, empezar a construir y reconstruir un universo sonoro. En un primer momento entrar en estos actos de escucha parece difícil ya que estamos muy codificados por una falta de práctica y conciencia sonora de nuestro alrededor. Por eso siento que fue tan clave para mí la aproximación del Informe de la Comisión, donde se propone un encuentro y una conversación desde un acto de escucha profunda: para las palabras, los vacíos, el contexto y la experiencia.

Los investigadores y comisionados que realizaron este libro, percibieron que no era posible narrar el conflicto desde la linealidad ni la unificación de voces, era necesaria una polifonía, y la polifonía de voces no solo se construye a partir de una variedad de historias, sino también desde una variedad de formas de nombrar lo sucedido. Una de las potencias de este informe es justamente permitir contar desde diferentes lugares lo que se vivió y lo que se sintió. Quizás los apartados que me conmovieron más fueron justamente aquellas intervenciones inesperadas que apelaban más a la poesía que a una historia concreta, una forma que permite escuchar y aprehender el dolor, la muerte y el despojo desde otra arista. Uno de los textos que expone este sentido poético con cierto grado de musicalidad dentro

del libro lo encontré en la página 119 y lleva por título *La reina del monte*². Quiero citarlo acá porque siento que hay algo en él que nos permitirá seguir vinculando estos procesos de testimonio y escritura con algunos de los ejercicios audiovisuales que hemos estado revisando:

La reina del monte

(Tania, 16 años)

Escuché caer las bombas
Y hasta la tierra
tembló de miedo
Sentí el rugido de la muerte
zumbar frente a mi rostro
y cada poro de mi cuerpo
entonar una canción luctuosa
Escuché caer las bombas
Y de pronto
fui prisionera del aire
el canto de las hojas
se hizo uno con mi grito
mi savia y la del bosque
pintaron de fiesta mis pupilas
caudal gozoso
cópula apasionada
bramido de acero
quebrándose en mi espina
Escuché caer las bombas
Y luego
ya no hubo un yo
Ni hubo nada.

Diana Carol Forero

2 Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición (2022) *Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia* (Volumen testimonial del Informe Final), <https://www.comisiondelaverdad.co/sites/default/files/descargables/2022-06/Informe%20final%20cap%C3%81tulo%20volumen%20testimonial%20cuando%20los%20pa%C3%81jaros%20no%20cantaban%20Castillejo%20.pdf>

Leí el poema como si lo cantara, esto implica pensar en el ritmo, en la cadencia de las palabras, en la cadencia de los sonidos y en la cadencia de las imágenes que nos presenta Diana Carol Forero, quien se denomina poeta testimoniante. En esta “canción”, el cuerpo reacciona ante el sonido de la violencia, vibra y genera un canto. Las bombas caen y con ellas cae un grito; el cuerpo y el territorio se estremecen. En este sentido, Diana Carol Forero sugiere un diálogo entre violencia, celebración y sexo (cópula), entrelazándose con la reflexión que Juan nos invita a tener sobre **Alis**. El tiempo presente de los cuerpos que bailan apasionadamente escapa de la marginalidad, contrastando con el presente puro de la violencia. El canto de Diana es como un grito apagado, sin cuerpo, similar a muchos de los gritos de este país. Son gritos silenciados que ensordecen dejando solo el canto de la naturaleza: hojas, moscas, pájaros, la vida natural que fue testigo. El poema insiste en la repetición de esta frase: “Escuché caer las bombas”, sugiriendo un sentido musical en esa repetición, como un mantra que recuerda el evento y las sensaciones sonoras que lo suceden. Es un ritmo de la muerte, algo que nos ha tocado presenciar en este país. “Escuché caer las bombas”, un *¡bam bam!* y el rugido de la muerte aparece. “Escuché caer las bombas”, varios “*pum, pum*”, y *las hojas cantan junto al cuerpo estremecido*. “Escuché caer las bombas”, un *¡Paaaaaaaa!* y luego el silencio y la nada.

La posibilidad de leer textos como el poema de Diana Carol en el Informe de la Comisión de la Verdad me interpela en la práctica de la escucha y expande la forma en que puedo percibir las voces que narran la violencia. Como se expone en el Informe, es necesario calibrar la escucha, adoptar un enfoque multidireccional y prestar atención a las palabras, pero también a los gestos y a los silencios. ¿No es acaso esto lo que pretenden películas como **Alis**, **Bocas de ceniza**, **Cilaos** o **La Bouche**? Quizás, sí ya que en el acto mismo de la escucha emerge el canto, la voz que desde la afectación canta y cuenta. Estas películas, cada una a su manera, provienen de procesos colectivos y colaborativos de construcción con las personas que han vivido estas experiencias. Los directores proponen dispositivos para grabar estos testimonios y en todos estos ejercicios hay una suerte de preparación, no necesariamente “profesional”, pero sí imaginativa y creativa, destinada a amplificar estas voces. Estos proyectos audiovisuales nos invitan a ver la voz de aquellos que cantan hechos violentos, narrar la violencia a través del canto. Contemplar y escuchar la mirada fija y cautivadora de Luzmila Palacio, una mujer desplazada de Juradó; o las de Domingo Mena, Vicente Mosquera y Noel Gutiérrez, tres testigos de la masacre de Bojayá; las de los hermanos Dorismel y Nacer Hernández que cantan desde la sobrevivencia de la masacre de Trojas en **Bocas de ceniza**. Observar y escuchar a Paula, Linda, Yulieth, Derly, Carol, Magaly, Nicole narrando y cantando su vida desde la ficción de **Alis**.

Hay otra película que me gustaría mencionar acá, ya que tiene un vínculo especial con las anteriores, donde el canto, la puesta en escena y el trabajo en colaboración entre los directores y los actores “testimoniante” se expanden y permiten juegos con la voz. Se

trata de **Ekobio** (2022) de Elkin Calderón y Diego Piñeros. Está basada en los textos del escritor e investigador Manuel Zapata Olivella, específicamente en *Changó, el Gran Putas*. En el filme, fragmentos de la obra son leídos, recitados y cantados por medio de puestas en escena performáticas. El escenario para estas interacciones son las islas de Bocachica y Ararca en Cartagena, que aún conservan restos y huellas coloniales como lo son las ruinas de los hornos de cal y vestigios de la arquitectura de esta época. En el espacio, además, hay otros extraños artefactos: los *picós*, sistemas de sonido ambulantes que cuentan con consolas y grandes amplificadores que se usan para las fiestas, sobre todo de champeta, en la costa Caribe. La música se vuelve un símbolo de resistencia en la película convirtiéndose también en una reflexión sobre el acto mismo de grabar, de volcarse en ellos mismos y de exponer desde el canto, el peso de la colonia en la vida actual. Hay algo que me parece muy interesante del ejercicio que plantean en **Ekobio**, que también lo tiene **Alis**. Aunque de manera distinta, ambas películas usan el juego y la imaginación para crear dispositivos audiovisuales performáticos que hacen emerger la voz y el relato. Asimismo en ambas, el micrófono como receptor de grabación se hace evidente. Por ejemplo, en **Ekobio** el plano inicial nos muestra a un hombre encerrado en un hueco con su micrófono, cuya presencia no se esconde, es necesario evidenciar cómo se registra la voz y después cómo se reproduce. El dispositivo aparece para mostrar la forma, para evidenciar que es una puesta en escena, un ensayo, un proceso.

Me permito en este punto, y para finalizar esta correspondencia, volver a invocar a Joseph María Català, quien en el artículo *Pensar el cine de pensamiento. Ensayos audiovisuales, formas de una razón compleja* tiene un apartado que se titula *La música del ensayo*, donde compara lo que sucedió con el jazz dentro del mundo de la música y lo que sucedió con el ensayo audiovisual dentro del cine. El jazz puso de manifiesto una nueva comprensión del tiempo, exploró otros patrones rítmicos, mezcló géneros y propuso nuevas estructuras musicales en donde empezaba a permitirse, por ejemplo, la improvisación libre. El ensayo, por su parte, propuso algo tan nuevo para el cine que expandió sus posibilidades y permitió el error, la experimentación con distintos materiales y una forma de producción de cine más pequeña y controlada. Català lo expone de la siguiente manera: “lo que estaba apareciendo con esta modalidad filmica eran tan nuevo que modificaba los parámetros tradicionales que relacionan la subjetividad, la mirada, la memoria y la cultura visual, así como, por supuesto, los parámetros espaciotemporales que han estructurado hasta el presente las representaciones”. Sin embargo, para el autor, la relación entre música y ensayo va más allá de una simple analogía terminológica, no es una mera metáfora, sino que hay algo más profundo que tiene que ver con una equivalencia formal entre ambos “géneros” y para mí es precisamente el uso de la voz y las articulaciones entre las imágenes, los sonidos y los textos. La voz en *off* en un ensayo tiene un efecto similar a la voz en las canciones.

La voz capta gran parte de nuestra atención. En muchos casos, es la letra la que permite al oyente relacionarse y “entender” la esencia de la música que suena. Con el ensayo audiovisual ocurre algo similar. En muchos casos se transita del oído al ojo y en este sentido la voz dirige la mirada. Aunque quienes crean las películas no tengan la intención de que lo dicho prevalezca sobre lo visual, es inevitable que lo auditivo influya en la percepción de lo que se ve. No obstante, al igual que sucedió en el jazz y en otras exploraciones musicales como la música concreta y experimental, la voz comienza a formar parte de la amalgama de sonidos. La voz, vista como un instrumento, puede generar diferentes enfoques formales junto a lo instrumental. Trascender la voz en *off* y llevarla al escenario de manera performática, podría ser una estrategia para abrir nuevas posibilidades y juegos audiovisuales con la voz. Me atrevo a decir que los proyectos de no ficción que hemos revisado durante estas cartas expanden potentemente las posibilidades de la voz al permitirse trabajar directamente con el canto y la música.

Bibiana.

P.D. Cuando empecé a escribir esta última carta pensé en la escena final de **Nuestra película** de Diana Bustamante. Esa escena, que a su vez es la escena inicial, muestra a unos niños cantando el himno nacional en la televisión. El canto de los archivos se enrarece al ser revisado y montado como lo hace Diana; lo que antes era un himno nacional transmitido para anunciar una hora en la televisión, se transforma en un canto fúnebre. El canto de los niños se mezcla con el canto triste y doloroso en los funerales de militantes de M-19 asesinados. Al final de la película el canto vuelve, pero esta vez el sonido se enrarece, los niños ya no cantan, se ve que cantan, pero no se emite un sonido, es una distorsión del canto, ya no hay posibilidad de himno, ya no hay canto, solo ruido. Me pareció potente cómo el montaje de las imágenes puede enrarecer el canto del himno nacional y cambiarle el sentido a ese recuerdo sonoro de infancia. No supe cómo meter esta idea dentro del cuerpo de escritura de la carta, pero no me quería quedar sin compartirla, quizás de pie a alguna reflexión de su parte.

Juan y Bibiana:

Me llama la atención ver cómo las infidencias de nuestras lecturas recurrentes, de nuestros intereses actuales, de los gajes del oficio o, incluso, de nuestros padecimientos comenzaron a tomar un rol estructural en el devenir de esta correspondencia. Estas han ido apareciendo como dardos que caen al otro lado del campo para apuntar un camino posible. Permítanme una más de estas infidencias. No sé muy bien si por motivo de esta investigación sobre la voz y el sonido o porque se trata de un libro epistolar, hace unas semanas comencé a leer la correspondencia seleccionada de John Cage que se reúne en *Escribir en el agua*, edición de Caja Negra, que nos permite recorrer las pulsiones creativas y personales que el músico estadounidense volcó en las cartas que a lo largo de su vida escribió a familiares, amigos y curiosos de su música.

A inicios de los años cincuenta John Cage comienza a sistematizar una forma de composición que será definitiva en su obra. Pasa de crear piezas con complejas estructuras rítmicas —manteniendo siempre su sensibilidad minimalista y silenciosa— a ejecutar operaciones de azar para dictar la naturaleza de esas estructuras. Es como “arrojar sonidos dentro del silencio”, le escribe en 1951 a su amigo Pierre Boulez, otro gran compositor vanguardista del siglo xx para quien esta forma de composición le parecía un despropósito. Lo que inquietaba al francés era probablemente la peligrosa eliminación que Cage proponía con sus operaciones de azar, esas “decisiones no estéticas” con las que pretendía suprimir su presencia de su música, casi como si sus obras fueran el producto de un automatismo, no de un compositor. Esto le permitía a Cage encontrar la materia de su inquietud, la posibilidad de que los sonidos se expresaran en toda su cualidad intrínseca, de hacerlos aparecer desprovistos de toda lógica estética o narrativa, la pura sonoridad descarnada. En una carta donde responde al cineasta Arthur Lipsett —fecha más de diez años después—, luego de su solicitud para componer la música de una sus películas experimentales, le escribe:

Durante los últimos diez a quince años mi principal preocupación ha sido no controlar una continuidad de sonidos y, en el mismo sentido, tampoco controlar la unión de sonidos e imágenes, de sonidos y relatos, o de sonidos y movimientos de bailarines. Insisto en dejar que las cosas sucedan juntas (...). Si lo visual expresa algo, no hay ninguna necesidad real de que los sonidos reafirmen la misma expresión (...). Voy a rehusarme a escribir música como refuerzo intencional de algo que no debería necesitar un refuerzo.

Cage compuso una serie de piezas exclusivamente para voz. Ahora mismo me encuentro escuchando una de ellas, *Lecture on the weather*; espero que sirva como ejemplo

para mostrarles cómo Cage traduce esta postura en su obra. Esta pieza pensada para ser ejecutada como una transmisión radial o como una *performance* teatral comienza con un alegato de Cage contra el despojo de los recursos naturales del planeta en manos de las políticas gubernamentales de Estados Unidos. Luego, su voz —o la del intérprete— deviene una saturada polifonía que moviliza la atención de las palabras de su ensayo hacia una sonoridad en la que esas palabras se vuelven el torrente de una tormenta. Múltiples voces, cada una con una sonoridad, tono y ritmo individuales, terminan construyendo una masa sonora que emula a la sonoridad del fenómeno meteorológico, ese envolvimiento que por el tiempo que dura la lluvia ocupa toda nuestra atención auditiva. Es como si cada voz fuera un goteo diferente. Algunas voces, por su lado, parecen truenos en el cielo. La versión teatral de esta pieza se acompañaba con una pantalla de cine en la que se proyectaban destellos de imágenes, como relámpagos, que mostraban dibujos de Henry David Thoreau, pionero del ambientalismo estadounidense. Además, sonidos de brisa, lluvia y truenos terminan por componer toda la pieza. A mi modo de ver, *Lecture on the weather* es un ejemplo del pensamiento ensayístico que ocupa buena parte de las inquietudes cinematográficas más contemporáneas. Es una obra que parte de un texto para tomar forma en un espacio concreto, para construir imágenes sonoras que entran en diálogo con estímulos visuales que Cage toma prestados de Thoreau, todos estos elementos conjugados mediante una operación cercana a la de un juego. No quiero invocar a Cage como reclamo para que este cine que nos proponemos analizar emule sus formas creativas en las que el azar y el descontrol son cruciales. Pero pienso que sus ideas sobre la emancipación de la sonoridad y, por consiguiente, de la musicalidad de las voces pueden ayudarnos a pensar el presente de este cine y tal vez su futuro.

Bibiana trae a colación otra película de Calderón & Piñeros. **Ekobio** pone en escena las ideas y palabras de Zapata Olivella, quien como investigador dedicó parte de su obra a recabar en tradiciones orales de los pueblos negros del Caribe buscando formas propias de nombrarse. De ahí el hallazgo del término que le da título a la película, un vocablo con el que estos pueblos pueden reconocerse sin apelar al color de su piel. **Ekobio** conjuga fragmentos de los textos de Zapata Olivella con clichés que han colonizado nuestro imaginario sobre el Caribe, algunos de los cuales nombra Juan David en su carta. Así pues, aparecen los *picós*, esos coloridos parlantes destinados a amplificar la música. Sin embargo, la película les da un uso radicalmente distinto. Al comienzo amplifican el ronquido de uno de los personajes. Luego, canalizan las voces que encarnan los textos. Nos muestran el aparato que asociamos como vehículo del estruendo para darles cuerpo a estas voces que se manifiestan sin apuro y con templanza. Es casi como si la película buscara antropomorfizar los parlantes: ellos discuten, hablan, piensan, guardan silencio, duermen. Además, se manifiestan con un telón de fondo particular: las ruinas de una muralla, imagen con la que asociamos el atractivo exótico de la ciudad de Cartagena. A lo largo de la película se ponen

frente a nosotros estos elementos que han sido colonizados por imaginarios exotistas o meramente turísticos para ser puestos en jaque, para cuestionar esa fachada que nos blinda a los foráneos del contacto real con una historia no oficial del lugar. Para esto también se apela a diversos recursos con los que estas voces se manifiestan: por momentos los intérpretes le hablan a la cámara, por momentos escuchan las voces que salen de los *picós*, también aparecen en *off* mientras vemos las ruinas, uno de ellos reflexiona satíricamente sobre el racismo mientras recorre la muralla y la pantalla se divide en cuatro recuadros. Hacia el final, los cuatro personajes encienden un fuego. Luego, uno de ellos dice:

“Tal vez me transforme en un pájaro y salga de este horno”.

Y elevan un canto y la cámara se eleva con la voz.

“¡El gran diablo ya revivió!”.

La cámara cenital vuela.

“¡Me liberó!”

Y la cámara llega tan alto que vemos al barrio de casas con tejas de zinc que rodea a la ruina colonial en la que arde el fuego en torno al cual cantan los cuatro personajes. El canto parece la restauración de una ritualidad que resulta esquivia. Pero la película, como un buen ensayo autorreflexivo, pone en duda sus propias imágenes. “Los blancos creen que nosotros solo estamos esperando la noche para ponernos a cantar y a bailar. Nos creen objetos sexuales. Nada quieren saber del cáncer que nos devora provocado por su injusticia. Y ahora vienen a apropiarse de nuestro patio y no nos dejan sentar por las tardes en los pretils de sus casas”, dice a modo de cierre uno de los personajes mirándonos de frente, a la cámara puesta de nuevo en tierra. Acá el canto muestra la posibilidad de la elevación, pero la cámara se mantiene aferrada al lugar, a la huella de la ruina sobre la que se ve el título: **Ekobio**.

El ensayo de Calderón & Piñeros es el resultado de una serie de interpretaciones en las que sus protagonistas se apropian de las palabras de Zapata Olivella y las conjugan con las suyas propias. No hay una sola voz que nos dicte el orden de las imágenes, que estructure las piezas que componen el ensayo. Los gestos fragmentados que lo componen hablan de una cierta libertad en la que la voz se trabaja como un material más, aunque por momentos las palabras son las que nos permiten aprehender la postura de la película. Como en la obra de Cage, acá la arenga o el manifiesto de resistencia se esboza y luego se desdibuja en el devenir de esas interpretaciones libres con las que cada personaje se apropia de él. Esta gestualidad fragmentada es la que también caracteriza a la obra de Raquel Páez, de la que hablamos en nuestra pasada correspondencia. O indicios de esta cualidad más expresiva de la voz aparecen también en películas como **El renacer del Carare y Yarokamena** (2022), dirigidas por Andrés Jurado y producidas por María Rojas. En ellas la narración en *off* de sus respectivas voces se interrumpe para darnos una suerte de *intermezzo* en el

que podemos hacer karaoke siguiendo la letra de un par de canciones que se abordan como materiales bajo esa lógica de la gestualidad fragmentaria, que exploran una expresividad distinta de la voz que narra las películas:

Carareee
cuando
te
nombrooo
me
vuelvee
a
la
memoriaaa
los
cuerpos
que
tu
corriente
inocente
arrastrooó

Algo similar ocurre cuando hacia la mitad de **La impresión de una guerra** (2015), Camilo Restrepo introduce un fragmento en el que un grupo de punk canta:

UN
i
DOS
!
TRES
*
¡¡¡¡diránsilencio!!!!
¡unabala!
¡¡¡DOSBALAS!!!
¡¡¡UNMILLÓNDEBALAAAAAAS!!!
Miedopoderpodercontrolcontroldineromuchomáspodeeeeer
*
**
(...)

!!!!diránterritorioyquelosbarrioslespertenenyqueMedellíndebeobecerles!!!!
!!!!diránpolíticoooooosdiránmafiosooooosdiráneleccionesdiránfronterasdiránignoran-
ciadirán(???)!!!!
!!!!diránlamuerte!!!!diránlamuerte;!!!!diránlamuerte!!!
!!!!diránlamuerte!!!!diránlamuerte;!!!!diránlamuerte!!!
!!!!diránlamuerte!!!!diránlamuerte;!!!!diránlamuerte!!!

Pienso también en ese momento en el que Claudia Salamanca en su película **La catástrofe del presente** (2016) provoca que su voz, a la que hemos oído narrar de forma pausada y reflexiva, se desdoble y aparezca multiplicada, a la vez hablando y gritando:

Y aquí estoy a punto de escribir en Chengue. Las imágenes de esta masacre que ocurrió en 2001 llegaron **Y AQUÍ ESTOY A PUNTO DE ESCRIBIR EN CHENGUE. LAS IMÁGENES DE ESTA MASACRE QUE OCURRIÓ EN 2001** a mí en 2005. Aquí, dónde está esa pantalla verde, el ejército colombiano estableció un cordón de **LLEGARON A MÍ EN 2005. AQUÍ, DÓNDE ESTÁ ESA PANTALLA VERDE, EL EJÉRCITO COLOMBIANO ESTABLECIÓ UN CORDÓN DE** seguridad que impidió que nadie pudiera entrar a Chengue mientras los paramilitares **SEGURIDAD QUE IMPIDIÓ QUE NADIE PUDIERA ENTRAR A CHENGUE MIENTRAS LOS PARAMILITARES** estaban matando en el pueblo. **ESTABAN MATANDO EN EL PUEBLO.**

Es en estos momentos —de eso que hemos llamado cine de no ficción colombiano de los últimos veinte años— donde encuentro la intuición que expresa Bibiana al final de su carta: puede que la escenificación de la voz, la performatividad de su expresividad sonora, sean formas de allanar otros caminos que nos permitan construir un tipo de narración en la que no necesariamente la voz nos dicte el orden de las imágenes. Con esto no quiero excluir del futuro panorama de este cine un tipo de narración en *off* que se remita a la esencial articulación de ideas para construir un ensayo. A fin de cuentas, esa es la naturaleza de los ensayos de Montaigne, por ejemplo: el ejercicio del pensamiento individual que se articula en la unión de ideas mediante la palabra; esa forma de volcar la interioridad en el mundo. Quería expresar una inquietud que me provocó leer sus cartas al tiempo que leía las de John Cage: ¿cómo puede el cine de ensayo explorar un tipo de voz movediza, líquida, inestable, azarosa? ¿Cómo hacer cine como si escribiéramos en el agua?

Posdata:

Ese enrarecimiento del himno nacional también me tomó por asalto cuando vi **Nuestra película**. Pero solo porque es un enrarecimiento que había identificado ya en

otro lugar. Como sabrán, durante los últimos meses me he sumergido en las imágenes de archivo de los hermanos Acevedo. En una de sus primeras películas sonoras, **Funerales de Olaya Herrera** (1937), los Acevedo finalizan poniendo el himno en honor al expresidente fallecido. Pero este se vuelve otra cosa cuando se combina con una pieza fúnebre, una extraña masa sonora en la que es imposible seguir la letra del himno o que parece condenar su musicalidad a un devenir fúnebre. Ya en 1937, el luto exacerbado había provocado ese extrañamiento. Ahora los dejo porque voy de salida para ir a un toque de una banda alemana de postpunk.

Sergio

Queridos compañeros de pesquisa:

Como leí en alguna ocasión, el buen investigador es a aquel al que ningún detalle le resulta indiferente. Intentando ser algo parecido a un inspector cuidadoso, atenderé un par de guiños ubicados en las márgenes de sus textos para concentrarme en ellos. Pues bien, tras leer con esmero el trazado completo de nuestras cartas, me llama profundamente la atención la referencia que hacen ambos a **Nuestra película** de Diana Bustamante, misteriosamente homónima del documental de 1993 de Luis Ospina. Si bien me parecía una película que encajaba a la perfección en nuestro intercambio epistolar sobre el silencio y el texto en pantalla, veo que aparece, contra toda anticipación, en este apartado dedicado al ritmo y a la musicalidad. No obstante, este filme encuentra un lugar en las márgenes de sus textos, en los apéndices finales denominados *Posdata* en ambos casos. Bibiana cierra su carta con una referencia pasajera a la película de Bustamante concentrándose en el tratamiento distorsionado que se hace del himno nacional y del coro infantil que lo interpreta. Por su parte, Sergio repara en el uso del himno en la película para asociarlo al registro cinematográfico de la ceremonia fúnebre en honor al expresidente Enrique Olaya Herrera, fallecido en 1937. Estas imágenes, aclara Sergio, hacen parte del material asociado a los hermanos Acevedo y recopilado por la Fundación Patrimonio Filmico. Hay una resonancia tentadora en sus dos formas de detenerse en el himno nacional y en el uso que se hace de él en **Nuestra película**, la del 2022, no la de Luis Ospina.

En primera instancia, nuestro recorrido me ha hecho visibles diversas formas en las que el recurso musical permite encarar la aridez de un mundo violento o poderoso que se afirma sobre la fragilidad humana. En **Bocas de ceniza**, en **Alis** o en **El canto de las moscas**, por dar algunos ejemplos trabajados, el ritmo, al modo de un tratamiento paliativo, permite mitigar la adversidad extrema. El uso musical de la palabra se asocia a mecanismos de sutil afirmación ante la ignominia. Son gestos de vida que, aunque pequeños, suponen un brillo ocasional que impide que el hoyo negro lo absorba todo por completo. Acá, la fragilidad del ritmo implica simultáneamente, como su contracara, un grito cansado y angustioso que rasga el silencio. A eso lo llamaría, de manera espontánea, dignidad. No son solo aullidos de dolor. Son, además, gestos genuinos de afirmación. Así, creo que hemos rastreado expresiones audiovisuales en las que la musicalidad de la voz tiene el poder de deshilar de manera silenciosa y casi imperceptible el tejido desastrosamente urdido por los agentes violentos de nuestra realidad. En estos casos —en otros no—, el recurso rítmico dignifica al ser humano en medio de su casi total anulación. Se trata de seres humanos que cantan, no de bestias que gruñen. Pero, no siempre es así.

Al enfrentarnos al himno nacional encaramos una dimensión bien distinta de la musicalidad en nuestro cine reciente y en nuestra historia no tan inmediata. Introducir el

oficialismo de los símbolos patrios en el seno de nuestras conversaciones sobre la musicalidad nos obliga a desconfiar de cualquier solución ingenua por bienintencionada que sea. La historia del uso de las imágenes, los textos y los ritmos al servicio de las fuerzas de normalización y aniquilación de la vida es extensa y encumbrada. De la implementación de la pintura como biblia de los pobres en las gestas de evangelización, a la cinematografía de Leni Riefenstahl, la historia de las imágenes, los textos y los ritmos se deja ver tan dignificadora como opresiva. La musicalidad de la voz en el audiovisual puede ser utilizada tanto para lo mejor como para lo peor. Hoy son usuales las soluciones instantáneas y vacías del tipo “la música es resistencia”, “el arte es libre” o “el canto es espontaneidad”. Hay música para la opresión, arte normalizador y cantos militares. La vida histórica de los seres humanos, con su complejidad natural, desborda estas fórmulas embriagadas de ingenuo apasionamiento y cómplices al trocar entusiasmo con candidez.

La inquietud de Bibiana por la manipulación sonora del himno nacional en la pieza de Diana Bustamante condujo espontáneamente a Sergio a dimensionar históricamente esta inquietud. Como sea, se trata de un himno nacional. Es decir, de uno de los recursos insignia en el esfuerzo de los nacientes Estados-Nación del siglo XIX por consolidar la unidad donde primaba la dispersión preindustrial, la multiculturalidad y el multilingüismo. De hecho, en el contexto nacional, basta con revisar la llegada del cine sonoro al país para ver este vínculo música/oficialidad. Entre los archivos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano es posible encontrar el material de los hermanos Acevedo titulado **Los primeros ensayos de cine parlante nacional** de 1937. En los 9 minutos que se conservan de los 25 originales, presenciamos las primeras imágenes con sonido sincrónico filmadas por colombianos en territorio nacional. El material consta de fragmentos de naturaleza diversa. Ellos van de la presentación a cámara de los aparatos con los que se filmaron varias de las películas de ficción colombianas más reconocidas, a la invitación de monseñor González a entender el cine sonoro como una herramienta para la constitución de un “apostolado moral” en el país. Desde el entusiasmo tecnológico hasta el tradicionalismo religioso, las imágenes y los discursos redundaban en el proyecto estatal de consolidación de una nación urgida de unidad en su proceso de modernización. Pues bien, entre los fragmentos encontramos el que sería el primer esfuerzo de presentación audiovisual del himno nacional. La Banda Nacional de Bogotá interpretó para las cámaras de los Acevedo el himno nacional a cielo abierto. La imagen de la orquesta en acción se alterna por disolvencia con imágenes de la bandera y de la estatua de Bolívar. Este sería el momento fundacional de un ejercicio, aún vigente, en el que la música y el Estado se integran. Actualmente, por ley, los medios nacionales, radio y televisión principalmente, suspenden toda actividad a las 6 a. m. y a las 6 p. m. por causa de la transmisión del himno nacional. Según indica el artículo 8 de la ley 198 de 1995, el himno es un símbolo fundamental para la consolidación y pervivencia de nuestro sentido de patria, sea lo que esto signifique en un contexto de violencia y segregación.

Tan solo una década después de la emisión de esta ley, Felipe Aljure estrenó su segundo largometraje: **El colombiano dream** (2006). De modo similar a otras películas de ficción, este filme se proponía ofrecer al espectador una alegoría argumental de la nación. Apropriadose del lenguaje de la publicidad, el videoclip y los nuevos medios, esta pieza audiovisual ofrece un mundo en el que el tráfico de drogas, el dinero fácil y la ingenuidad mezclada con la ambición marcan el norte moral de los personajes. Es una pieza que, en boca de su mismo director, apunta a ofrecer un semblante de “nuestra colombianidad”. Esta colombianidad es, a todas luces, una muy distinta de la que defendía monseñor González en 1937 y de la que buscaba reforzar la ley 198 de 1995. La ironía del eslogan de la película pone esta distancia en evidencia: “Una película orgullosamente colombiana”, afirmaba el póster. El uso insistente del lenguaje híbrido del videoclip le permite a Aljure ofrecer una versión enrarecida de nuestro himno. En la que es la escena más llamativa de la película para mí, sobre el ritmo del himno nacional se escucha un coro que reduce la solemnidad de la letra original a un escueto “Aquí le manda el patrón”, que se repite como un coro. Mientras tanto, diversos personajes genéricos del tipo “un australiano”, “un indígena”, “una monja” o “dos franceses”, le exhiben directamente a la cámara la droga que ocultan entre su *baguette*, su sombrero o sus pelotas de malabarismo. El sentido de patria es acá otro, bastante menos pomposo cuanto más literal. El orden, la justicia, la legalidad y la unidad nacional se sostienen por una misma cosa: el deseo de dinero fácil traducido en narcotráfico. ¿No es afín esta literalidad a aquella que se repite en los medios masivos insistiendo en que nuestra propia naturaleza de colombianos se repite en cada acto de violencia e ilegalidad como un sino del que no podemos escapar a causa de nuestra miserable procedencia?

Contra la literalidad de la apropiación iconoclasta del himno en **El colombiano dream**, **Nuestra película** de Diana Bustamante opera de una manera radicalmente distinta. Este filme, hecho exclusivamente con material de archivo de las noticias sobre la violencia emitidas por televisión entre los años ochenta y noventa, y narrado desde la perspectiva de la infancia de la directora, busca también ofrecer una metáfora del país. Sin embargo, lo hace con otros medios, en un contexto distinto y con efectos estético-políticos diferentes. De ahí que el uso de himno nacional resulte tan disímil. De manera muy distinta al barroquismo de Aljure, la película de Bustamante apela a la discreción como estrategia.

Si bien esta pieza audiovisual se sirve de material de archivo, en ella se rompe con el valor informativo que suele dársele a este tipo de imágenes arrancadas del pasado. En esta medida, no se trata de un documental histórico, aunque su material delate prontamente su procedencia. No se busca contrastar las imágenes con los “hechos reales” como lo pretendería el reportero promedio. No se pretende, tampoco, ofrecer un semblante de los hechos del pasado a partir de las causas que los produjeron o de las consecuencias que ellos desencadenaron. Hay, más bien, una suerte de radiografía emocional de una generación que, criada frente a las pantallas del televisor, integró a su alma las imágenes de las masacres y sus dolientes. **Nuestra película** se proyecta como una especie de diagnóstico del incons-

ciente colectivo generacional de aquellos que crecieron en dos de las décadas de mayor exposición mediática de la violencia en Colombia. De allí que la autoridad del testimonio que relata los hechos es reemplazada por brevísimos parlamentos de la misma directora en los que ella expone la relación entre la brutalidad de las imágenes y su contextura afectiva de infancia. Las imágenes, al modo de las figuras oníricas para Freud, están plagadas de una gran intensidad pulsional caracterizada, en este caso, por el temor a la muerte propia, de los cercanos y los ajenos. No se trata de un documental subjetivo en el que la directora construye un relato de sí misma a través de la pantalla. No asistimos a un documental de la infancia de Diana Bustamante. Ni reportaje ni diario íntimo. Ni el objeto de la historia, ni el sujeto del artista. De manera distinta y sugerente, se trata de una suerte de magma emocional generacionalmente compartido y vinculado a las imágenes de la sangre y los zapatos sin dueño; asociado al sonido de las bombas y de las alarmas de los carros que activó la onda explosiva. Si *Alis*, como lo sugerí arriba, es un documental de la imaginación en condiciones extremas, **Nuestra película** ofrece un semblante sensorial del inconsciente de quienes crecimos junto con los carteles de la cocaína.

Además, visto en perspectiva, resulta aterrador que el material, filmado en un video que hoy día nos resulta caduco y lleno de ropajes y peinados pasados de moda, nos hace saber que el reconocimiento epocal de la violencia y sus efectos emocionales es afín a las generaciones de mercancías textiles, tecnológicas y hasta armamentísticas del momento. Una generación es, antes que nada, un momento de la producción y del consumo y, en este caso, de la producción mediática con sus retóricas temporales, sus novedades tecnológicas de punta y sus moralidades de moda. De ahí que en esta película resulte definitiva la sustracción de información adicional a las imágenes. Al restringir los datos asociados al tipo de violencia histórica, el trabajo de Diana Bustamante hace evidente para las jóvenes generaciones la programación afectiva de la que han sido históricamente excluidos y a la vez, nos obliga a los mayores a preguntarnos por las nuevas configuraciones afectivas asociadas a los mundos de mercancías más actuales. Se entiende de qué se tratan las imágenes de la violencia del mismo modo en que hoy, alrededor de cuarenta años después de su aparición, se sabe cómo operaba un Walkman. Nuestro inconsciente afectivo está signado por la voracidad del mercado de novedades informativas, tecnológicas, textiles y hasta discursivas, de pronta caducidad. Así como la música de nuestros padres nos huele a naftalina, nuestras imágenes de la violencia remiten a nuestros hijos a mundos ya caducos. Con esto no quiero decir tan solo que la violencia sea histórica, sino que, además, y sobre todo, los medios de su representación y la imagería que ellos producen también. En el fondo, la historicidad de estos medios es, al menos en cierta medida, la del mercado tecnológico y espectacular.

En este contexto, aparece el himno nacional, que suena al inicio y al final de esta pieza audiovisual. En una estrategia circular, la puerta de entrada musical es a la vez la de salida.

Pero, al modo de un espiral, el inicio se distingue del cierre. Lo que empieza siendo la imagen solemne del himno nacional cantado por un coro infantil frente a la Casa de Nariño y aderezado con la voz dulce de los infantes, se trastoca, tras un recorrido de setenta minutos por imágenes macabras, en una desfigurada cantinela que evoca el desgaste a causa de la violencia. La solemnidad mezclada con la ternura de un coro infantil era, día a día, brutalmente contrastada con las imágenes de las bombas de Pablo Escobar, a quien los niños de hoy asocian con una especie de marca de camisetas o con un personaje de serie de Netflix. El circuito de imágenes que abría el himno al inicio de la tarde, lo cerraba el noticiero con su macabra espectacularidad informativa, la de la mejor toma y el testimonio más desgarrador. De algún modo, todo esto está contenido en esa apropiación y posterior alteración del himno que, como muy bien lo anticipaba Sergio, fácilmente se trastocaba en una suerte de marcha fúnebre. Esta doble convivencia, la del himno que insiste en que la horrible noche cesó y la de la marcha fúnebre que nos recuerda que no es así, puede ser uno de los rasgos más interiorizados de la vida afectiva de aquellos que crecimos mirando con terror el baúl de los automóviles. Lejos de ironizarse con socarrona obviedad, el himno se destiñe como las figuras infantiles lo hacen en la imagen que sirve de póster para **Nuestra película**.

Habría que preguntarse cuáles entramados estéticos parecen definir el inconsciente afectivo de los chicos que hoy oscilan entre el veganismo y la depresión, y a quienes les tocó escuchar en su temprana infancia una versión del himno tocada por Juanes, quien antaño lideraba una banda de metal en Medellín y hoy día hace pop desde Miami.

Notas adicionales

* Hemos incorporado un comentario de nuestro asesor Pedro Adrián Zuluaga, el cual nos pareció relevante al referirse a **Nuestra película** (1993) de Luis Ospina: “Canción de cuna para un moribundo, así describió a la película de Ospina su amigo Sandro Romero Rey en un texto que escribió para la Arcadia N.º 81. Su dimensión de canción y lo funerario de esta película, por supuesto, llaman la atención en relación con lo que están elaborando”.

** Al escribir estas correspondencias aún no habíamos tenido la oportunidad de ver **Mudos testigos** (2023), la película de Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa. Pedro Adrián destaca la película y consideramos que esta observación es valiosa en relación con lo discutido en esta carta, especialmente porque la presentación audiovisual del himno nacional a la que hace referencia Juan David, se recoge también en el final de **Mudos testigos** y se sitúa junto o muy cerca del himno distorsionado. Además, el enrarecimiento que se explicó en párrafos anteriores también se manifiesta al final de la película y en relación

con el himno nacional. Pedro Adrián comenta: “Resulta curioso que en esta película muda aparezca una sola voz: la de Gonzalo Acevedo diciendo su *statement*: ‘La primera voz que se escucha en el cine nacional es la nuestra, y para los colombianos’. Y que la película de la que proviene ese material se llame: **Los primeros ensayos de cine parlantes nacional**”.



🌿 Figura 6. **Ekobio**, Elkin Calderón Guevara y Diego Piñeros García, 2022



🌿 **Figura 7. El canto de las moscas, Ana María Vallejo, 2022.**



🌿 Figura 8. **Bocas de ceniza**, Juan Manuel Echavarría, 2004.





Ensayos





El trueno sobre la tierra: la irrupción del sonido en la imagen

Sergio Barón

Reporte del tiempo (a modo de introducción)

COMIENZA A LLOVER. CADA VOZ es un goteo. Unas más gruesas y pesadas que otras. Algunas se detienen mientras las demás caen ininterrumpidas. Doce voces en línea, cada una un hilo de agua. Al unísono componen la tormenta. Las que habían cesado retoman su torrente. Una de ellas suena más alta, más cerca. Un grueso murmullo prolongado zumba en el fondo. Si cada voz es un hilo de agua, las palabras que ellas dicen son las gotas. Quise citar esas palabras, pero me di cuenta de que es un despropósito hacerlo. Basta con decir que son textos de Henry David Thoreau. Han pasado algunos minutos, suena el primer trueno: una voz de tenor que exclama una “aaaaaaaaaaaaa”. Otra brota del vientre del cuerpo como un canto gutural; constante estruendo sonoro. Alguna exclama como si fuera la voz de un manifestante: “¡¡¡¡NOT HUMAN!!!”. Hacia los primeros diez minutos del chubasco aparece el primer rayo, atrás, en el fondo negro del teatro. El relámpago, como las gotas, es decir, como las palabras, es de Thoreau: uno de sus dibujos de vida silvestre, tan solo un garabato. Los dibujos alumbran el cielo como imágenes proyectadas en una pantalla. Poco a poco, la tormenta amaina. Los hilos de agua que caen como voces se van desvaneciendo,

se apagan una por una, más y más medidas. La última que queda grita, luego calla. Al hacerlo, queda el ruido diáfano de un pájaro que canta a las últimas gotas.

Cualquier ejercicio de poner en palabras la obra de John Cage apenas podría arañar la superficie de su intrincada sonoridad, incluso tratándose de una obra que parte, precisamente, de las palabras. Sin embargo, y con plena consciencia de esto, me atreví a hacerlo para invocar en este ensayo su concepción de la escucha y de la voz. La obra en cuestión es *Lecture on the Weather*, pieza vocal compuesta por Cage en 1975 por encargo de la Canadian Broadcasting Corporation con motivo de la conmemoración del bicentenario de los Estados Unidos. La obra, de la que he hablado en alguna de las correspondencias que componen esta investigación, consiste en la disposición de doce intérpretes en escena, cada uno con su propio sistema de sonido, cada uno leyendo fragmentos de la obra de Thoreau, faro intelectual de Cage por aquel entonces. Al principio las voces van junto a sonidos de brisa, luego de lluvia y al final de truenos. En esta última parte aparecen relámpagos de imagen de una película proyectada en el fondo del escenario y construida a partir de los dibujos de Thoreau. Dibujos que sirven, además, como partitura gráfica en caso de que alguno de los intérpretes desee tocar un instrumento de su preferencia durante la obra. Con base a esto, cada uno construye un programa único con inicios, pausas e interludios a lo largo de la duración de la *performance*, convenida previamente entre todos. La unión de esas voces y sonidos provoca la tormenta.

No hay interpretación de *Lecture on the Weather* que sea igual a otra. Tradicionalmente, la única constante en las múltiples versiones de la pieza es la lectura de un ensayo de Cage, un texto en el que critica las políticas extractivistas de su país y su influencia en el deterioro del equilibrio climático del planeta. A veces en voz de uno de los intérpretes, otras en la del propio Cage cuya voz fue grabada junto al resto de la obra durante su estreno en 1976, estas palabras sirven como prefacio de la pieza. De esta forma, los dibujos y palabras de Thoreau, el texto que sirve de prefacio, la duración variable, la película proyectada, los sonidos de tormenta, las voces, son todos elementos que Cage logra conjugar al abordarlos como nada más que objetos y materiales. En una carta de 1963 al cineasta Arthur Lipsett, Cage escribe:

Durante los últimos diez a quince años mi principal preocupación ha sido no controlar una continuidad de sonidos y, en el mismo sentido, tampoco controlar la unión de sonidos e imágenes, de sonidos y relatos, o de sonidos y movimientos de bailarines. Insisto en dejar que las cosas sucedan juntas. (p. 245, 2021)

Se trata, entonces, de una pérdida de control que deja a los elementos expresarse. Con esto, Cage liberaba a los sonidos de su ego de compositor permitiéndoles hallar el máximo de su expresividad. Es esa emancipación del sonido, de la voz en el cine, lo que este texto busca.

En este punto cabe una confesión. Incapaz de encontrar la manera de iniciar esta pesquisa tuve que acudir a Cage no solo como referente plástico sino también como referente operativo. A mediados de la década de 1950, el autor de *4'33'* introduce el azar en sus procesos de composición luego de haberse encontrado con la filosofía zen y el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, el más antiguo de los sistemas adivinatorios conocido, redactado alrededor del 1200 a.C. en China. Mediante operaciones de azar con varillas o monedas se identifica un hexagrama (combinación de seis líneas ininterrumpidas —yang— o quebradas —ying—) que tiene su correspondiente imagen o explicación en el *I Ching*, componiendo un total de 64 posibilidades o hexagramas:

Para los chinos, el *I Ching* significa la fuente de consulta ante cualquier decisión de importancia. *El Libro*, como reverentemente se le califica, puede indicar en cada momento la dirección correcta para actuar. Quien consulta con respeto y atención a lo que el *I Ching* pueda indicarle encuentra en su texto una apreciación ponderada de su actual situación y recomendaciones para su conducta futura. (p.11, 2018)

Eventualmente, Cage utilizaría este sistema para determinar el orden y la duración de los sonidos en sus composiciones, una manera con la que lograba erradicar su presencia de su obra. En mi caso, me remito a seguir su consejo. A la pregunta de cómo iniciar la redacción de este ensayo, el *I Ching* me ha respondido con el hexagrama 16, identificado con el vocablo *Yü*, usualmente traducido al español como entusiasmo o fervor. Su imagen es la del *Trueno sobre la tierra*, la sonoridad de la tormenta, la alusión a la música, el florecimiento de la primavera, la irrupción zigzagueante del sonido en la superficie del mundo, la voz trueno en la obra de Cage.

Es bajo la influencia de esa búsqueda expresiva, persiguiendo el fervor del trueno, que se escribe este texto. Se trata de conformar un panorama, un boceto si se quiere, de los modos en que ciertas películas colombianas de los últimos años han perseguido ese tipo de sonoridad emancipada, que han trabajado la voz como un material expresivo. Para ello retomaré motivos sobre los que divagué en las correspondencias como el de silencio visual o el de la contaminación recíproca de imagen y sonido. Una forma de retomar lo que, a su vez, Michel Chion se propuso a hacer con su agudo ensayo sobre la voz en el cine, abordarla como objeto: “sin perderse en la fascinación que inspira ni reducirla a una simple función de *vehículo* del lenguaje y de la expresión” (p. 13, 2004).

I. Cómo se dice dolor

Una voz nos habla desde el pasado. 6 de abril de 1954. Un hombre le escribe a su hijo con motivo de su cumpleaños número 21. Sabremos que quien lee la carta es el propio hijo, cincuenta años después. Sin embargo, no vemos su rostro o el de su padre. En cambio, vemos el retrato en blanco y negro de una mujer. Los granos de haluro de plata nos dicen que se trata de una fotografía probablemente tan vieja como la carta. Nunca sabremos el nombre de esta mujer, solo que se trata de una imagen del archivo del padre, el prestigioso etnógrafo Gregorio Hernández de Alba, uno de los protagonistas de **Doble yo** (2018), documental de Felipe Rugeles.

De entrada, la imagen parece encarnar la dualidad que el título sugiere. La fotografía es translúcida, a través de ella logramos ver la silueta de Carlos, hijo del etnógrafo, leyendo la carta, moviendo los labios. La mujer de la fotografía está frente a la cámara con la mirada altiva; una cabeza dentro de otra. Luego, el archivo del etnógrafo se encadena con un montaje en el que vemos las imágenes de su intimidad y destellos de la vida a la que se refiere el contenido de la carta: el paseo familiar, el nacimiento del hijo veinte años atrás, “la más tierna sonrisa de tu madre”. Como por la gracia de una interferencia que define el montaje de la película, la imagen de la intimidad es abruptamente interrumpida por una serie de fragmentos que parecen mostrar una movilización de protesta en los años cincuenta, una multitud, una casa de campo, las manos del heredero de este archivo manipulando las cintas que contienen lo que acabamos de ver. A la vez, suena el ladrido de un perro, la voz de un locutor, otra voz de hombre, el avance de un ferrocarril, un silbato, la aberración del archivo sonoro, el eco de un movimiento, una señal de radio que parece oscilar entre múltiples estaciones. En tan solo unos minutos, **Doble yo** establece su condición como película de la interferencia y del desdoblamiento. Esto ocurre en esas secuencias donde el archivo etnográfico se transparenta dejando ver los cuerpos que hablan sobre la vida de Gregorio Hernández de Alba, y a través de un montaje que constantemente oscila como una antena en búsqueda de señal provocando esa intrincada relación entre imagen y sonido.

Esa oscilación también está dada porque la película es el diálogo entre dos diarios. El de las expediciones etnográficas de Hernández de Alba y el del propio Rugeles que anota sus impresiones sobre las imágenes y su proceso creativo. Las cartas y textos del etnógrafo son leídos en voz de su hijo, quien a su vez reconstruye las vivencias de su padre a través del relato de sus memorias. Rugeles, por su parte, apunta sus ideas en un cuaderno que vemos constantemente durante el montaje y del que intuimos que salen los materiales para construir el relato con el que su voz en *off* estructura la película. No obstante, en esa voz también aparecen las fisuras del desdoblamiento. En un momento, mientras parece que lee fragmentos del diario de Hernández de Alba cuando investigaba sobre el pueblo Wayuu, Rugeles dice: “El calor es insoportable, a veces me dan ganas de mandar todo al

carajo y no seguir más con esta vaina”. Rompiendo así la ecuanimidad de un relato que en principio parece emular la estricta observación etnográfica, socavando su propia solemnidad informativa, Rugeles provoca una aparición en los intersticios de ese diálogo que funde sus voces: la aparición de Pero López, el otro protagonista, el otro doble.

Se trata del personaje que Hernández de Alba creó para su radionovela *Estampas de la conquista*: “un vulgar español del siglo xvi, un conquistador del común”, dice la voz en de Rugeles. A la suma de materiales y archivos heterogéneos que componen la película se le agregan entonces los guiones de la radionovela que leen indistintamente el hijo de Hernández de Alba, Rugeles, la voz del locutor original en el archivo sonoro o, en cierto punto, el propio López, reencarnado en el cuerpo de un actor perdido en los paisajes del Cauca, bastión de la resistencia indígena en Colombia, región que Hernández de Alba visitó para documentar la vida de los pueblos Nasa y Misak. López, etnógrafo por descarte, paria desterrado hacia la colonia, deambula sin rumbo por estos pueblos y paisajes, presa de un umbral en el que su era y el presente se funden. Su presencia parece actualizar los archivos del etnógrafo revelando las contradicciones de su oficio, su herencia colonial. Para entender cómo toma forma esta reflexión en **Doble yo**, debemos considerar la voz como un elemento que a la vez que informa y da estructura, quiebra e irrumpe la imagen.

Si bien es cierto que lo que termina de armar la estructura de la película es la voz de Rugeles, en la que es preciso confiar como narradora omnisciente, los juegos que realiza con su sonoridad propician una disociación que materializa la condición del doble. Hay momentos en los que no estamos seguros si Rugeles nos habla desde la bitácora de su investigación, desde las cartas o archivos de Hernández de Alba o si juega a ser él mismo Pero López relatando en primera persona sus viajes. Por momentos se interrumpe y comienza de nuevo su relato, como si quisiera enmendar algo en su dicción o como si simplemente quisiera usar ese mecanismo para enrarecer la narración. A veces es interrumpido por las voces del archivo. “Holaaaa”, dice una y otra vez uno de esos fragmentos. Como inferencias radiofónicas, algunas voces irrumpen en el montaje sonoro. Son fragmentos de archivos en donde las voces parecen afectadas por un ruido blanco que las consume de a poco. “Holaaaa”, se oye de nuevo, como si la voz probara su grabadora; “Holaaaa”. Más adelante entendemos que es la voz de Hernández de Alba. Pese a las averías del archivo propias del soporte en el que fue grabado, reconocemos la contención de una voz gruesa, ruda, de hombre mayor a pesar de ser un registro de juventud. Una voz que contrasta con la lánguida esbeltez de su cuerpo y el alargamiento de sus facciones. “Hoy asocio por primera vez su voz a su imagen y se me queda grabada”, dice Rugeles, que ha guardado esta revelación para el meridiano de la película con tal de que podamos compartir con él el fulgor de su descubrimiento y sentir el peso de la disociación entre voz y rostro que sin saberlo hemos soportado hasta este punto.

Así pues, una voz nos habla desde el pasado. Ya no leída en la voz de su hijo, sino encarnada en la materialidad de un archivo sonoro: “Holaaaa”. En sus viajes al Cauca, Hernández de Alba no pierde la oportunidad de registrar las voces de los indígenas. El etnógrafo pregunta: “Cómo se dice dolor. Cómo se dice queremos aprender muchas cosas”. Las voces de los hombres y mujeres que le responden en su lengua quedaron registradas en la cinta de audio, pero nunca sabremos sus nombres. Hernández de Alba nunca les pregunta información básica de sus identidades o aspectos de su vida personal —o, por lo menos, eso es lo que la película nos muestra—. Una vez responden, no los interroga. Solo les pide que digan más cosas en su lengua: “Cómo se dice somos colombianos”. El etnógrafo confía en el sonido de sus voces. Les otorga cierta autoridad al no cuestionarlas, pero a la vez busca hacerlos decir lo que él quiere. Es esa dualidad del oficio etnográfico la que **Doble yo** pone de manifiesto.

En **El techo de la ballena** (1982), película poco conocida del chileno Raúl Ruiz, un grupo de etnógrafos y lingüistas holandeses llega a La Patagonia para estudiar a los últimos dos hablantes de una lengua moribunda. Les piden que digan cosas en su lengua. Para su sorpresa, todas las palabras suenan parecido. Encantados por este descubrimiento, en los lingüistas no asoma la más mínima sospecha de que los indígenas los engañan. En realidad, estos les dicen cualquier cosa, inventan palabras y sonidos que no existen. Eventualmente, los lingüistas harán el informe de su investigación, darán fe de lo que han oído, de esas palabras y voces. Sus hallazgos serán avalados internacionalmente. Sin embargo, en La Patagonia habrá muerto una lengua que fue totalmente desconocida para el resto de la humanidad.

Esa relación de poder se cristaliza de otra manera hacia el final de **Doble yo**. Pero López encara a un anciano indígena de nombre Alberto: “Vengo a contarle lo que yo vi. Los naturales de esta tierra son sucios y pobres. Comen carne humana. Es gente de montaña, ruin y belicosa”. Don Alberto apenas mira, no reacciona a lo que le dice el conquistador. Rugeles debe intervenir, romper la escenificación que ha armado y hacerle entender a don Alberto que este español es malo, es el enemigo, representa lo peor de la conquista española, “qué le diría usted a este señor”. Ante el silencio rotundo de don Alberto, debe darle nuevas indicaciones a López, debe indicarle qué decir: “Cuéntele a don Alberto qué vio en esta tierra... Yo soy Pero López y en esta tierra encontré salvajes”. Así, **Doble yo** condensa una relación que ha sido apenas palpable durante toda la película. Etnografía y cine son herederos de un pasado colonial que el director no puede eludir al tratar de revelarlo, termina siendo él mismo el etnógrafo colonial. Tal vez por eso su voz falla, es interrumpida, quebrada, intervenida con la señal de otros ruidos que le impiden terminar sus ideas. Al final, solo un gesto que excede a la voz puede expresar su duda: escribe en su cuaderno la palabra *yo* entre interrogantes.

“¿Qué cosa más natural que un muerto siga hablando en una película como voz sin cuerpo, vagando por la superficie de la pantalla?” (p. 55, 2004), se pregunta Michel Chion sobre la revelación final de **El testamento del Dr. Mabuse** (1933) de Fritz Lang. Resulta que la presencia del malvado Mabuse, que a lo largo de la película ha maquinado toda una serie de atentados tras una cortina que lo oculta, no era más que un aparato astutamente diseñado para reproducir su voz pregrabada cada vez que alguien se le acercaba. Cuando el telón finalmente cae, no solo cae el villano, sino toda una estructura de la percepción. El hecho de que nadie haya tenido la más mínima sospecha de esta voz a la que nunca se le pudo asociar un cuerpo humano pone en evidencia, según Chion, esa particular condición de la voz que le permite jerarquizar nuestra percepción del mundo; la voz “estructura el espacio sonoro que la contiene” (p. 17,18, 2004).

En **Doble yo** la voz de Rugeles se permite ser expresiva, trastabilla, se desdobra, pero nunca cede del todo a su principal función como hilo conductor, como estructura que da orden a la película. Pero, está allí plantada una duda que resuena con la de Chion. Al socavar parcialmente la relación entre imagen y sonido o entre cuerpos y voces, se materializa lo que inquietó al músico y pensador francés. Gracias al archivo, la entidad que fue Gregorio Hernández de Alba revive en la sonoridad que alguna vez atravesó su boca, su presencia oscila entre la evanescencia intermitente de esa voz y la corporalidad de su imagen. Es esa la ruptura de la que la película se vuelve consciente cuando Rugeles narra el momento en el que ve por primera vez el retrato del etnógrafo. La voz que había estado vagando por la pantalla como un fantasma termina acoplándose a su sistema original, en estrecha relación con la imagen de su cuerpo. “Se me queda grabada”, dice el director.

Claramente, en este caso ocurre un efecto muy diferente al que Chion cita en la película de Lang. En **Doble yo** la voz sin cuerpo de Hernández de Alba se revela como tal, no termina de estructurar ningún espacio. Esa función de armado se reserva para la narración en *off* de Rugeles, sobre la que, como hemos dicho, no pesa ninguna duda, confiamos en ella incluso cuando revela sus frustraciones. En suma, la dualidad de la película toma forma incluso en su planteamiento formal de la voz en *off*, una que cumple la función clara y evidente de informar, de conducir un relato, pero que a la vez se introduce en el terreno movedizo de esa sonoridad a la que Chion definió de esta manera:

¿Acaso la voz, sobre todo en el cine, no tiene una relación de proximidad con el alma, con la sombra, con el doble, con estas réplicas insustanciales del cuerpo, separables del mismo, que sobreviven a su muerte y que, a veces, incluso se separan de él en vida? (p. 55, 2004).

Ahora bien, si la voz en el cine está asociada a esa figura de lo espectral, a una suerte de proceso por el que esa sonoridad propia de cada persona logra disociarse de su cuerpo, devenir una materia insustancial, podríamos decir que en ese proceso también llega a desmaterializarse la noción de identidad.

El gesto final de **Doble yo** es revelador en tanto que parece ilustrar ese supuesto cansancio sobre el que se afirma una investigación en particular que resulta de ayuda para establecer ciertas bases de la historia reciente del cine documental en Colombia. En su libro *Alteropoéticas del yo en el cine documental colombiano* el investigador David Jurado se propone construir un mapa riguroso de este cine (abarcando un período similar al que nos hemos propuesto abordar) para corroborar qué tan precisa es la percepción de lo que él llama “crítica especializada”, cuando identifica “un estancamiento de las poéticas del yo autobiográfico en el cine colombiano” (p. 16). Jurado se toma la tarea de rastrear la mayor cantidad de datos que le permitan identificar los modos de este cine del yo, corroborando un crecimiento exponencial en la cantidad de apoyos estatales otorgados a estas películas a lo largo de los últimos veinte años y, por lo tanto, un incremento en su producción. Se trata de un cine que ha sido posible, según él, por los siguientes criterios:

1) la entrada en vigor de la Ley de cine 814 de 2003; 2) el agotamiento de los formatos expositivos, observacionales y de contrainformación; 3) un giro subjetivo causado por las redes sociales, y 4) la popularidad que han adquirido, en distintos espacios de las artes, las historias domésticas y mínimas y las voces íntimas (p. 15, 2020).

En muchos casos, se trata de un cine de voces. Más de la mitad de las películas que Jurado rastrea en su investigación acuden al recurso de la voz en *off* en primera persona. Se trata de voces legibles, serenas, medidas, autorreflexivas, estructurantes, afianzadas en el lugar seguro e incuestionable de su respectiva identidad. En nuestro caso, compartimos la percepción de esa crítica especializada a la que cita Jurado. Esta investigación nació con base en la hipótesis de que el uso de la voz en este cine se ha estandarizado e incluso agotado como recurso formal. Así las cosas, una película como la de Felipe Rugeles parece responder a esa crisis partiendo de una narración en primera persona solo para terminar cuestionándose su propia identidad de autor; el “yo” comienza a diluirse.

En este punto, vale la pena resaltar un par de cortometrajes que de forma pionera ya habían sembrado la sospecha sobre la identidad en las voces que los narran. Es el caso de **Informe sobre un mundo ciego** (2001) de Oscar Campo³ y **Parábola del retorno** (2016) de Juan Soto Taborda, del que hemos hablado antes. En la película de Campo, es la voz de un sobreviviente que a mediados del siglo XXI se propone informar sobre el caos en el que

3 Como me lo hizo ver Pedro Adrián Zuluaga, Oscar Campo fue de los primeros en manifestar esa duda sobre el yo en el cine colombiano. Prueba de esto es su largometraje **Yo soy otro** (2008).

se ha sumido la humanidad —ecos de **La Jetée** (1962) y los ensayos futuristas de Chris Marker—. Y en el caso de la de Soto Taborda, la voz de su tío Wilson Mario, desaparecido y asesinado durante el exterminio de la Unión Patriótica, pero que en la película es un sobreviviente que tras treinta años de exilio emprende y narra su viaje de regreso a Colombia una vez firmados los acuerdos de paz. Se trata de voces que afirmando su identidad en primera persona trastocan el uso habitual del documental como mecanismo que se limita a la observación de la realidad permitiéndose la posibilidad de especular sobre mundos posibles. Sin embargo, las voces de las que hablaré a continuación se movilizan más allá de una idea de lo que será o pudo haber sido el futuro. Se trata de voces que han logrado erosionar la tierra firme del yo, contaminando a su paso las imágenes, para terminar sumergiéndose en diversos tipos de silencio.

II. Tu gran silencio indescriptible

“Lo excluyó del mundo de los vivos y con ello eliminó toda incertidumbre... Prefirió ser una viuda a ser una sufriente perpetua”, dice la voz de **El sonido de los grillos** (2022), película de Bibiana Rojas, Juan David Cárdenas y Julián David Gutiérrez. La mujer que decidió ser viuda es la abuela de la mujer que narra la película. El excluido es su abuelo Aldemar, sepultado simbólicamente por la abuela cuando se realizó el primer gran censo en la historia moderna de Colombia en 1934. Ante la incertidumbre de la desaparición, la abuela prefirió enterrar a su esposo en la rigidez de las cifras; en esos números pudo asirse a un remplazo del cuerpo físico que jamás apareció. La narradora especula sobre las diversas versiones que existen en torno a esa desaparición constitutiva en su familia. Construye su relato con esas versiones que cuenta una a una, en orden, como en un informe. Busca al abuelo en los archivos del patrimonio fílmico donde su abuela creyó verlo alguna vez luego del censo.

Es justo en esa búsqueda, cuando comienza a “saltar de píxel en píxel” buscando el rastro del abuelo, su sobrevivencia en la imagen, que los realizadores plantan en la voz la primera sospecha de su identidad: una distorsión digital altera brevemente su sonoridad. Es la sospecha de que estas imágenes vienen contaminadas por una expresividad de otro mundo, algo así como un virus que habrá de deformar esa voz legible, serena, mesurada, autorreflexiva, estructurante, afianzada en ese supuesto lugar seguro e incuestionable que es su identidad, patrones que definen el estándar de las voces en este cine del yo. Además, es en ese momento, cuando la voz se toma una pausa en la narración y se dedica a observar los archivos, que asalta la duda: ¿quién habla? A pesar de ser un relato del orden familiar, la voz nunca revela su nombre ni su procedencia. Aceptamos desde el inicio su autoridad y solo ahora, en la mitad de la película, podemos preguntarnos: ¿a quién le habla esa voz? ¿Qué extraño poder radica en la asociación de una serie de imágenes a una sola voz legi-

ble? Es una relación en la que no cabe espacio para la duda. Ese es el poder de la primera persona en el cine. Es el pacto tácito con el que dotamos a la voz humana de ese poder aglutinador y autoritario que nos impide cuestionarla y al que parece referirse Chion en su libro. **El sonido de los grillos** ofrece un delicado mecanismo por el que nos es posible suscitar esa reflexión.

A medida que el sonido del archivo comienza a desintegrarse digitalmente, como intervenido por un belicoso virus informático, la voz de esa mujer sin nombre comienza a sonar más allá de las palabras que enuncia. Al quedarse en silencio mientras rebobina una y otra vez los archivos en YouTube, afloran las otras expresiones de su sonoridad: pasa saliva, exhala un quejido, toma aire, respira. Los chasquidos de su boca seca se hacen más brillantes y se confunden con sonidos de distorsiones digitales. En ese momento la voz deja de informar y comienza a hablar consigo misma mientras se pierde en los archivos. Sentimos tan cerca su presencia que casi podemos oír los sonidos que el músculo de su lengua hace al moverse. Así, mientras van surgiendo más síntomas de ese virus que altera la serenidad de la voz, comienza a desintegrarse también el relato de ese “yo” que se ha mantenido solemne y rígido.

“Un desaparecido no está ni muerto ni vivo”, dice en cierto punto la mujer para referirse a su abuelo y por ende a ella misma. Como en **Parábola del retorno**, esta es la voz imposible de alguien jamás hallado. Es la historia de una voz que especula sobre su pasado siendo ella misma una especulación, una cuidada invención de los realizadores. Es esta condición la que permite transformar su humanidad en la belicosa sonoridad de ese virus. Una vez se ha agotado la búsqueda de su abuelo en los píxeles del archivo, el cursor de la mujer salta a la base de datos del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) y sus imágenes. Allí, en ese motor de búsqueda que en principio permite rastrear todas las desapariciones forzadas contabilizadas a lo largo de la violencia del país desde 1958, la mujer buscará los rastros de su propia desaparición. Como su abuelo en las operaciones del censo de 1934, la mujer busca su sepultura en las cifras de la página web de la institución que mide el impacto de la violencia más reciente.

En ese salto de documental de archivo a documental de escritorio la sonoridad de la película muda. Progresivamente se va a digitalizando cada sonido, como si a medida que pasaran los minutos el efecto del virus fuera contagiando cada porción de esa pantalla espectral. Esto se hace más evidente cuando la mujer se busca a sí misma en las imágenes que Google Maps ofrece del lugar donde cree haber desaparecido, secuestrada por paramilitares, y cuando ya es bastante claro que la única corporalidad permitida para esta voz es la del cursor de la pantalla, o ya en los mapas, la de esa silueta de caricatura con la que Google nos brinda un avatar para recorrerlos. Una silueta de figura humana, de bordes curvos e infantilizados similar a la usada por muchas de las gráficas con las que la página del CNMH ilustra las cantidades de muertos, desaparecidos o desplazados que mide. Cuan-

do la figurita se arroja al mapa, el sonido del río en el que cae emula el de un extraño eco digital. Cuando recorre los caminos el sonido monótono, rítmico, agudo y crujiente de los grillos parece mutar en el de un módem de internet: grillos, cigarras, píxeles se funden en una misma sonoridad. El camino, las vacas, la mujer, son ya la voz del virus. Parece incluso que pudiéramos oír el caminar trepidante de las diminutas patas de los insectos, contaminando a su paso la imagen de ese paisaje digital.

Si **Doble yo** abre un umbral para el desdoblamiento, **El sonido de los grillos** lo abre para que la humanidad digitalizada y virulenta de la desaparecida pueda expresarse; es la vida en el código, en la cifra. Al final, como si el virus que es ella misma ya no pudiera soportar su máscara de humanidad, la voz adquiere la sonoridad artificial, castiza y española con la que Google nos dice: esto es un humano, esto es una voz en español, esto es su neutralidad. Pero ni quisiera esa forma se soporta por mucho tiempo. La voz, como la imagen, deviene el ruido de una nube de píxeles, de señales cifradas. Se sustrae la legibilidad de su información hasta no quedar más que el blanco de una pantalla vacía. Así, el virus que ha enmudecido la voz, enmudece también la imagen. Es el silencio de una voz en el umbral de la vida y la muerte. Solo la voz de un desaparecido podría erosionar, parasitar, de esa manera la imagen.

Los realizadores de **El sonido de los grillos** se han referido a su película como una obra de ciencia ficción, como la encarnación de una desaparecida jamás contada en esa nube maquina de píxeles. Esto me hace pensar en lo que Chion dice sobre la voz de la inteligencia artificial de **2001: Odisea del espacio** (1968), el clásico de Kubrick:

Hal existe como voz y por lo tanto ha de morir por su voz, en su voz. A medida que Dave va desconectando los circuitos mientras Hal le suplica que no lo haga, su voz se altera, se deshace y va adquiriendo un tono cada vez más grave, como un disco al ralentí (...) la propia voz es el lugar en el que se inscribe lo mecánico que preludia su desaparición (...) que muere tan extraña, sin vestigio, sin cuerpo (p. 54, 2004).

Por ejemplo, otras formas de especulación, ya no sobre el futuro, sino sobre la noción de identidad, pueden rastreadse en el mecanismo por el que varias voces se funden en una sola en películas como **La noche desbarata mis sombras**, de Luis Esguerra o **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento**, de Angélica Restrepo y Carlos Velandia, de las que hemos hablado anteriormente. No es casualidad que estas películas, ubicadas en una línea a medio camino entre el documental en primera persona y la ficción especulativa, acudan a técnicas de animación artesanal y experimental para construir sus imágenes. Tampoco es casualidad que sus voces aparezcan como texto en pantalla. Ya hemos hablado sobre la maleabilidad de los materiales que las componen y la justa indeterminación con la que logran construir el

silencio de unos personajes porosos sin dejar de expresarse en primera persona. En este punto, quisiera visitar otra película de animación experimental para encontrar en ella más indicios de esa sonoridad emancipada y del devenir silencioso de una voz.

Hecha de arena, esta película suena como si pudiera manifestar las múltiples facetas del agua. Esa es la cualidad de **El silencio habita en tu ventana** (2011), de Cecilia Traslaviña. Su primera imagen conjura esa maleabilidad. La arena hace las veces del romper de una ola inundando toda la pantalla. En este breve cortometraje la arena es el mar, es un río, es un goteo, es el cuerpo de la mujer y es el marco de la ventana por la que mira al pasado. La película no se molesta en explicarnos quién es esa mujer. Esboza delicadamente el posible vínculo que la directora tiene con ella. Lo hace a través de las metamorfosis de la arena y las imágenes que esto produce. Imágenes en constante movimiento, comenzando a ser otras antes de terminar de ser una. La arena es la niña que esa mujer fue, el rostro que fue después, el reloj que mide el paso del tiempo, un ave que se sale de cuadro. Constantemente vuelve a ser la ventana. A través de ella se ve una serie de imágenes de archivo: retratos fotográficos de juventud, retratos en video de su madurez, archivos de la vida familiar, fragmentos de un diario o de una carta. Es como si la ventana cristalizara la imagen de otro mundo que no es de arena. Por momentos la pantalla se inunda como cuando las lágrimas colman la distancia entre los párpados o como cuando se adolece de cataratas. La imagen se inunda y la distancia entre los dos mundos, el de un interior de arena y el de un exterior de archivos, parece hacerse más honda. Es, además, una hondura sonora. El registro de audio de esos archivos está cargado de un eco que no solo subraya esa distancia mediada por la ventana, sino una distancia que parece erosionar la relación misma entre imagen y sonido.

Una serie de silbidos metálicos, notas de un acordeón, ecos digitales que marcan compases como un reloj ocupan buena parte de la banda sonora de la película. Sonidos que conviven con la voz de esa mujer. Una voz que por efectos del eco que la aqueja, suena como la cuerda pulsada de un violín o de un piano. En un momento la voz únicamente dice el alfabeto con un tono juguetón e infantil, pero con un timbre terso y con un bello acento montuno, cordobés; una voz de arena. Es una voz que logra evocar el pasado de la infancia y el presente de la vejez. Es una voz dispersa moviéndose entre los fragmentos de su memoria. Parafraseando a Chion, esta parece una voz vagabunda, escurridiza en la pantalla, “en busca de un lugar para asentarse” (p. 35). Mientras la imagen parece inundarse aún más en el acuoso de su catarata, la voz expresa sus desvanecimientos: “La casa quedaba a orilla del río Sinú... llena de... cómo se llama.... llena de canoas”. Luego ríe y produce una serie de ruidos como si fuera una niña: “No me acuerdo cuándo vine acá”.

Como **El canto de las moscas**, la película de Traslaviña detona su búsqueda a partir de la sonoridad de una voz y sus palabras. Lo que se explora aquí no es la personificación clara de un personaje o su identidad, no es la legibilidad de un relato ni la observación do-

cumental de una vida o un acontecimiento. Es la materialidad de los elementos de los que dispone (la voz, los archivos, la arena) para esbozar el retrato de una etapa de la vida. Así se subvierte la lógica del modelo clásico de representación cinematográfica. ¿Qué pasa si la premisa de una película no es la sinopsis de una idea sino el sonido de una voz? ¿Cómo se construye una película desde el sonido? **El silencio habita en tu ventana** responde a esto proponiendo un verdadero diálogo entre imagen y palabra, ente imagen y sonido. La voz se manifiesta y la arena le responde. Esto es lo que la animación artesanal permite explorar en la búsqueda de la irrupción del sonido en la imagen, es el trueno sobre la tierra. Un fulgor que abre una brecha para la libre exploración. Se trata de una libertad en la que una voz no necesita hablar para expresarse, en la que una risa puede ser un rasgo suficiente para construir su identidad. Incluso, como hemos visto en el caso de **Todas mis cicatrices se desvanecen el viento** y **La noche desbarata mis sombras**, la animación experimental permite explorar la sonoridad de esas voces a fuerza de no aparecer, a partir de su carencia, de su silencio.

En estas obras las voces son desposeídas de su autoridad estructural para que se les permita expresar sus cualidades sonoras, sus respiros, sus vacíos, su musicalidad. Y cuando callan, cuando toman corporalidad como texto en pantalla, el diseño sonoro debe moldear su silencio, su ausencia, construir un mundo de ruido para que podamos imaginar la sonoridad de esas voces en nuestra cabeza, para que podamos soñarlas. Se trata de un cine cercano a la escultura o al *collage*. Cada película dispone de una serie de materiales con los que se permite moldear relaciones no evidentes entre ellos. Estas relaciones siempre serán abiertas sin por esto dejar de sugerir nudos de sentido o atmósferas reconocibles. Particularmente, sonido e imagen ya no tienen una relación de estrecha dependencia narrativa o de mero acompañamiento. En este cine, sonido e imagen chocan, se electrocutan, se parasitan, se contaminan. Probablemente, esto es lo más cercano que encontraremos en nuestro cine a esa pérdida de control que perseguía John Cage en su obra y que conjuró la redacción de este ensayo.

Buscando más datos sobre **El silencio habita en tu ventana**, me encontré con una premisa que se ofrece como su síntesis: “Un recorrido por el silencio de una madre”. Qué potencia deslumbra en esas pocas palabras, en esos pocos minutos que dura la película. La potencia de hallar movimiento en el sonido o en su carencia. Es el reconocimiento de que el sonido tiene o permite la locomoción, el recorrido, el vagabundeo. La aceptación de un camino de rumbo indeterminado. La posibilidad de esbozar una obra autorreferencial más allá de un relato en voz en *off*, de componer un fragmento de vida partiendo de una pregunta sonora. Al inicio dije que la primera imagen de la película, esa ola de arena, conjuraba todas las demás. Tal vez sea más preciso decir que el verdadero conjuro lo escribe la arena justo antes de que aparezca esa imagen: “Recorrí un misterioso laberinto que me condujo a tu gran silencio indescriptible”.

El viento sobre el agua (a modo de cierre)

Incapaz de eludir la pulsión por el ritual en la que me ha instaurado el *I Ching*, lo he consultado para acabar este texto que, podría decirse, comenzó a escribirse hace más de dos años cuando le dimos forma a la primera inquietud de esta investigación. *El libro* ha respondido con el hexagrama 59, identificado con el vocablo *Hwán*, usualmente traducido como dispersión o disipación. Su imagen es la del viento que sopla sobre el agua disipándola. Ya no la irrupción del estruendoso trueno, sino la suave calma del viento. Una sonoridad por otra. Fenómenos meteorológicos que oscilan entre la estabilidad de la tierra y el constante movimiento de la atmósfera.

El soplo provoca la bruma, la espuma. Pienso en una de las últimas imágenes de **Doble yo**, el viento que hace mover los árboles en una montaña. En la nube de píxeles que deviene en el blancor final de **El sonido de los grillos**, en la disipación de las partículas que arrastra el viento de la película de Angélica Restrepo y Carlos Velandia, en la bruma de las aguas termales y en la forma cómo parece abrir los poros del papel que al final de **La noche desbarata mis sombras** también se queda en blanco. En los borrones que producen esas manchas de agua sobre las partículas de arena en la película de Cecilia. El silencio —visual y sonoro— con el que todas estas películas culminan evoca esa especie de extraña calma a la que parece aludir *El libro*.

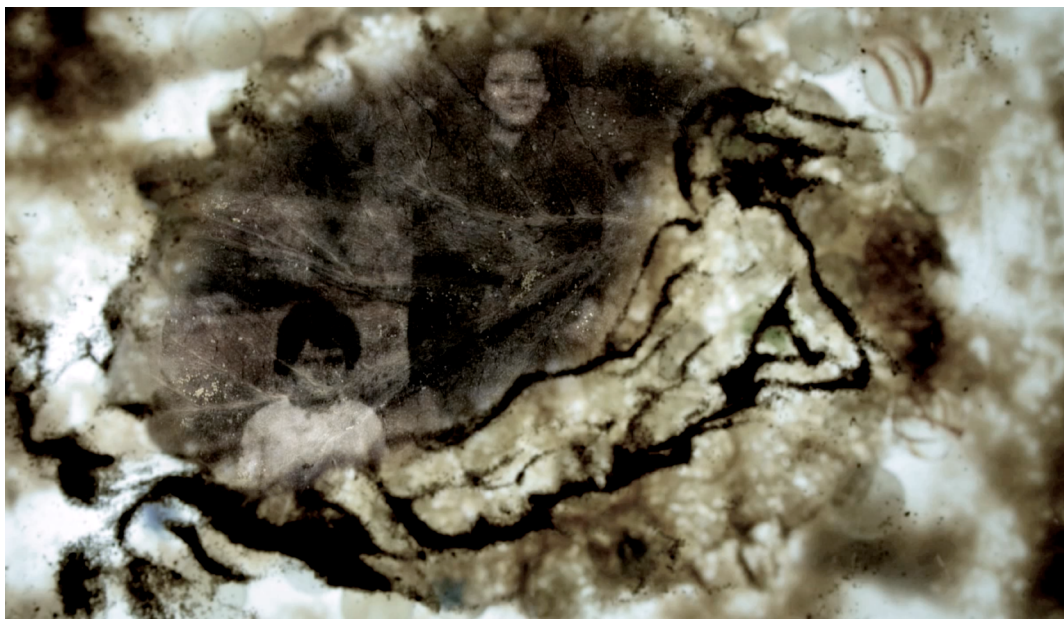
Al explorar el sonido de estas voces que exceden lo meramente narrativo no he intentado categorizar un deber ser de los usos de la voz en el cine colombiano. Simplemente seguí una inquietud que surgió mientras escribía nuestras correspondencias teniendo en el fondo de mi cabeza la música de John Cage. Este es un ensayo escrito bajo esa particular circunstancia que me permitió articular esta pregunta: ¿qué aspectos de la música de Cage y su concepción del sonido viven en estas películas?

P. S.

Solo al final me di cuenta de que la verdadera compulsión que alimentó la escritura de este cierre fue la de escribir otra carta.

Bibliografía

- Cage, J. (2021). *Escribir en el agua. Cartas (1930-1992)*. Caja Negra.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Ediciones Catedra.
- Gallud Jardiel, E. (2018). *I Ching*. Editorial Verbum.
- Jurado, D. (2020). *Alteropoéticas del yo en el documental colombiano: producción, festivales, historia y creación (1999-2019)*. Editorial Aula de Humanidades.



🌿 Figura 9. **El silencio habita en tu ventana**, Cecilia Traslaviña, 2011.



Figura 10. **La noche desbarata mis sombras**, Luis Esguerra, 2020.







Voz y autoridad: una aproximación al ensayo audiovisual colombiano reciente

Juan David Cárdenas Maldonado

Retórica y autoridad: más allá de la representación

DESDE HACE MÁS DE TRES décadas el cine documental viene experimentando una serie de búsquedas que han conducido a la flexibilización de sus propios límites. El dogma de la representación de la realidad se ha puesto en entredicho, con inusitada frecuencia, desde que autores como Chris Marker, Agnès Varda o Jonas Mekas alcanzaron cierta capacidad de influencia. Una lectura dogmática de la historia del cine asumiría la idea grosera de que la ruptura con la representación vino después del triunfo natural del canon documental. Sin embargo, el tiempo histórico es bastante más complejo que aquel que ofrecen las historias lineales y predecibles del tipo canon/ruptura. El tiempo, como muy bien lo sugiere George Didi-Huberman (2006), es bastante más anacrónico que lineal. Basta con volver la mirada a los primeros años del cine en los que las imágenes en movimiento aún no asumían un programa de comportamiento ante la realidad. No existía ni el documental ni la ficción. En esta época, las imágenes de los noticiarios se mezclaban con registros turísticos de lugares lejanos que se alternaban, a su vez, con breves puestas en escena de factura más bien teatral. La

representación de la realidad y la ficción comerciaban de manera fluida en la praxis social que significaba ir al espectáculo de las imágenes en movimiento. Todo esto terminó cuando el modelo industrial decretó la separación entre el documental y la ficción. La historia y la teoría asumieron este decreto de manera igualmente obediente. Este primer cine, con la riqueza de su incertidumbre, ha retornado fortalecido en el presente para desnaturalizar el dogma del documental. Dicho de manera sucinta, el cine de no ficción reciente encuentra su contemporaneidad en un retorno renovado de los viejos y olvidados primeros días del filmico. Como en un espiral complejo, retornar ha significado avanzar. Con ello, esta cinematografía se desembaraza de las bizantinas discusiones sobre la objetividad y la representación inexistentes durante las primeras décadas del cine.

Contra décadas de doctrinal teoría sobre la representación documental a cargo de autores de la talla de Bill Nichols o Michael Renov, una nueva generación de académicos se ha visto en la obligación de repensar el problema a causa de las transformaciones que ha sufrido esta práctica cinematográfica durante las últimas décadas. Autores como Carl Plantinga, Josep María Català, Antonio Weinrichter o Alejandro Cock Peláez en el contexto nacional, han sentido la urgencia de acudir a la expresión “Cine de no ficción” en reemplazo de la ya canónica categoría “Documental”. Con ello se ponían a la altura de un conjunto de obras audiovisuales que, si bien acudían a los recursos expresivos del documental, se rehusaban a respetar supreciado dogma de la búsqueda de representación de la realidad. Como respuesta a las reclamaciones suscitadas por un supuesto nihilismo epistemológico ante la imposibilidad de distinguir el documental de la ficción, Carl Plantinga ofreció un gran aporte al acertijo. Para él, esta cinematografía huérfana de teoría debía pensarse menos como representación de la realidad y más como un discurso audiovisual⁴. Estas películas no se proponen, según el teórico británico, ni representar la realidad como el documental tradicional, ni simplemente fabular como lo hace el cine de ficción. Más bien, este cine se caracteriza por su actitud asertiva frente al mundo. Esto es, se propone afirmar algo sobre el mundo más que dar cuenta de él por la vía mimética. El cine de no ficción es, en líneas generales, un discurso sobre el mundo, ya no su copia (fíel o enrarecida) en el espejo de la pantalla. En palabras de Plantinga:

Si vemos a la película de no ficción fundamentalmente como un género retórico en lugar de uno imitativo (o como una simulación de ello), entonces si sus representaciones están imbuidas de un discurso estilísticamente libre y “objetivo” o de un discurso expresivo y “subjetivo” es irrelevante para su estatus de cine de no ficción. Una película de no ficción no “atrapa” en primera instancia y sobre todo la realidad; a través de la

4 Para introducirse en la obra de Carl Plantinga, sugiero revisar el capítulo 1, “¿Qué es una película de no ficción?” de su libro *Retórica y representación de la realidad* (2014).

postura asertiva tomada hacia lo que representa, expresa e insinúa actitudes y afirmaciones sobre su tema. La película de no ficción no dice *reproducir* lo real, sino que hace afirmaciones *sobre lo “real”* (67-68).

De ahí que muchos autores se refieran a este tipo de películas, desde el texto inaugural de Alexandre Astruc sobre el *Caméra Stylo* en 1948 hasta los aportes recientes de Antonio Weinrichter, como un cine del pensamiento. El cine de no ficción busca pensar audiovisualmente más que representar, ampliando así lo real más allá de su aparición verificable⁵. Entendido así, el cine de no ficción se convierte en un asunto de retórica y no de objetividad, lo cual permite evadir el círculo vicioso que se abre cuando nos preguntamos por la representación para descubrir siempre al fondo, como si se tratara de un familiar vergonzoso, componentes ficcionales. Gran parte del cine de no ficción explora las posibilidades formales del medio audiovisual de tal manera que pone en evidencia sus propias estrategias retóricas. Lejos de pretender invisibilizar a la figura del director como lo hace el cine directo de Frederick Wiseman y sus herederos, esta cinematografía se muestra a sí misma como una construcción deliberada cuya estructuración compone un comentario sobre el mundo. Lejos de temer culposamente intervenir la imagen, el cine de no ficción ha multiplicado las formas de manipulación de las imágenes y los sonidos sin pretender ocultar sus estrategias retóricas. Esto ha significado una doble transformación: 1) a nivel de las formas y 2) al nivel de los procesos. Las formas expresivas del cine de no ficción aparecen como intencionalmente retóricas y el acto creativo se construye como un proceso de ensayo y error. Esto lo acerca a la escritura ensayística del tipo Montaigne.

No obstante, la evidencia retórica de una pieza no supone automáticamente la renuncia a la expectativa de representación de la realidad. Por ejemplo, las crónicas televisivas nos han acostumbrado a sus estrategias de dramatización, a sus bandas sonoras altamente diseñadas y a sus testimonios publicitariamente manufacturados sin renunciar a su voluntad mimética. Películas colombianas recientes de no ficción como **Los Zuluagas** (2021), **Después de Norma** (2020) o **The smiling Lombana** (2018), por nombrar solo tres casos, hacen uso de recursos como la voz en primera persona, la interacción del director con el mundo filmado, la cámara subjetiva y la voz en *off* emotiva. Sin embargo, ellas responden más al impulso de dar cuenta de un estado de cosas, que de afirmar algo sobre él. En los

5 Sobre el cine de no ficción se ha dicho mucho. Se ha intentado delimitarlo de muchas maneras. Estos esfuerzos de delimitación han encontrado un cierto consenso en la idea del punto de vista. Son bastantes los autores que coinciden en caracterizar el cine de no ficción como un género en el que la primera persona o la presencia de lo subjetivo y lo afectivo resulta determinante. Entre estos autores se encuentran Josep María Catalá, Josetxo Cerdán y David Jurado, en el contexto colombiano. Pese a este acuerdo, en este texto prefiero seguir en líneas generales la propuesta de Carl Plantinga, quien habla de voz, más que de subjetividad. Este énfasis en la voz le permite a Plantinga proponer retóricas de la autoridad: este es el punto neurálgico de mi abordaje. Además, como muy amablemente lo sugirió Pedro Adrián Zuluaga en el desarrollo de esta investigación, hay que tener en cuenta que autoridad tiene que ver con autor y con su voz.

tres casos, según estrategias distintas, los directores afirman que las imágenes dan cuenta de un estado de la realidad y los espectadores así lo asumen. Son películas más miméticas que asertivas. Ellas buscan ofrecer, a través de un personaje o una situación, un paisaje humano constatable en la realidad bien sea asociado al conflicto armado, a los modelos de masculinidad o al narcotráfico. Sin pretender ser transparentes al modo del cine directo, no renuncian a un cierto impulso referencial.

Se puede ver, entonces, que no se trata simplemente de un problema de retórica. Tiene que ver con un tema de *autoridad*. Carl Plantinga insiste en que el cine de no ficción más radical no difiere del documental tradicional solo por sus estrategias retóricas sino, sobre todo, por su renuncia a una autoridad epistémica (p. 149). La autoridad opera, más allá de su retórica, de acuerdo con una voluntad de claridad descriptiva, explicativa y, en consecuencia, persuasiva. Claridad y distinción como signos de veracidad. Contra la episteme vacilante (p. 150) de las películas del colectivo OJOBOCA, de Camilo Restrepo o de Calderón & Piñeros, se puede contrastar la supervivencia de una cierta autoridad epistémica en las estrategias retóricas de cierto cine de no ficción nacional. Siguiendo con Plantinga, la autoridad epistémica nos obliga a pensar el problema de la voz. Contra la palabra concluyente y descriptiva, lo que han llamado el estilo “libre indirecto” libera la voz del imperativo de referencialidad. Ella se vuelve canto, digresión, reflexión abierta, juego imaginativo, fábula o ensayo. El cine colombiano de no ficción ofrece algunos casos. Este texto busca poner en diálogo momentos históricos distintos con el fin de construir una constelación que permita ver la forma en la que el presente resuena con iniciativas del pasado a propósito del problema de la autoridad en la voz y la imagen. Así, tal vez podamos ver de qué forma la evolución del lenguaje audiovisual es a la vez un retorno ajustado a las urgencias del presente. **Oiga, vea!** (1972) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, **Alis** (2022) de Clare Weiskopf y Nicolas van Hemelryck y **Pirotecnia** (2019) de Federico Atehortúa componen nuestro trazado.

Al volver la atención al primer cine de Mayolo y Ospina no buscamos instituir una nueva historia con sus pioneros y sus actos fundacionales. No se trata de erigir una tradición iniciada en el cine caleño de los años setenta y madurada en el cine de no ficción actual. No hay afán de monumento. De manera distinta, esta mirada por el retrovisor nos facilitará leer en una clave inadvertida los estremecimientos audiovisuales actuales. La pregunta de los caleños por la autoridad cinematográfica en los setenta puede ayudarnos a abordar teóricamente ciertas creaciones audiovisuales del siglo XXI. Sin tratarse de una continuidad estricta ni de una generalidad envolvente, el tema de la autoridad y sus retóricas serpentea como una clave de lectura prometedora. Tal vez la *performance* cinematográfica de Mayolo y Ospina contiene una pulsión tan inconsciente como palpitante que ha retornado en el presente. Su revuelta contra la autoridad del cine oficial de hace

cincuenta años puede ayudarnos a ver algunos aspectos de las sacudidas audiovisuales contemporáneas, más allá de la manida discusión entre realidad y ficción, entre veracidad y manipulación.

Oiga, vea!: cine oficial y autoridad

Tres años después del intento fallido de cubrir la visita del papa Pablo VI a Colombia, Carlos Mayolo y Luis Ospina se propusieron registrar cinematográficamente uno de los acontecimientos más determinantes para la imagen de Cali en la década de los setenta: los VI Juegos Panamericanos. Con una cámara de 16 mm prestada y un equipo de grabación de sonido de reportería, los dos realizadores se dispusieron a cubrir por su cuenta un evento rodeado de pompa y ceremoniosidad. El cubrimiento oficial de la competencia deportiva estaba a cargo de Diego León Giraldo, documentalista reconocido por su trabajo titulado **Camilo Torres** (1967). Contra la planeación y oficialidad del trabajo de Giraldo, Mayolo y Ospina respondieron con un trabajo lleno de hilarante espontaneidad. De este esfuerzo resultó **Oiga, vea!** (1972), ese maravilloso experimento que abriría un diálogo directo entre el cine colombiano y las cinematografías latinoamericanas nacidas en la década anterior.

En cierta resonancia (y también disonancia) con el espíritu del Cinema Novo, del Nuevo cine cubano y del Tercer cine, **Oiga, vea!** ofrece en sus imágenes una versión a contrapelo del oficialismo cinematográfico de Estado que operaba bajo la consigna “Cali, ciudad de América”. Cabe recordar, como lo anotó en su momento Andrés Caicedo, que los Juegos se realizaron en pleno estado de sitio (2017, 390). A ello se suma que los dos realizadores llegaron al tercer día de iniciadas las competencias sin un solo permiso oficial para ingresar con su cámara. La pareja de caleños se vio obligada a cubrir el certamen desde afuera, a través de los espacios que ofrecen las rejas y los portones cerrados. Expuestos desde la perspectiva de los marginados, los Juegos Panamericanos dejan de ser unas gestas deportivas para la integración, apareciendo justamente como su contrario, esto es, como un espectáculo estructuralmente excluyente y, por ello, sintomático de la discriminación generalizada en la capital del Valle del Cauca y endémica en el país. A los ojos de Mayolo y Ospina, el evento que, según el discurso inaugural de Misael Pastrana, presidente de turno, demostraría la entrada de Cali en el listado de las ciudades modernas de América Latina, no fue otra cosa que una declaración de antidemocracia tropical.

A los espacios de competencia accederían unos pocos privilegiados junto con el *crew* de realizadores cuyas chaquetas estaban marcadas con la leyenda “Cine oficial”. Fuera de estos espacios estarían la gran población caleña, Ospina, Mayolo, su cámara y su micrófono. El denominado “Cine oficial” aparece, visto desde afuera, como el cine de la autoridad que excluye. Este es aquel que, justamente por la autoridad que lo respalda puede circular

dentro de los espacios y registrarlos, mientras hace invisible la mirada prohibida desde afuera. En esta omisión, el “Cine oficial” perpetúa y participa de la autoridad porque, por un lado, está precisamente autorizado y, por el otro, disimula la prohibición de la mirada de quien no cuenta con la misma autorización. El “Cine oficial” goza de la seguridad que le otorga la autoridad que, a su vez, excluye y desautoriza a los que no pueden ingresar sus cámaras y micrófonos. Desde las credenciales que dan libre acceso hasta los estampados en el uniforme, el “Cine oficial” responde a toda una praxis y una retórica cinematográficas necesariamente vinculadas al ejercicio de la autoridad. De ahí la exagerada presencia policial y militar que revelan las imágenes de Mayolo y Ospina, quienes, como la mayoría del pueblo caleño, observan desde afuera del *cerco* dispuesto por las autoridades. Dicho en otros términos y de manera sumaria, la relación entre autoridad e imagen no es, en ninguna medida, un problema relativo a la verdad⁶.

Después de que hemos visto al grupo de realización pagado por el gobierno pasearse con las seguridades que otorga el oficialismo inscrito en sus chaquetas, Luis Ospina le pregunta a un soldado raso, a un cualquiera destinado a asegurar la prohibición de la mirada que también recae sobre él y sobre los suyos, “¿qué quiere decir cine oficial?”. El soldado evade la pregunta y se resguarda en el silencio incapaz de responder. Esta misma pregunta se repite en varias ocasiones sin encontrar solución a lo largo de *Oiga, vea!* Sin embargo, flotante y sin respuesta en la palabra, esta inquietud moviliza la praxis cinematográfica misma registrada por la cámara espontánea de Mayolo. El “Cine oficial” es aquel que, amparado en la autoridad que lo autoriza, pasea sus cámaras a su antojo para desplegar a cabalidad su capacidad de registro, de emisión y, en consecuencia, de persuasión. El oficialismo de este cine depende de la autoridad que le otorga todas las garantías para registrar, editar y persuadir. Esta persuasión busca generar, por principio, un efecto de verdad. La autoridad que respalda al “Cine oficial” busca un efecto de verdad del mismo modo en que obraron las palabras del presidente Pastrana emitidas por la radio nacional. La televisión y la radio nos han acostumbrado a este tipo de efecto.

6 En este punto me distancio de la descripción hecha por Hernando Martínez Pardo, quien asegura que *Oiga, vea!* debe ser entendida como la puesta en tensión entre lo oficial y lo real: “El documental *Oiga vea!* se compone de dos partes, la primera centrada en los Juegos y la segunda en entrevistas populares. Las dos partes se articulan en el análisis de la contraposición entre lo oficial y lo real. Lo oficial es que el deporte elimina los antagonismos políticos y de clase, y que el deporte es popular. Lo real es que sí hay antagonismos políticos y de clase, que hay dos deportes y que los Juegos ocultan intereses económicos” (286). De manera más compleja, esta obra suspende el deber ser del documental que dogmáticamente ha asumido la representación de la realidad como su justificación fundacional. De hecho, más adelante en su texto, el mismo Martínez Pardo afirma que este cortometraje no tiene nada que ver con lo que se suele llamar “documental objetivo” (286). Más bien, este filme se pregunta por las condiciones de posibilidad de la imagen. Particularmente, por las condiciones de posibilidad de los Juegos Panamericanos (registrados y transmitidos) como imagen oficial de Cali. La imagen misma aparece, entonces, como estrategia del oficialismo, mientras que la prohibición de la mirada y de la producción de imágenes se dejan ver como la manifestación negativa de la autoridad que autoriza tanto como impide.

De ahí que resulten tan valiosas las palabras de algunos de los anónimos interpelados por el micrófono de los documentalistas, pues en ellas se contradice la grandilocuencia presidencial con un poco de sentido común y honestidad. Un entrevistado afirma: “lo que nosotros creemos es que el gobierno organiza un evento de esa clase para dejar en el exterior una imagen de bienestar, de lujo, de bonanza, cuando lo cierto es que los Juegos se han hecho en estado de sitio con todos los problemas estudiantiles, paros, represión oficial”. Esta afirmación expresa cómo en **Oiga, vea!**, tanto la imagen que exhibe las ventajas del grupo de realización autorizado por el Estado como la palabra de un anónimo descarnadamente honesto, contrastan con el persuasivo efecto de verdad de la máquina cinematográfica oficial. Así, la autoridad que respalda al oficialismo es expuesta desde unos de sus atributos más valiosos, su capacidad de construir de efectos de verdad.

En este filme, la ausencia de un motor de sincronía en la cámara de Mayolo obligó a un uso de la palabra que no coincidente con la imagen (Faguet, 2003). Las limitaciones técnicas del registro impedían una captura sincrónica de la imagen y del sonido. Se trataba de un cine parlante más que de un cine sonoro. No obstante, lo que pudo derivar en el abuso logocéntrico de la voz que sobredetermina el sentido de la imagen, condujo a un efecto contrario. Por su contraste, palabra e imagen ponían en choque oficialismo y anonimato, autoridad y sentido común. Lo visual y lo sonoro, el ver y el oír, **Oiga, vea!**, chocaban deshaciendo la autoridad de la palabra sobre la imagen y su correlativo efecto de verdad. Así, tiene sentido afirmar que la búsqueda propiamente cinematográfica, la exploración del contraste entre imagen y palabra, entre visualidad y voz, operó como estrategia afortunada para preguntarle al cine por sus propias condiciones de producción, circulación y persuasión. A juzgar por el resultado, la inquietud por estas condiciones nos arroja a la pregunta por la autoridad y sus retóricas.

Oiga, vea! se nos ofrece, tras este recorrido, como un antecedente insospechado de un comportamiento determinante en el cine de no ficción nacional reciente. Su revisión de la imagen a través de la imagen misma distancia este cortometraje del documental entendido como espejo de la realidad. **Oiga, vea!** no puede ser catalogado como un documental de la realidad sin más. Es más bien un discurso fílmico sobre la autoridad del punto de vista oficial revisado desde el punto de vista de la marginalidad. En esto antecede varias de las búsquedas del cine reciente de Colombia asociadas a la no ficción. Una pequeña parcela del cine nacional de no ficción se ha emancipado, como Mayolo y Ospina se lo propusieron en varias de sus obras hechas a dúo, del dogma de la representación de la realidad como destino natural del cine documental. En este texto me propongo revisar algunas estrategias puntuales en las que el uso de la voz pone en crisis la idea misma de representación al problematizar la autoridad usualmente asumida de la imagen sobre la realidad y de la palabra sobre la imagen.

Acudo a casos concretos —*Alis y Pirotecnia*—, menos por la motivación de ver en ellos ejemplos encarnados de teorías abstractas sobre el audiovisual y más por la necesidad que impone el objeto mismo de esta reflexión, a saber, el cine de no ficción. Esta modalidad audiovisual, que injustamente puede ser caracterizada como un género, funda sus potencias en su inacabamiento radical. De forma análoga a como se afirma de la novela literaria, esta cinematografía se fortalece justamente por su naturaleza flotante. El cine de no ficción, con el ensayo audiovisual como su expresión límite, no posee una forma *a priori* y, en consecuencia, no responde a ningún canon modelador previo. Más bien, procede por ensayo y error, por exploración y experimentación. De ahí que resulte inapropiada la expectativa de una teoría general que se proponga dar cuenta de su naturaleza. Las soluciones vocales de Martha Hincapié, el desenfado creativo de Theo Montoya o las elucubraciones estético-políticas de Camilo Restrepo, si bien resuenan entre ellas como quienes comparten un cierto aire de familia, solo pueden ser englobadas en la generalidad de una teoría que las agrupe por un acto de insensible violencia. Como ya lo anticipaba con honestidad Carl Plantinga en su maravilloso aporte a la discusión, *Retórica y representación en el cine de no ficción* (2014):

La teoría en sí no puede contestar todas las preguntas que queremos plantear. Debe a menudo aplicarse a películas particulares en relación a sus requisitos idiosincrásicos. En otras palabras, las generalizaciones teóricas deben ser atemperadas por circunstancias específicas. Una teoría del cine de no ficción es más útil en relación con el estudio de películas de no ficción particulares, dentro de un contexto histórico, para espectadores específicos (p. 247).

No se trata, entonces, de decretar la futilidad de cualquier esfuerzo teórico por encontrar generalidades, sino de reconocer que hay ciertos fenómenos particularmente cambiantes y huidizos ante los cuales la teoría corre el riesgo de degenerar en una grosera mordaza. No es inadecuado teorizar sobre los rasgos genéricos del drama clásico o sobre los formatos del documental televisivo. Se trata de modelos canónicos producto de la abstracción genérica. No obstante, la diversidad y contraste de estrategias audiovisuales, expositivas y poéticas del cine de no ficción obligan a obrar como un científico de lo singular; esto es, como un analista que partiendo del caso hace visibles aspectos tan excepcionales en lo concreto que aguzan la mirada para dar brillo a otras excepciones con igual rigor, pero por vías conceptuales diferentes⁷. La singularidad del caso, a diferencia de la

7 En su texto *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad* (2019), Alejandro Leyva Cock propone acercarse a una serie de películas icónicas del llamado giro subjetivo en el cine de no ficción para *ejemplificar* las transformaciones retóricas de este cine (xxiii). Nuestro proceder se resiste a la idea de la ejemplificación de una teoría a través de los casos concretos. En este texto, lejos de ser ejemplos de generalidades, las obras

generalidad del ejemplo, da luz como un relámpago que orienta la mirada de alguien que recorre un camino hecho de rocas, cada una con su propia forma y medida, unificadas por los bordes del sendero. No se trata tampoco de caer en una casuística dispersa e inconexa, ni de bajar los brazos y sucumbir ante el desorden de la realidad. Se trata, más bien, de abrir un juego de resonancias, de construir trazados sobre la arena que, aunque se borren con facilidad, permitan transitar sobre una superficie movediza. En este escenario particular, el del cine de no ficción, la revisión caso por caso es más la expresión de una honesta rigurosidad que una renuncia.

***Alis*: la voz de la imaginación**

Alis es un documental de la imaginación. Documenta lo que no se ve. Como una foto de Dios, es un documento de lo no verificable por los sentidos. En él se expone el acto de fabulación de un grupo de chicas adolescentes que inventan un personaje que no podemos ver ni tocar. Los directores, Clare Weiskopf y Nicolas van Hemelryck, le piden a un puñado de chicas que describan a un personaje imaginado. Su nombre es *Alis*. En esta medida, es un documental que procede a contrapelo del género, pues todo lo que se describe, de entrada, es construido desde la ficción. Si el objeto de esta película es la realidad, se construye por la vía de la narración imaginativa, su contrario. Nicolas van Hemelryck lo describió así en entrevista ofrecida a Alejandro Pérez Echeverri para la revista *Semana*: “en esta película nunca sabemos qué es verdad y qué es mentira. Intuimos que muchas de las historias que inventan en *Alis* están conectadas con la realidad. Mucha gente asume que están hablando de ellas mismas. Nunca sabremos qué es verdad y qué es mentira. Sí exploremos esos límites del cine documental mismo” (2023). Por eso, esta película se ubica más bien al nivel de un diario de imágenes oníricas que a la altura de un documental del mundo. Como se le objeta al psicoanálisis desde el positivismo, carece de objetividad. Al modo de la recopilación de sueños infantiles en medio del ascenso del régimen nazi realizado por Charlotte Beradt, *Alis* se desprende de la idea de ofrecer un reflejo documental para brindarnos, mejor, un diagnóstico afectivo tan indecible en su nivel de realidad como penetrante en su capacidad de conmoción. Como en la pieza periodística de Beradt, las

abordadas serán singularidades que, si bien resuenan entre ellas a causa de algunas de sus decisiones audiovisuales, no serán revisadas a la luz de una teoría *a priori* que las llene de luz desde la generalidad de los conceptos. Los ejemplos encarnan una generalidad que los explica, los casos son singularidades. Se trata, para nosotros, de una forma honesta de estar a la altura de nuestro variopinto objeto de estudio y no de un análisis que se proponga delimitar un muestreo estadísticamente representativo de una hipótesis anterior a su objeto. Podríamos caracterizar esta forma de aproximación con una paráfrasis de Goethe: hay un delicado modo experimental de proceder, tan íntimamente identificado con el objeto, que se convierte por ello en teoría. Así, ni inducción ni deducción. Más bien, ciencia de lo singular que no se agota en la esterilidad del empirismo de lo anecdótico.

resonancias entre las imágenes ficcionales de las adolescentes filmadas obligan a devolver la mirada al mundo a pesar del indeterminado límite entre la anécdota real y el dibujo de la imaginación. Esta pieza es, así, una suerte de radiografía afectiva del inconsciente de las adolescentes marginalizadas del país.

Desde su inicio, *Alis* nos obliga a escuchar una a una a estas jóvenes quienes, mirando directamente la cámara, describen a alguien que no existe y que, en alguna medida, es real. Por instrucción de Clare, ellas describen a una chica que hipotéticamente acaba de llegar a la Unidad de Protección Integral La Arcadia donde ellas habitan. La chica imaginaria, *Alis*, es una de ellas. Coinciden en edad, clase y, obviamente, sexo. Ubicadas frente a la cámara y ante los micrófonos, las chicas de este internado despliegan su capacidad de concebir imaginativamente a una de las suyas. Describen, de manera distinta, cómo es *Alis*. Todas responden pregunta a pregunta a las inquietudes que Clare les plantea y construyen un ser imaginado. Vamos conociendo detalles sobre su estatura, color de cabello, manera de hablar, preferencias musicales y rasgos de carácter. Pasamos así de su descripción física a su caracterización humana con sus fortalezas y debilidades. La voz de Clare proviene de detrás de la cámara e insta a las chicas a hablar. Clare Weiskopf existe como voz sin cuerpo que, al modo de un entrevistador, invita a las jóvenes a hablar o, mejor, a imaginar a través de la palabra. La autoridad que le confiere su existencia por fuera del encuadre le permite orientar el curso del relato de estas adolescentes. Sin embargo, el asunto es maravillosamente más complejo. En *Alis*, la autoridad de la voz que pregunta es a la vez el catalizador de la palabra que imagina. Lejos de oponerse, autoridad e imaginación en este caso se entretienen. El poder, como se le llama hoy día, responde a dialécticas bastante más complejas que la de la simple tensión sometimiento/resistencia. Constatación urgente en una época en la que asimetría, privilegio, autoridad, poder y abuso de poder se confunden de una manera grosera y peligrosamente puritana⁸. En su texto publicado en *Diario Criterio* en febrero de 2023, Pedro Adrián Zuluaga apunta a señalar los vericuetos de esta tensión:

- 8 A este respecto resulta sumamente valioso reparar en una de las secuencias testimoniales más memorables de *Shoa* de Claude Lanzmann (1985). Ante el riesgo de la banalización de las imágenes del holocausto en las múltiples películas y series televisivas, Lanzmann decide concentrarse exclusivamente en los testimonios de aquellos que vivieron este infierno. La voz de las víctimas y los testigos serviría para hacer frente a la saturación visual que ya reinaba durante la década de los ochenta. De ahí que dar testimonio, a pesar del dolor de resucitar los fantasmas, fuera un acto de responsabilidad histórica. La secuencia del peluquero Abe Bomba es particularmente significativa, pues permite revisar la relación estrecha entre autoridad, responsabilidad y resistencia. Bomba fue el peluquero de muchos judíos antes de entrar engañados a la cámara de gas de Auschwitz. Él fue el testigo de sus últimos momentos. Tres décadas después de su salida del campo de concentración, él acepta la invitación de Lanzmann para tomar parte en su película. Frente a las cámaras ubicadas en la que es su peluquería habitual, Abe Bomba corta el cabello de algún cliente mientras intenta iniciar su relato. Pasa su lengua sobre sus labios tratando de contener el llanto. Guarda silencio ante las cámaras y micrófonos encendidos. Lanzmann, desde la autoridad que le confiere su posición de director y su lugar detrás de cámara le insiste: “Debe hacerlo. Es necesario. Se lo ruego”. Abe se resiste. Lanzmann cambia de estrategia. Ahora dice: “Tenemos que hacerlo”. El uso de la primera persona del plural lo incluye dentro del grupo de sujetos arrojados a la responsabilidad testimonial. Se trata de una responsabilidad que

El mecanismo que permite la interacción entre las chicas y el equipo de realización, descrito así, puede parecer vertical, violento o paternalista, porque el grupo de jóvenes mujeres son, aparentemente, solo el objeto de la mirada, y están ahí, dispuestas pasivamente ante un aparato detrás del cual hay unos sujetos que apenas vemos, portadores de una suerte de mirada de Dios, que no se cuestiona ni reflexiona sobre sí misma: una mirada omnipotente. (...) Y sin embargo no es así, o al menos no completamente. Las chicas que hablan a la cámara sin dejar de ser personas tremendamente vulnerables marcadas por circunstancias de abandono, desamor y múltiples formas de violencia, son a la vez seres en quienes están vivas las potencias de la imaginación.

En sintonía con las palabras de Zuluaga, podemos asegurar que la economía mediática *mainstream* nos ha acostumbrado a los usos más autoritarios de la voz bajo la fachada de invitación a hablar. A esta práctica se la llama, por lo general, entrevista. Al modo de un juez que de antemano ha condenado al implicado, el entrevistador radial, bajo su sosegado tono, interroga más que entrevista. La autoridad de la voz en estos casos se comporta de manera abusiva. Pero, es distinto en *Alis*. La diferencia no radica en el tono amable de Clare. Bajo la amabilidad de las formas se suelen esconder las peores estocadas. La diferencia radica en la forma en que la palabra se aleja de la voluntad de verificación de unos hechos constatables en términos de verdad o mentira. La palabra se libera del juicio autoritario de la representación verídica. El ejercicio imaginativo libera el discurso de la voluntad de verdad y, con ello, la autoridad de quien pregunta detrás de la cámara circula hacia quien imaginando se apropia de su dolor y su deseo. Deseo, imaginación y autoridad se entrelazan en una trama compleja y hasta contradictoria, esto es, profundamente humana. La autoridad de quien pregunta libera a quien responde, justamente porque nunca se le pide que diga la verdad, más bien que imagine. Zuluaga afirma atinadamente lo siguiente: “El dispositivo fílmico está al servicio de esa emergencia de lo imaginario, sin lo cual todo parece indicar que ningún pacto simbólico puede ser recuperado y puesto en el lugar del vacío, la depresión o el sinsentido”.

A medida que las jóvenes avanzan en su construcción de *Alis*, la frontera entre verdad y mentira, entre hechos del pasado y proyecciones de la imaginación, se enrarece al grado de volverse indecible. Clare pregunta: “¿*Alis* existe?” y las chicas se detienen a pensar. La

no es individual. Director y testigo están arrojados a una prueba de responsabilidad histórica con el pueblo judío del que ambos hacen parte. En este caso, la autoridad del director detrás de cámaras, contrario a ser opresora, aunque dolorosa, es una invitación a estar a la altura de una responsabilidad, a saber, la de liberar el testimonio para liberar al pueblo judío de los manidos clichés de la industria cultural, cinematográfica y televisiva. La instigación del director no es reducible a un simple caso de abuso del poder o revictimización. Es más bien un llamado forzoso a la resistencia. Después de muchas evasivas, Bomba suelta su doloroso relato. En esta secuencia, la dialéctica de la autoridad muestra toda la complejidad que habita en las tensiones multidimensionales que hay entre poder y libertad.

mayoría asiente después de una pausa, unas pocas niegan y una de ellas simplemente no entiende la pregunta. Esta desorientación expresa la indeterminación del plano de realidad en el que Alis existiría. Ella habita en la imaginación. No obstante, opera también en la realidad, pero de un modo distinto al que lo hacen los hechos. La existencia de Alis no mengua por ser imaginaria. Su eficacia tiene que ver, justamente, con que ella es el producto de un ejercicio espontáneo de la imaginación. Esta espontaneidad es un resultado natural de la aspereza de la vida de estas chicas, del abandono y el abuso sistemáticos que son tan reales e ilocalizables como Alis misma.

De esta forma, así como no se trata de una entrevista, tampoco se trata de un testimonio. No hay hechos que constatar por la vía testimonial, pues la imaginación no ofrece informaciones verificables. La palabra no es signo del mundo, sino de la imaginación. La autoridad del testimonio verdadero se suspende. Así como la autoridad de Clare se relativiza al invitar a imaginar, la autoridad del testimonio se debilita al provenir de la espontaneidad imaginativa. La palabra, en este caso, expresa la realidad mas no la representa. El dolor y el deseo aparecen como intensidades encarnadas en imágenes de la imaginación. Plantinga lo formula así: “la expresión —no la representación— expande los límites de la visión convencional de la no ficción” (2014, p. 68). Como un sismógrafo que percibe estremecimientos telúricos, **Alis** hace visibles, expresa, intensidades y flujos del deseo, no hechos ni informaciones. La magnitud de un fantasma logra una imagen cuando la autoridad del interrogatorio y del testimonio verdadero ceden.

Pirotecnia: genealogía perversa

Si **Alis** es un documental de la imaginación, **Pirotecnia** es un ensayo sobre la imagen. A su director le interesa pensar la realidad de la imagen, pero, sobre todo, la imagen como realidad. La transmisión de un partido de fútbol que moviliza multitudes enardecidas o las escenificaciones de la guerra en la que jóvenes engañados pasan por guerrilleros ante la opinión pública son imágenes reales. No por su veraz imitación de la realidad, sino, más bien, por su capacidad de acción sobre el mundo, que no se reduce a la simple manipulación. Más allá de la mentira o de la verdad, como sea, la imagen actúa. Es un asunto de eficacia y no de verdad. Así, parte del conocimiento profundo de la realidad pasa necesariamente por su reconocimiento como escenificación. De la misma manera, el saber agudo sobre la imagen debe preguntarse menos por lo que significa y más por lo que ella es capaz de hacer. La realidad aparece como imagen tanto como la imagen hace realidad. Como asegura David Jurado en su texto sobre el ensayo audiovisual colombiano en primera persona, *Alteropoéticas del yo en el cine documental colombiano* (2020), en **Pirotecnia**: “ficción, simulación y realidad se confunden” (p. 194). Sobre este comercio entre el mundo y sus ficciones flota la *opera prima* de Federico Atehortúa. Esto singulariza esta propuesta.

Jurado lo plantea así: “el discurso histórico que predomina en el documental colombiano de primera persona se caracteriza por mantener la transparencia de lo real, incluso cuando hay de por medio un relato subjetivo. Son minoría quienes se atreven a desestabilizar esta transparencia para analizar el orden de la historia de manera interrogativa” (2020, p. 83). La pieza audiovisual de Atehortúa se ubica en un lugar de honor en esta minoría.

El testimonio de un joven militar que colaboró, sin proponérselo, con los llamados falsos positivos se hilvana con las imágenes fotográficas de cuatro de los fallidos homicidas del presidente Rafael Reyes en 1906. Con esto empieza **Pirotecnia**. En ambos casos, testimonio y fotografías, la guerra se revela como escenificación. La aparición estratégica de las imágenes y las palabras en la prensa y en las pantallas es una acción bélica que persuade multitudes, legitima intervenciones y justifica asesinatos. “¿Existe alguna relación entre la producción de imágenes y los eventos de guerra en el país?”, se pregunta la voz en *off* del director. Pensar las imágenes es, en el contexto nacional, reflexionar sobre nuestra tradición de violencia. En esta medida, el filme de Atehortúa entraña una genealogía, una revisión histórica del cine nacional. Pero desde una genealogía perversa. Lejos de consolidar un relato sobre pioneros excepcionales o aguerridos fundadores, como los que pululan en las historias generales de la imagen cinematográfica nacional y mundial, **Pirotecnia** identifica los orígenes del cine colombiano con los bajos fondos. El primer gesto cinematográfico en Colombia consistió en la documentación calculada de la ejecución de cuatro reos condenados por intento de magnicidio y la posterior teatralización fotográfica de su fallido crimen. Lejos de encontrar la gran promesa de modernización del país en sus primeras imágenes, Atehortúa identifica la perversión, el cálculo y la muerte legitimada. En el origen no había pureza, sino perversidad. A partir de este punto fundacional, nuestra tradición audiovisual coincidiría con nuestra tradición de violencia. Entre el presidente Reyes y los falsos positivos habría, entonces, una continuidad tan denigrante como inadvertida. A pocos minutos de iniciada la película, la voz del director que comenta las imágenes hace expresa esta genealogía enrarecida que pervierte la noción de origen al violar la sacrosanta ley de su grandeza.

En 1906, Rafael Reyes creó un falso documento para producir una historia sobre una ejecución. Un siglo después, las Fuerzas Armadas de Colombia crearon los falsos positivos para simular la victoria de la guerra. En este sentido, los falsos positivos parecen hacer parte de una tradición de la ficción nacional que tiene su inicio en las fotografías de Lino Lara con las primeras escenificaciones de eventos violentos y el nacimiento del cine colombiano.

Esta genealogía existe gracias a la estructura ensayística de la voz que posibilita que fuentes visuales de naturalezas muy diversas se entremezclen. Imágenes fotográficas de

1906 dialogan con videos caseros familiares que a la vez se alternan con imágenes de combates del conflicto armado nacional y hasta se yuxtaponen con el relato personal de la enfermedad materna que derivó en su súbito mutismo. Como en los ensayos de Michel de Montaigne, hay un sobrevuelo sin expectativas de conclusión. La tensión indecidible entre ficción y realidad vuelve arbitrario todo cerramiento. De ahí que, en vez de ser guiados por una voz en *off* dotada de la autoridad de quien sabe, nos perdemos en la maraña de asociaciones que hace una voz tan reflexiva que a veces parece morderse la cola. Esta voz no nos conduce con la autoridad del pastor, nos enreda, más bien, con la vacilación del extraviado. Esta voz está hecha más de intuiciones asociativas que de certezas. Alejandra Meneses Reyes lo describe de este modo:

Pirotecnia vincula una serie de imágenes que sin la voz en *off* que las vincula, no tendría conexión aparente. El mutismo de la madre de Federico Atehortúa y la historia de los inicios del cine en el país parecen relacionarse de manera abrupta. Dos sucesos enteramente dispares (...). Posiblemente, desde el presentimiento más que desde la certeza, el director se toma el tiempo de presentar tal enlace (2019, p. 23).

Esta poética del presentimiento, por encima de la estética de la certeza, implica que tanto la palabra como la imagen son desautorizadas. Ambas pierden su autoridad epistemológica para flotar ilocalizables entre el pensamiento y los acontecimientos. Entre la descripción y el simulacro, la asertividad de la palabra y verificabilidad de las imágenes ceden para integrarse en una especie de ficción que va ganado realidad en la medida que avanzan los minutos. Sin embargo, cuando se busca el punto de contacto de la voz y la imagen con la realidad, este encuentro se posterga como en la repetición obsesiva del movimiento decisivo de los jugadores en el área de penalti a 4 minutos del cierre de la final del campeonato colombiano. La película recoge la jugada: falta de González Aquino sobre César Cueto. La imagen ralentizada avanza y regresa y el gesto de los futbolistas se repite sin ser concluyente. Del mismo modo, la retórica de los comentaristas se llena de especulaciones y contradicciones. La imagen no permite concluir nada y la voz que la acompaña, lejos de aclarar la situación, empaña aún más el cuadro. Cualquier decisión arbitral corre el riesgo de pasar por arbitraria. Atehortúa describe este ejercicio como la acción de “diseccionar ese cuadro hasta hacerlo hablar”. La voz de los comentaristas deportivos, como la del mismo director de este ensayo audiovisual, carece, por principio, de la autoridad del saber concluyente y con ello, arrastra la imagen a la agónica riqueza de lo incierto. Contra la retórica de la palabra de la prensa y la imagen del emporio informativo, en **Pirotecnia**, ambas, voz e imagen, se entrelazan en un discurso que se satisface como eso, como discurso más que como representación. No obstante, no se trata de un fallo de las imágenes ni de las palabras que las acompañan. Parece ser más bien la condición misma de la realidad que como imagen se rehúsa a su reducción. Atehortúa afirma dubitativo: “tal vez las imágenes no

son un buen lugar para buscar la verdad”. Antes que pedirles que nos muestren lo que es, habría que preguntarles lo que pueden hacer. La voz se pregunta entonces: “¿qué efectos generan esas imágenes en los vivos? ¿Tienen ellas alguna participación en los eventos que representan?”. Así, se pierde la confianza en la autoridad de la voz y la imagen sobre lo real, pero a la vez se conserva la sospecha sobre su eficacia. La imagen y la voz no ofrecen un conocimiento total acerca de la realidad y, sin embargo, encima de ellas recae la desconfianza sobre su capacidad de acción.

Descubrimos, así, un segundo grado de perversidad de esta genealogía. Ella es tan histórica como especulativa, tan basada en los hechos como ficcional. **Pirotecnia** construye una historia del cine que se funda tanto en los hechos como los fabula. La voz, con su actitud vacilante, acompañada de la imagen, con su montaje asociativo, construyen un relato histórico verosímil y revelador, pero, a la vez, seguramente inaceptable para un historiador guardián de los hechos y del discurso del origen y los pioneros. La urdimbre de la voz con las imágenes nos obliga a creer en la versión a contrapelo de la historia del cine en la misma medida que nos invita a dudar de ella por su actitud indecisa. Esta tensión permea los distintos niveles de la película.

Cabe recordar cómo los familiares de la madre del director dudan de su mutismo. Ante la falta de un diagnóstico clínico concluyente, padre e hijo desconfían del silencio de la madre y especulan con que se puede tratar más de una venganza familiar que de una patología. Aunque las causas se mantienen desconocidas y son objeto de especulación, el efecto del mutismo de la madre es el mismo: ella está desapareciendo como un fantasma. Cristina Acosta Olaya atina al plantearlo así: “tanto en un silencio abrupto de una madre como en la respuesta cómplice de la opinión pública colombiana frente los ‘falsos positivos’, lo que prevalece son los efectos, importando poco el esclarecimiento de sus razones o fundamentos” (2021, p. 266). De hecho, resulta fundamental señalar que el recurso del mutismo de la madre es ficcionado. En repetidas entrevistas Atehortúa acepta que se sirvió de alguna situación clínica de su madre para alterar los hechos y construir el extraño mutismo en la pantalla (Jurado, 2020, p. 82). Además, ante las imágenes icónicas de las madres que cargan las fotografías de sus hijos desaparecidos, la voz desautoriza el cliché para hacer evidente que se trata de actrices que posaron para la cámara por instrucción del director. No obstante, los efectos inmediatos sobre el espectador acostumbrado a estas imágenes se mantienen. Expuestas de este modo, las imágenes y las palabras se convierten más en artículos de fe que en informaciones falsas o verdaderas. No es un asunto de certeza o manipulación, sino de adhesión. Es decir, es un asunto de creencia. La autoridad de las imágenes es teológica y no epistemológica. Ante las imágenes somos creyentes, como quien, ante la verdad revelada del trucaje que hizo posibles los falsos positivos, responde aferrado a sus causas justas: “como sea, no estarían recogiendo café”. Hemos llegado al nivel máximo de perversidad de esta genealogía.

A modo de cierre: catalogación y contrato

En entrevista virtual con María Paula Lorgia para el cine club de la Cinemateca de Bogotá (2020), Federico Atehortúa recibe una inquietud por parte del público. Se le pregunta si consideraría **Pirotecnia** como un falso documental. De inmediato el director niega y sostiene que él nunca rompió el pacto documental con el público. Este pacto supone que el mundo exhibido en la pantalla tiene una existencia separada de las imágenes. Si bien, los materiales de la película son utilizados de un modo especulativo según el uso de la voz y del montaje, los falsos positivos existieron y la instrumentalización de las imágenes de la violencia ha ocurrido desde inicios del siglo pasado. Atehortúa insiste en que nunca le interesó perder de vista el roce, por fulgurante que fuera, entre la imagen y la realidad. Podríamos decir que, como sea, en **Pirotecnia** estamos obligados a devolverle la mirada al mundo a diferencia de lo que ocurre con **Zelig** (1983) de Woody Allen. “La ficción es necesaria para pensar”, agrega Atehortúa; podríamos añadir, para pensar la realidad.

Pirotecnia fue estrenada en la selección oficial del Festival de Cine de Rotterdam en 2019. **Alis** fue estrenada en el Festival de Cine de Berlín de 2022 donde recibió el Oso de cristal y un Teddy Award. Aunque ambas selecciones involucran películas de ficción y documental en su competencia, los filmes colombianos fueron etiquetados desde el inicio como documentales. A diferencia de, por ejemplo, los filmes de Camilo Restrepo, de un corte más experimental, **Alis** y **Pirotecnia** fueron clasificados en su estreno en cartelera local como documentales sin más. A pesar de que el mismo Restrepo describiera **Los conductos** (2020) como un ensayo audiovisual, su premiación como mejor opera prima en el Festival de Cine de Berlín, lo posicionó como un largometraje de ficción experimental. Con ello, su compromiso documental se debilitó a pesar de sus secuencias iniciales hechas con cámara escondida y de que el protagonista pusiera en escena su propio anecdotario. Cabe recordar que en los créditos finales de **Alis**, se invita al público a visitar la página www.alisexiste.com. Allí, se encuentra información de la película y de las organizaciones que la hicieron posible. Además, se invita a apoyar mediante donaciones para los jóvenes egresados del sistema de responsabilidad penal adolescente. Con ello, se estrecha el vínculo entre las imágenes y la realidad y se zanja cualquier desajuste de catalogación que pueda ocasionar la extraña idea de un documental de la imaginación. Como lo sugiere Carl Plantinga, la etiqueta que recae sobre una película hace parte de las estrategias de autoridad que nos conducen a confiar en sus imágenes como documentales. La catalogación de un filme opera como un contrato entre el espectador y las imágenes.

Cuando una película es catalogada como documental, se establece un convenio implícito entre el público y el realizador. El documentalista implícitamente afirma una

representación verídica o fidedigna: el público espera que la película ofrezca representaciones verídicas. De este convenio implícito entre el documentalista y el público surgen algunos requisitos éticos de los documentalistas —honestidad y mostrar la verdad— (2014, p. 17).

De este modo, la autoridad de las imágenes documentales no se restringe a las formas persuasivas proyectadas en la pantalla, se continúa en las retóricas de catalogación y en las estrategias de exhibición de un filme. Una película no es simplemente una serie de imágenes proyectadas, es una práctica social en la que formas de producción, retóricas audiovisuales, estrategias de exhibición y decisiones artísticas y comerciales se entremezclan. La autoridad persuasiva de las imágenes documentales no se reduce al universo audiovisual proyectado en la pantalla; más bien se continúa en las estrategias de promoción y circulación que enmarcan los filmes dentro de ciertos géneros y subgéneros. Plantiga lo plantea así: “La catalogación ocurre por medio de créditos y títulos, menciones explícitas de la película como de no ficción al publicitarse, reportes de prensa, entrevistas, promoción de boca en boca y otros medios. Las indicaciones textuales normalmente también catalogan la película como de ficción o no ficción” (2017, p. 40). Alejandro Cock Peláez lo lleva aún más allá: “para diferenciar la no ficción de la ficción, tanto en la literatura como en la cinematografía, no hay propiedades intrínsecas textuales. Las diferencias están en gran parte en lo extrínseco” (2019, p. 102). En últimas, estas estrategias, sumadas a los recursos retóricos de las películas, signan el contrato que conduce al espectador a confiar o no en la autoridad representacional de las imágenes. Basta con pensar en los títulos típicos de transmisión noticiosa del tipo “En vivo” o “Imágenes sin editar”, para dimensionar la autoridad que les confieren estas etiquetas a las imágenes.

Es bien conocido el deseo de Luis Ospina por trazar una genealogía alternativa del cine para disputársela al oficialismo. Películas como **Agarrando pueblo** (1977), **Oiga, vea!** o su póstuma **Mudos testigos** (2023, codirigida con Jerónimo Atehortúa), son signos de ello. Tal vez, según iniciativas diferentes pero cercanas, películas como las de Weiskopf-Van Hemelryck y Atehortúa, sumadas a otras tantas como las de Camilo Restrepo, Calderón & Piñeros, Theo Montoya, el colectivo colombo-alemán Ojoboca, entre otras, se integren a esta disputa, cada una a su manera. Contienda en la que se juega, en cierta medida, nuestro derecho a la mirada y a la escucha ante el agobio autoritario del monopolio de los medios y sus manidas, pero eficaces, formas de persuasión. En esta confrontación, la disputa no es meramente expresiva o, digamos, simbólica. La contienda no solo involucra la producción de imágenes y de juegos de la voz, también compromete —y de manera obligatoria— variables materiales como son la circulación, la distribución y el consumo.

Bibliografía

- Acosta, C. (2021). "Pirotecnia", en *Cine documental* 23.
- Caicedo, A. (2017). *Ojo al cine*. De Bolsillo.
- Catalá, J. M. (2021). *Posdocumental, la condición imaginaria del cine documental*. Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Faguet, M. (2003). Pornomiseria: Or how not to make a documentary film, en: <https://esferapublica.org/pornomiseria-or-how-not-to-make-a-documentary-film/>
- Jurado, D. (2020). *Alteropoéticas del yo*. Aula.
- Leyva, A. (2019). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la posverdad*. Universidad de Antioquia.
- Lorgia, M. P. (2020). *Pirotecnia*. Entrevista por María Paula Lorgia. <https://www.youtube.com/watch?v=VPcr8Dee3k8>
- Martínez, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. América Latina.
- Meneses, A. (2019). "La tradicional ficción nacional", en: *Cero en conducta* # 08, octubre-diciembre 2019.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación de la realidad*. México D. F.: UNAM.
- Pérez, A. (2023). "Alis" derriba prejuicios al sostenerle la mirada a jóvenes en condiciones difíciles y reflejarlas tal como son". en: *Semana*. 3/2/2023. <https://www.semana.com/cultura/articulo/alis-derriba-prejuicios-al-sostenerle-la-mirada-a-jovenes-en-condiciones-dificiles-y-reflejarlas-tan-unicas-como-son/202300/>
- Zuluaga, P. (2023). "Alis": Laboratorio para otra mirada social, en: *Diario Criterio*. 16/02/2023. <https://diariocriterio.com/alis-documental-colombiano-resena/>



🌿 Figura 11. **Pirotecnia**, Federico Atehortúa, 2019.



🌿 Figura 12. **Alis**, Nicolas van Hamelryck y Clare Weiskopf, 2022.





Resonancias de la voz: Cuerpo, materialidad, huella y performatividad

Bibiana Rojas

No hay voz sin cuerpo, pero aun así, nuevamente, esta relación está minada de escollos: parecería que la voz pertenece al cuerpo equivocado, o no encaja para nada con el cuerpo, o descoyunta el cuerpo de donde emana. De ahí todos los problemas que trae aparejados aquello que Michel Chion (1982) ha dado en llamar la voz acusmática.

Mladen Dolar, 2007

I. La búsqueda de una voz

LA VOZ ES COMO UNA huella digital, una parte del cuerpo que nos identifica, una marca efímera que encuentra su definición a partir del acento, la entonación y el timbre, modos de identificación que al igual que las líneas únicas en las puntitas de los dedos hacen que la voz se vuelva huella. Los sistemas de comunicación y los dispositivos de grabación de voz separaron esa huella del cuerpo, la volvieron acusmática, permitieron que esa huella efímera quedara impresa en el tiempo y se escuchará espacial y temporalmente fuera de su emisor. La voz en *off*, acusmá-

tica y sin cuerpo, aparece como forma dentro del cine de manera temprana y, así mismo, las voces que empezaron a escucharse con las imágenes se unificaron, se estandarizaron y se adecuaron a ciertos usos específicos. Estos usos, sus rompimientos, los procedimientos para construir estas voces y estas marcas de la voz en las imágenes son las que me interesan. La voz como objeto se ha vuelto un tema de constante estudio para mí y este texto es otra forma de seguir en esa búsqueda.

Quisiera iniciar con una anécdota que se remonta al inicio de esta preocupación por la voz en el año 2016, cuando empecé un proyecto de corto animado documental llamado **Anzoátegui**. Esta película se pensó para ser narrada en primera persona y, por medio de animaciones, testimonios y mi propia voz, se contaría el desplazamiento de mi abuela y mi madre de su pueblo natal. Para realizar este corto me presenté al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y el proyecto resultó ganador. Después del anuncio del premio tuve un encuentro con uno de los jurados. “Tú corto es interesante —me dijo—, pero si quieres que tenga trascendencia debes contratar una locutora profesional para que haga tu voz, tú no puedes y no sabes cómo hacerlo”. Este comentario me enfureció en su momento y a la vez me suscitó varias incógnitas. ¿Qué es lo que esperamos de una voz? ¿Cómo asumimos que debe sonar? ¿Existe entonces una estandarización de la voz en *off* en este tipo de documentales? ¿Acaso todas las voces en *off* que había escuchado hasta entonces eran “voces profesionales”? Me costaba entender cómo al jurado, sabiendo lo suficiente del corto, no le pareció importante que fuera una experiencia familiar la que se narraba y que mi voz tenía una relación directa con la historia, algo que para mí era fundamental en el proyecto. Para el jurado lo importante era que esa voz sonara como la de un “profesional”, que fuera una voz que “supiera” cómo hacerlo, no importaba de quién fuera.

Cuento esa anécdota porque es desde ese encuentro —hace ya más de ocho años— que empecé a pensar con mayor rigor sobre mi voz. De esta forma pude ser más consciente de la voz en *off* en las películas que veía, notando que era un problema para varios realizadores y realizadoras. Empezó a ser evidente para mí cómo, en las dos últimas décadas, las películas de corte ensayístico y autobiográfico fueron aumentando en Colombia. En paralelo, muchas voces que no se escuchaban antes empezaron a retumbar con más fuerza. Era usual encontrar que en estas películas la voz era su columna narrativa. En algunas charlas a las que asistía cuando alguna de estas películas se estrenaba no faltaba el comentario o la pregunta sobre la voz, y en muchos casos la respuesta siempre iniciaba con: “Es muy complicado”, “Yo odio oírme grabado”, o un “Fue de lo más difícil de la película”. Acercarse a grabar la voz parecía algo traumático e inmanejable.

Por mi parte, para grabar la voz de **Anzoátegui** necesité de muchas sesiones, acompañamiento, medicinas —siempre perdía la voz por los nervios antes de grabar— y entrenamiento. Me di cuenta, por ejemplo, de que grabar acompañada me ayudaba bastante.

En esa ocasión, un amigo fue conmigo a la grabación ejerciendo como una suerte de “*coach vocal*”. Era tanto lo que me preocupaba la voz y tan poca la información que encontraba sobre ella que realicé un pequeño ensayo audiovisual abordando el tema. Sentía que desde la exploración con la materia misma podría hallar algo que me ayudara a reflexionar mejor sobre el problema, que quizás desde el juego, la realización de ejercicios audiovisuales y su montaje encontraría algunas respuestas. Hice entrevistas, me propuse algunos ejercicios de respiración y otros para “soltar la lengua” y así mismo me dediqué a observar —o más bien a escuchar— algunas películas de realizadoras y realizadores que me interesaban, deteniéndome en aspectos formales de sus voces. Volví a escuchar las voces de Agnès Varda, Jonas Mekas, Albertina Carri, entre otros, buscando en ellos resonancias y posibilidades para expandir la materialidad de mi voz, haciendo un ejercicio analítico con esos referentes, tomando como perspectiva la reflexión sobre su construcción, reflexionando sobre cómo funciona el texto y su relación con la voz, cómo se puede manipular la voz y qué parámetros se tienen en este juego para luego proponer ejercicios visuales con este análisis.

En *Las playas de Agnès* (2008), Varda experimenta con su voz en varios estratos de tiempo. Algunos segmentos del film consisten en archivo de películas o entrevistas del pasado y la voz en *off* aparece en diálogo con ese material. Siguiendo esta línea aposté por probar con la voz de mi madre en diferentes temporalidades. Ella leería un fragmento de una entrevista pasada, ya no importaría lo que dijera porque era una lectura con un texto ya escuchado. Lo que me interesaba era oír lo que sucedía con su voz al no tener ya el significado de por medio. Esas palabras leídas perdían la intención de esa primera vez, ya no solo portaban un enunciado, sino que el objeto voz tenía una variación que lo hacía volver más plástico o maleable. Otro de los referentes que me interesó profundamente fue Jonas Mekas, quien en muchas de sus películas le habla a las imágenes, improvisando sobre ellas porque su voz no parecía ser leída, no había un guion establecido. Se podría suponer entonces que la voz nacía mientras editaba y contemplaba las imágenes. Inspirada en lo que vislumbraba de su procedimiento, probé por primera vez improvisando con mi voz en la sala de montaje, creando un diálogo directo y espontáneo con las imágenes en la línea de tiempo. A la vez, de la voz que iba naciendo, emergían unas nuevas formas de montaje o inclusive nuevo material. Este método lo he implementado en algunos proyectos y me parece que así la voz tiende a volverse más material, al convertirse en algo que se compone con la imagen y no para o sobre ella. Entendí, por medio de estos primeros referentes, cómo la voz tenía una fuerte relación con la performatividad y con la actuación, que por lo menos en estas películas se percibía una intención clara de pensar la voz como una materia plástica, que cada una de esas películas había desarrollado un método único para trabajarla, para jugar con ella, deconstruirla y tratarla como un objeto. Pero, ¿qué significa pensar la voz como objeto? ¿Cómo se puede trabajar la materialidad de esa voz? ¿Cómo se podría expandir su estudio a películas colombianas?

Es en esta investigación donde he podido ampliar estas preguntas y generar algunas reflexiones que, si bien no responden del todo estos interrogantes, marcan un indicio del trabajo plástico con la voz. El ejercicio de diálogo, justamente, es el que me ha permitido ahondar en ideas y ampliar estas preguntas. Primero con el juego de correspondencias con mis colegas investigadores y ahora reflexionando sobre procedimientos que fueron en muchos casos descritos y pensados en conversaciones y entrevistas con algunas realizadoras cuyos trabajos me han parecido iluminadores en esta materia: Marta Hincapié, Mercedes Gaviria y Raquel Páez Guzmán. Ellas tienen unas búsquedas muy potentes por la materialidad plástica de sus voces, sus trabajos brindan una alta gama de posibilidades con esta materia y en sus procedimientos artísticos ha existido un esfuerzo consciente de trabajar la voz como una potencia. Buscaré en sus procesos una vinculación con reflexiones y técnicas sobre la voz que he estudiado desde una manera más práctica con la música y las relacionaré con algunas ideas de la voz como huella, objeto y forma que crea un diálogo con las imágenes, el montaje y la banda de sonido de la que hacen parte.

2. Una voz que recuerda y le habla a la imagen

“Cada película es un organismo vivo y al mismo tiempo muy complejo”, dice Marta Hincapié a propósito de su película *Las razones del lobo* (2020). Allí expone las contradicciones que existen en Medellín, donde una alta clase social privilegiada ha convivido en contraposición con los jóvenes que viven día a día la violencia en las comunas más marginadas de la ciudad. Marta narra desde su privilegio, siendo muy crítica y teniendo como faro a su madre, María Teresa Uribe, que poco quiere tener que ver con esa vida acomodada. Las contradicciones familiares son un claro síntoma de las contradicciones del país y es a partir de su relato personal que la película se abre a la historia de la violencia colombiana. La construcción de la voz parte del relato personal, siempre pensando cómo ese relato deja de ser íntimo y evoca un recuerdo o una reflexión sensible sobre el conflicto en Colombia. ¿Desde dónde narra esa voz y por qué? En el caso de Marta es muy claro que la voz no es solo una materia formal que aparece para comunicar la historia, sino que es necesaria e indispensable y es desde la construcción de esa voz en todos sus aspectos que nace la película.

Este organismo vivo que es su película, comienza con una anécdota personal que se escucha al inicio del filme. Se trata del recuerdo involuntario suscitado al escuchar las noticias recientes sobre el proceso de paz con las FARC. Los tiempos se traslapan para ella. Es el hoy con esa noticia, en contraste con un recuerdo de infancia cuando ella deja a una amiguita a su suerte tras caerse al lago del Club Campestre de Medellín. Es curioso que la película surja de un recuerdo impulsado por lo sonoro, es la radio la que trae al presente ese recuerdo de infancia:

Me impactó mucho, no solo volverlo a recordar, sino la asociación de los dos hechos. Uno que está vinculado con un momento histórico, vital e importantísimo y otro desde un lugar muy concreto, donde yo, no otra persona, sino yo, tengo un gesto de indiferencia muy bestial, muy duro, contra una niña.

Es desde este recuerdo de infancia que se empiezan a tejer esas capas de sentido y desde donde inicia un proceso de escritura complejo. Un ejercicio de memoria familiar que es un relato particular de su familia sui géneris en diálogo con un relato macro de la historia de la violencia del país que viene del surgimiento de la guerrilla del M-19. Ese primer proceso de escritura se hace casi a manera de diario, una escritura automática que es a su vez un vehículo para impulsar la memoria. Acá no importa si se tienen errores o algunas inconsistencias típicas de un ejercicio de recuerdo, lo importante es trazar los caminos laberínticos por donde la memoria empieza a navegar y que emocionalmente puedan estar ligados con el dolor, con el miedo y con la historia del país. Todo esto desde una primera persona que se encarga de desenmarañar este tejido de la memoria:

Me parecía muy importante que ese relato fuera en primera persona, pero algo que consideraba más importante era que yo debía personalizarme y responsabilizarme de lo que decía. No señalar con el dedo, sino ponerme allí, poner mi voz. Pienso que una de las condiciones particulares de una voz es exponerse en la misma medida en que expones a los otros. En este caso, los otros eran mi familia, pero también una élite y también una guerra que le atañe a todo el país.

Del recuerdo textual llegan las imágenes del club, las pocas imágenes de archivo con las que la película cuenta y en, ese sentido, la construcción de la voz se va complementando. Es un proceso de escritura audiovisual. Sin las imágenes la voz no podría terminar de construirse y sin la voz las imágenes no podrían tener el cauce que llevan. Es entonces en el montaje donde la voz toma un sentido para y con las imágenes; estar frente a la línea de tiempo es estar escribiendo, dando sentido a lo que se quiere decir. Esta escritura también es una conjunción de tiempos, el pasado del recuerdo con el presente de quien mira ese recuerdo y lo vuelve material para dialogar con el ahora del club, esto con la intención de situarnos política y socialmente con el ahora y con el espacio que estamos viendo y escuchando durante toda la película:

Cuando estoy frente a la línea de tiempo y empiezo a poner imágenes de ese lugar, del club, estas se convierten en otra forma de memoria que yo invoco para tratar de construir esa voz. No se trataba de quedarme en el pasado o la nostalgia, sino en el

aquí y en el ahora de ese lugar. Al mirar esas imágenes, la mujer de hoy, en el aquí y en el ahora, cambia porque no solo se reafirma y puede recordar esos eventos del pasado, sino que se sitúa política y socialmente.

Acá Marta opera de una manera radicalmente minimalista al crear una versión de una historia tan compleja con tan pocos elementos. Esto no es un cine de la pirotecnia, es un cine que parte de lo simple. Es por esto, quizás, que la voz abarca tanto espacio. Pero para que esto ocurra hay un trabajo exhaustivo a nivel de la palabra, de la voz y su registro: ese primer acercamiento al dispositivo de grabación que permitiría que el pensamiento se vuelva sonido reproducible, materia grabada para trabajar. En este sentido, es vital empezar a tomar conciencia de la voz, pensarla, estudiarla. Así que Marta decide en este punto trabajar con una cantante que le brinda herramientas para poder ser consciente de su voz:

Sandra Tabares, que era mi productora y me sigue acompañando en el viaje, me dijo: “Marta, aquí el protagonismo de la voz es evidente y es muy importante, así que le tenemos que prestar mucho cuidado”. Entonces me sugirió trabajar con Daniela Sierra y como de esas cosas no sé, me pareció que era necesario. Sin embargo, yo tenía claro que esa voz no podía estar afectada, que no podía ser impostada ni teatralizada. El efecto emocional tenía que estar no en cómo decía el relato, sino en qué era lo que decía y en el choque con la imagen. Entonces tenía que haber cierta neutralidad, pero al mismo tiempo uno tenía que saber que esa persona que estaba hablando era yo. No era un locutor o una locutora. Parecía sencillo, pero no lo fue.

Marta identificó en su proceso la necesidad de trabajar con una persona que desde la experiencia con el quehacer vocal pudiera ayudarla a encontrar esa voz. Parecía necesario, entonces, estudiar nociones de anatomía de la voz que pueden parecer básicas para alguien que sea profesional en canto o en actuación, pero que se vuelven fundamentales para desarrollar un ejercicio como este. Entender, por ejemplo, que los cuerpos no suenan, sino que vibran, que la respiración, la posición del cuerpo y el estado de ánimo son algunos de los factores que más influyen en el sonido de la voz.

La voz humana se puede estudiar desde distintos aspectos: desde el punto de vista de los mecanismos que la determinan, como medio de comunicación y expresión o como una combinación de ambos. Una persona que ha buscado el texto entre las imágenes ya tiene el segundo aspecto pensado, saber qué dirá la voz, poner en palabra escrita el flujo de pensamiento, pero entonces la pregunta ahora sería: ¿cómo producir esta voz? ¿Cómo modularla? ¿Cómo volverla una sonoridad que dialogue con las imágenes tanto textuales como visuales en la línea de tiempo? En el libro *Anatomía de la voz* de Begoña Torres Gallardo, profesora de logopedia en trastornos de la voz, y Ferran Gimeno Pérez, profesor de canto, se estudia desde ambas disciplinas cómo estas condiciones cambian la forma en la que se

escucha el habla. En este texto se expone cómo la voz no se relaciona directamente con un órgano vocal en específico. No existe ningún órgano o estructura del cuerpo humano que tenga como función única ni primera la producción de la voz. Es más bien la conjunción de varias partes del cuerpo. Entender esta relación anatómica es realmente comprender desde dónde se puede empezar a trabajar con esta materia.

La voz humana es producida por el aire espirado que, después de una serie de modificaciones, se convierte en palabra o canto. El aire pasa por las cuerdas vocales y las hace vibrar. Es de esta forma que se produce el sonido. Este puede ser más grave o agudo según la tensión a la que las cuerdas estén sometidas. Este sonido se puede ampliar de acuerdo con el paso de las cavidades de la resonancia, que están formadas por aquellas estructuras situadas arriba de las cuerdas vocales (Torres, 2008). El resonador principal es la boca donde el sonido se articula por medio de la lengua y los labios. Mediante la compresión y la adecuación de estos mecanismos es que se puede transformar la voz. Los autores piensan la voz humana como un instrumento musical de aire. En ese sentido, se puede entender su funcionamiento desde sus partes principales: el fuelle, el aparato productor de aire —es decir, los pulmones—, los músculos respiratorios, la lengüeta que genera la vibración y le da la altura al sonido —en el caso del cuerpo humano son las cuerdas vocales que generan remolinos de aire mediante la apertura y el cierre de la hendidura glótica— y la caja de resonancia, en la que el sonido se modifica y amplía —la boca, la faringe y la cavidad nasal—. Reconocer este sistema complejo, este entramado de relaciones dentro del cuerpo que produce la voz es muy útil para saber cómo manejarla técnicamente. El estudio anatómico y técnico se vuelve importante sobre todo al atravesar relatos personales. Es el caso de Marta, cuya voz busca una especie de distanciamiento emocional:

Mis padres murieron con seis días de diferencia y eso fue muy difícil para la grabación en el estudio. Con cualquier cosa que decía, la voz me temblaba o me daban ganas de llorar. Tenía que respirar todo el tiempo porque estaba muy afectada. Fuera de eso, había que decir muchas cosas. Entonces a uno se le apaga la voz, se baja y se sube, se le enreda la lengua, se come letras; complicadísimo. Uno no se da cuenta de lo mal que habla sino hasta que se enfrenta a grabar su propia voz.

Begoña y Pérez clasifican la voz tomando como referencia el canto y las diferencias entre los tipos de producción de sonido que tienen que ver con el registro tonal al cual una voz puede llegar. Las voces habladas y cantadas se producen de la misma forma. El canto es una exageración de la voz hablada, esto tiene que ver con el registro de la voz en relación con ciertas notas que son más fáciles de producir y otras que son más complejas. Así, una voz puede registrarse en ciertos rasgos tonales que varían entre las sopranos, que son las voces más agudas, y las tenores o barítonas, que pueden llegar a ser las voces más

gruesas. Pero también la clasifican con los siguientes parámetros: el timbre, la tesitura, la extensión y el volumen. La voz humana es única y es exclusivamente aire que, después de unas modificaciones producidas por nuestro aparato vocal, se convierte en un sonido que se propaga a través del espacio. Si se parte de esta premisa se puede concluir que el aparato vocal es como un instrumento musical que funciona gracias al paso del aire. Al ser un ejercicio performático, la formación corporal, o por lo menos la conciencia de cómo funciona el cuerpo, podría ser útil para entender cómo usar la voz con mayor potencia y cómo no lastimarla:

Fue un viaje muy interesante. Daniela me ayudó a hacer muchos ejercicios de calentamiento de cuerpo. Yo no sabía que la voz salía del cuerpo, que no salía de la garganta, sino que salía del diafragma y del pecho. Un aprendizaje tremendo.

En todo proceso de educación vocal es imprescindible controlar la respiración para así tener más conciencia del flujo y la presión de aire espirado. El control de la espiración y la coordinación entre la laringe y los resonadores naturales de la voz serían la base de la técnica fundamental para el manejo de la voz. Es ese el control que muchos de los cantantes adquieren con la práctica. En el canto, pero también en la actuación, se usa la respiración diafragmática que es la que se produce en la parte más baja de tórax y la más alta del abdomen. Este es el músculo más importante en la respiración. Es un músculo elástico que permite, por ejemplo, la proyección de la voz. La voz cantada también utiliza de modo óptimo los diferentes mecanismos de la fonación, lo que permite que el canto expanda algunas posibilidades de la voz. Por ejemplo, la conciencia de dónde sale la voz. En el canto se habla de la voz de pecho y de la voz de cabeza o la voz de máscara. Aquí existe un grado de conciencia de cómo es emitida la voz dependiendo del rango tonal al que se quiera llegar. Con la voz en *off* pasa algo similar que con la música y es que puede ser un catalizador de emociones; ambas pueden ser en muchos casos manipuladoras o pueden jugar a algo contrario. La voz es completamente emocional porque viene del cuerpo y, querámoslo o no, depende de cómo el cuerpo mismo se sienta para expresar emotividades. Estas emotividades pueden funcionar o ser sugerentes dentro de las películas. Joseph María Català, en su ensayo *Pensar el cine de pensamiento*, señala lo siguiente:

En el film-ensayo el saber se alcanza a través de la emoción, una emoción equivalente a la musical, que transforma también la voz y el sonido. La emoción estética no es un producto que se proyecta sobre un espectador pasivo, sino un ingrediente que arrastra al espectador hacia un flujo de pensamiento (2019, p. 11).

Marta habla de la importancia de hablar con una voz que no se sintiera fuertemente afectada por lo que decía, a pesar de que ella lo estaba por las circunstancias familiares,

que se vinculaban de cierta forma con la producción de la película. Esta búsqueda de una neutralidad en la voz es extraña e interesante. Aunque es cierto que la intención desde el entrenamiento vocal era provocar esa distancia, también se dio una fuerte conexión entre quien habla y quien recuerda. Así, en la película se produce una emocionalidad chocante, como si esa voz no afectada partiera de una suerte de expulsión de sí misma, despegando y llega a las imágenes para abrirlas. Este proceso de grabación de la voz le da una materialidad sonora a lo que antes era texto. Esto es necesario organizarlo nuevamente en la línea de tiempo, es acá donde la voz se esculpe y encuentra un cauce en la edición. Marta cuenta cómo hubo una serie de cambios, cómo en el mismo proceso de edición la palabra necesitaba ser refinada:

Juan Soto Taborda fue el segundo montajista. Él me ayudó mucho a darme cuenta de que ciertas palabras funcionaban más que otras o que algunas frases podrían ser más cortas. Además, una pariente suya, Sandra Tabares, nos ayudó como correctora de estilo y fue ella la que nos instó a ser más cuidadosos con los silencios. En el montaje decidimos cómo esa voz debía estar aquí, atrás o a los lados y que siempre fuera austera, que en algún momento susurrara, que fuera casi como un confesionario, que fuera muy cuidadosa con el tono, con el brillo, determinar también de dónde salía en la pantalla y cómo se mezclaba en el universo sonoro; fue un trabajo de filigrana

Sí, un trabajo de filigrana en el que cada uno de los elementos se conjuran con esa voz que, en el caso de **Las razones del lobo**, busca en ese residuo del recuerdo una forma de construcción y que a partir de una elaboración meticulosa y minimalista abre vínculos con las imágenes. ¿Qué pasa si la voz se abre como materia, no simplemente portadora de sentido o de comunicación, sino como una forma y una materia plástica que busca, dentro de sus capacidades y resonancias, relacionarse de otra forma con la imagen?

III. Una voz huella en busca de la imagen

El cuadro se abre con la voz, se expande de sus marcos y logra generar una imagen sonora acerca de lo que se ve. La voz también puede ejercer un poder emocional sobre las imágenes, pero ¿cómo se produce este efecto? ¿Cuál es la huella de la voz que se posa sobre las imágenes? La huella podría tener que ver con las cualidades únicas que cada voz tiene. Cada persona posee un timbre que le es propio, aunque en algunos casos se puedan dar similitudes entre los miembros de una misma familia, por ejemplo. Es claro que cada persona tiene una característica única e irrepetible que viene determinada por la estructura singular anatómica del aparato fonador. Dice Karl Sierek que “la voz se parece más a una

huella dactilar, el hablante concede su firma con este signo⁹. La voz que es única aparece como huella y ella misma señala fisuras y rupturas en el cuerpo. Es una experiencia táctil, una súbita vibración que suele manifestarse de manera inconsciente y que se lleva siempre consigo como el retrato de uno mismo. Quizás sea más fácil olvidar un rostro que olvidar una voz y es bajo este sustrato invisible, interior e impulsivo que se busca una forma.

Mercedes Gaviria, realizadora y sonidista, ha hecho dos películas que son claves para pensar la voz como huella. En una charla que tuvimos junto a Raquel Páez Guzmán pudimos conversar sobre varios de sus procesos e ideas relativas a este tema. En **Como el cielo después de llover** (2020) explora distintos usos de la voz: voz en *off*, una voz funcional desde el sonido, la palabra escrita, el diario y la voz de los archivos. En esta película lo que se reconoce como voz puede estar construido de un montón de retazos, de recortes, de maneras de operar con la percepción, con las imágenes y con los sonidos. Al igual que Marta Hincapié —pero quizás más desde su formación como sonidista—, Mercedes piensa, tanto de manera teórica como práctica, el cuerpo que tiene como huella sonora la voz:

Es esencial para mí considerar el cuerpo físico del que emana una voz como un recipiente que conecta esa voz con el cuerpo, el significado y la palabra.

La voz en *off* es una voz acusmática, esto quiere decir que no podemos ver su procedencia, lo que vemos son las imágenes y la voz genera un diálogo con ellas. Nos podríamos remitir al ya viejo y conocido dispositivo creado por Pitágoras. El maestro griego se dirigía a sus estudiantes tras un telón. Sus alumnos escuchaban la voz, pero no veían de dónde provenía, lo que generaba cierto poder. Liberada de ese cuerpo podía dibujar el mundo y así su voz parecía más divina que humana; la voz poderosa que lo sabe todo. Este ser sin cuerpo es lo que Michel Chion llama el *acusmaseur*, un ser que habla pero que no podemos ver, no está ni adentro ni afuera de la acción. El cuerpo —que es su fuente— no está incluido, sin embargo, está en peligro de verse implicado en la imagen; narradores con propiedades misteriosas que se desmarcan de la imagen y tienen el poder de reubicar la desincronicidad.

La definición de lo acusmático fue designada por Pierre Shaeffer en la década de 1950. Un insólito término para explicar una situación muy común en la contemporaneidad: escuchar, pero no ver la fuente sonora. Un cuerpo cuya única presencia es la voz. Pero no una voz detrás de bastidores como la de Pitágoras sino en relación con lo que se ve. La voz en *off* es una especie de fuera de campo que a su vez está en la imagen, de cuya parte posterior procede, como si esa voz vagabundeara en la superficie, ni dentro ni fuera; ese es el destino del *acusmaseur* (Chion, 2004). La voz en *off* nos pone una imagen sobre otra

9 Karl Sierek se refiere a este concepto en *Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico* para enfatizar cómo la voz es una marca del cuerpo.

—la imagen que da la palabra y la imagen que emite la pantalla—. Esto puede hacer de la imagen algo muy estable o muy inestable, depende de las pretensiones de la propia voz. En la película de Mercedes Gaviria la voz aparece como un hilo de pensamiento, muy al modo del ensayo audiovisual. La voz juega con esa imagen, es un cuerpo que está todo el tiempo preso de sus palabras y de su significante, pero a su vez intenta expandirse. Juega con esa estabilidad, pero también con la inestabilidad:

En **Como el cielo después de llover** hay un trabajo muy consciente de escritura de esa voz pensándola como una voz sin cuerpo. No hay imágenes de esa voz, está dislocada en el tiempo, solo vemos a la niña que crece con su familia, pero no es su voz. Esa voz que habla no tiene cuerpo, pero lo está buscando.

La voz ha sido desposeída de un cuerpo, es el eco de un cuerpo ausente, como los sonidos de un ventrílocuo que niega y oculta a los espectadores su origen corporal. Es una voz sin cuerpo que suscita la evocación del pasado, una voz emancipada de su cuerpo, tal como opera el *acusmase*r. Esta capacidad tiene implícita una suerte de poderes adicionales. Michael Chion los divide en tres: omnividencia, omnisciencia y omnipotencia. El don de la omnividencia se refiere a que la voz que habla con las imágenes ve todo lo que las imágenes poseen. Esto parece tener sentido al analizar **Como el cielo después de llover**, donde esa voz que pertenece a la misma persona que edita y que se ve representada en las imágenes de su pasado se permite estar por doquier, pasar de un campo a otro, de una escena a otra. El *acusmase*r lo ve todo, no se le oculta nada, tiene una posición óptima para ver. En el caso de la película de Mercedes, ella es la *acusmase*r que posee una voz que mira.

Esa voz aparece desde un proceso de construcción que parte de la reflexión, de ver las imágenes y ordenar sus ideas en torno a ellas. El poder de escribir sobre las imágenes, de trabajar directamente en la línea de tiempo. Ver, pensar y crear una voz con y para las imágenes es una de las cualidades de esta película. La voz en *off* habla desde una variedad de tiempos. En algunos casos ha quedado suspendida en un presente que se interroga por un pasado y por el peso de las imágenes de archivo que usa trayéndolas a su tiempo:

Al principio tengo que leer porque es un texto que se va escribiendo. En el montaje también voy grabando la voz más a modo de apuntes, sabiendo que es solo un boceto, un arrojito de ideas donde se va formando una voz. Después viene el trabajo de reedición, de reescritura, de tono, de estilo y la interpretación de esa palabra que está completamente teñida del proceso de grabación de ese primer boceto en el que hay una especie de propuesta emocional de la voz.

Lo biográfico opera como una materia prima que se tiene que transformar. Esa voz en un principio está afectada, es un referente marcado por la experiencia, por la vivencia

personal y, en este caso, esa afección no se podría o no se quería esconder —esto a diferencia de **Las razones del lobo**—. La afección está pulsante y vibrante en la película de Mercedes. La implicación de la voz está latente, porque en el ensayo esa implicación en la imagen viene dada desde la construcción misma de película. Las palabras se escriben al mismo tiempo con las imágenes, se vuelve sobre la línea de montaje como quien escribe, borra y vuelve a escribir en su diario de trabajo. La voz que dice esas palabras es la que imprime la emocionalidad a la imagen. Una emocionalidad que viene cargada desde la primera experiencia hasta el momento de tomar el dispositivo de grabación en la mano y apropiárselo. En ese sentido, se vuelve un proceso largo, de muchas grabaciones, pruebas, encuentros, reconocimientos, de buscar la circunstancia adecuada para grabar, aunque no fuera “la perfecta”. Estar atenta para encontrar el momento adecuado de esa voz:

En **Como el cielo** grabé la voz muchas veces. Tenía la certeza de que no podría grabar la voz hasta que no estuviera segura de que la película era un objeto aparte de mí. Mi socio y amigo Marcos Canosa, que es quien me ayuda a mezclar las películas, me pidió que llegara a Bogotá con una mezcla. Entonces, comencé grabando la voz en Buenos Aires, pero no me gustó. Después llegué a Medellín a hacer unos doblajes. Allí volví a grabar, pero estaba tan acelerada por el trabajo que no me salía bien, era como si me hubiera subido el *pitch*, tenía otro tono. Además, la grabé con un micrófono que no me gustaba tanto. Después llegué a Bogotá y los últimos dos días de mezcla, cuando ya estaba más tranquila les dije a los chicos de Guateque Cine, a Diana y a José, que necesitaba grabar de corrido. Grabé dándoles la espalda, mirando a la pantalla, como hablándole a las imágenes, casi que proyectando la película con la voz.

Aunque la voz en *off* a la que se refiere Mercedes es el hilo y el eje conductor, en la película existen también otras voces que van apareciendo y dialogando con este eje. Una voz que no sabe o no le importa ser grabada, que no se está pensando cómo voz en *off*, es la voz de la sonidista, una voz funcional que marca la escena de lo que se está grabando. Colocarla es darle lugar a otro tipo de configuración vocal que determina quizás un contrapunto con esa otra voz acusmática con todo su poder. Pero también está la voz de la madre que opera como una especie de voz en *off* integrada desde el texto, una voz que no invade la imagen, sino que es parte de ella y que mantiene su lugar visual. Una voz sin voz. Se escucha, pero no se oye. Está, pero tenemos que imaginarla, una voz que aparece desde el silencio:

Yo no terminé de montar la película hasta que no entendí que el diario de la madre tenía que estar en silencio. Me la pasé mucho tiempo entendiendo cómo iba a pre-

sentar esa secuencia. Me grabé frente a cámara, grabé a mi mamá leyéndolo, probé llamándola por Skype para hablar sobre eso y leerle el texto, un montón de cosas. La experimentación con estos materiales necesita de una decisión formal muy contundente para que puedan decir lo que realmente tienen que decir. En este caso era lo siguiente: “esta voz no existe y a la vez está ahí”. Es el desencuentro entre las subjetividades de dos mujeres con perspectivas y con paradigmas completamente distintos sobre lo que significa ser mujer. La película se trataba de ese desfase, de querer encontrarme con esa mujer y no encontrarla. Eso se hizo evidente en la imposibilidad de reproducir esa voz.

Buscar la voz de la madre y no encontrarla o, más bien, encontrarla en el silencio y así encontrar la propia voz, el lugar de enunciación desde la distancia, quizás desde el murmullo. Esa voz sin cuerpo tiene un carácter funerario. Traigo de nuevo a Chion cuando dice que ese carácter tiene que ver con las características formales de una voz que cambia, que se aparta de lo que era y se convierte en otra cosa, se transforma a la fuerza y se adapta, porque la voz envejece y en este envejecimiento muta. Para Mercedes esa mutación proviene de las voces que desde lejos se meten en la cotidianidad, las voces de sus familiares en Medellín que surgen en conversaciones distantes. En el acento paisa hay una musicalidad ralentizada, dice Mercedes, una marca sonora de ese territorio en particular, una marca que es un peso, por lo menos para ella. Es porque el tono de esa voz tiene “canto arrastrado, sometido e independiente”; voces que reverberan desde lejos y que hacen parte, fragmentariamente, de su propia voz. Escuchar la voz como un punto ciego, buscar otra dimensión de la voz en el acento, en la entonación y en el timbre. Estas propiedades pueden definir el significado. Voz costumbrista, huella desvanecida de esa voz. ¿Qué cambia cuando cambia la voz? El sujeto que se va y cambia. Ella decide cambiar el sonido de su propia voz, pero es imposible deshacerlo de todo. Es una voz *diásporica* y compleja, una voz que termina siendo inventada o readaptada por la necesidad de estar lejos, una voz que se mimetiza:

Hay un deseo por mimetizarse y a la vez por diferenciarse, de no borrar el origen. Creo que en ese juego y en esa tensión que tiene que ver con esas distancias, se empieza a desarrollar una sonoridad, una pronunciación, unas pausas, una cadencia, una velocidad, el ritmo de una composición o de una especie de partitura que vas reescribiendo, borrando, acomodando, vas olvidando términos o descubriendo permanentemente palabras nuevas. También es como una deformidad, porque nunca terminas de estar aferrada al referente de esas nuevas palabras.

Mercedes vive en Buenos Aires desde hace un tiempo y es desde esa distancia que esa voz se define. En esa huella que es la voz hay una marca, una herencia y también una búsqueda consiente de desmarcarse de ella. En su corto **Otacustas** (2020) habla desde esa

distancia que se hace más notoria en la pandemia. En formato de ensayo, con planos contruidos únicamente dentro del espacio de la casa, permite que las voces exteriores, tanto de la radio como de las conversaciones virtuales, de la televisión o de las redes sociales, se tejan en un hilo de sentido a partir de una voz en *off* acusmática, compuesta desde la asociación de ideas, de reflexiones sobre el sonido y el silencio, además de algunas anotaciones más “íntimas” en forma de diario:

Otacustas era la excusa para poder darle forma a pensamientos neuróticos u obsesivos, a la bulla interna de las muchas voces que habitan un cuerpo que no sabe si es de aquí o de allá. Un cuerpo que está completamente preso de esa indefinición o de esa frontera difusa. El sonido tiene esa naturaleza que permite desdibujar los límites o presentar la posibilidad del fango, de algo más inestable.

La voz como guía del viajero en el cine o la voz en *off* como ente que actúa sobre el curso de las imágenes. Así la voz le da forma a un pensamiento que está ligado a unas imágenes en específico, es un desafío recíproco entre la palabra y la imagen. El texto, al parecer, crea imágenes a su capricho, pero la imagen le dice inmediatamente al texto: “No eres capaz de contarme todo”. La voz que no desarrolla un texto acabado sino que, como en el ensayo, permite desarrollar un texto en proceso, que tantea, que busca, que reordena. Esa es la búsqueda de Mercedes y de varios cineastas que juegan con este formato. Quizás es una necesidad de descentralizar la voz en *off*, de buscarle otros espacios y performatividades, de permitir que no necesariamente sea del todo clara, que exista, como dice Chion, un “claroscuro verbal”¹⁰, quizás con el uso de varias lenguas o de distintos tipos de voces dentro de una película. Relativizar el discurso y hacer juego entre lo legible y lo no tan legible de un texto, buscar la plasticidad de la materia voz.

IV. Una voz como juego plástico, materia expandible

En una de las escenas de *Cantando bajo la lluvia* (1952), de Gene Kelly y Stanley Donen, dos de los personajes, Lina Lamont y Don Lockwood, se enfrentan a grabar por primera vez su voz. El director sale al escenario y pide silencio. La protagonista no es consciente del dispositivo de captura que registra su voz y empieza a decir su diálogo sin dirigirse al micrófono, lo que imposibilita su captura. El director, consternado, sale del estudio de grabación y le explica cómo debe dirigirse al micrófono que está escondido detrás de una materia. Sale a escena la entrenadora vocal dirigiéndose a la actriz para que recuerde lo aprendido sobre vocalización. El actor le pide al director cambiar los diálogos para que

¹⁰ Término que usa Michel Chion en *La audiovisión, sonido e imagen en el cine* para referirse a los contrastes de la voz.

sean más sencillos de decir. El director, sin darle mucha importancia a este cambio, le dice que sí, que no importa, que lo que diga con tal de que su voz quede registrada, como si no importara el contenido o el guion mismo sino la calidad técnica del registro. Así empieza de nuevo la acción, sin embargo, al no ser plenamente consciente del dispositivo, ella actúa sin asumir que su voz no es estática y voltea la cabeza sin parar. Esto hace que el sonido no se capture en su totalidad. El director vuelve a salir a escena y en esta ocasión decide que la voz debe ser doblada, la voz no es posible en su cuerpo, tiene que ser acusmática. Esta escena me interesa por dos razones: la primera es que muy rápidamente se despliega el aparato de la voz, lo complicado de grabarla y todos los dispositivos que causaron esa difícil adaptación del cine mudo al sonoro; la segunda es que se hace evidente cómo desde muy temprano el cine se adaptó a esa idea de la voz “correcta”, algo que tenía que ver con cierta estetización de lo que es y no es una buena voz.

En este sentido, existió por mucho tiempo una estandarización de la voz en *off* en ciertos tipos de documentales, una voz que tenía que sonar agradable y que debía “corresponder” con lo que se estaba contando, muchas veces una voz solemne y seria. Ahora bien, en este otro cine autoral, ensayístico y menos ligado a la producción estandarizada, las voces que escuchamos son las de los cineastas, voces que no son “formadas”, pero que necesitan pensarse al mismo nivel de la imagen y el sonido. Voces que reclaman por espacios de juego y de experimentación más allá de un deber ser codificado. Voces que puedan disponer de varios métodos de creación y que buscan, en sus posibilidades, herramientas narrativas y creativas. Es por esto que el trabajo de Raquel Páez Guzmán resulta clave para pensar la performatividad de la voz.

Raquel es una realizadora joven que propone su producción desde el juego y la experimentación. Se toma la palabra ensayo con toda la seriedad del caso ya que en sus trabajos experimenta, juega, intenta, tantea, dibuja, prueba, sopesa de muchas maneras su voz y su forma de encontrar nuevas y abiertas relaciones entre imágenes y textos. En su tesis de grado, **Este título está aquí**, esto se pone en manifiesto a partir de ejercicios de montaje, de la performatividad y de un lenguaje libre donde se genera un espacio de exploración con la materialidad de la misma voz, encontrándola desde los ejercicios creativos audiovisuales que propone para pensar un tema tan amplio y complejo como el lenguaje. Ella trabaja con su voz “montada sobre un tigre” —como dice Joseph María Català cuando se referir al ensayo audiovisual como forma—. La palabra hablada y escrita se vuelve la columna vertebral de su escritura audiovisual. Raquel piensa en esa materialidad y así se inventa una forma para luego destruirla y volverla a armar, o por lo menos así lo descifra Mercedes Gaviria:

Ese experimento y esa mesa de trabajo donde quizás no hay una tesis tan sólida sobre lo que se está queriendo decir, ese proceso donde residen las películas o los trabajos. Me refiero, por ejemplo, a un tipo de pieza que cuesta definir si es una

película o un ensayo. Algo que tiene que ver con un fluir del pensamiento, con una traducción o transducción de ese fluir que va mutando a medida que van pasando cosas en la realización.

Liberar la voz, hacer orgánico el lenguaje, hacer que las palabras actúen ante el estímulo del sonido. “La voz es una forma de pensamiento en acción”, dice Cicely Berry, tesis que demuestra en su libro *La voz y el actor* (2019), donde habla del “texto en acción” como el proceso de ensayo donde se profundiza y se mejora el conocimiento colectivo de la lengua. Estas ideas que fueron pensadas desde el lugar del actor o del director de actores son muy prácticas para las técnicas de producción de la voz en *off*. El método que propone Berry consiste en trascender la mera literalidad del idioma, ir más allá tratando de prestar atención al ritmo, a la entonación, a la estructura orgánica y dinámica de cada palabra. Para este fin, desarrolla una serie de ejercicios que exponen la relación que se da entre vocales y consonantes de modo que el pensamiento se concrete mediante la actividad física. También se vuelve muy importante la práctica de la respiración ya que esta se relaciona con la estructura del pensamiento. Quien trabaja con la voz debe ser consciente del sentido de la continuidad de todo lo que se dice, de todo lo que se pronuncia y lo que se modifica en ese flujo de pensamiento ya que eso puede cambiar de un instante a otro y ese cambio provoca el siguiente pensamiento. Si se encuentra el origen de las imágenes mentales, su lógica y su lugar, se podría entonces descubrir el equilibrio entre el argumento y la emoción, examinando su estructura y, como en el caso que nos compete, la relación con las imágenes que dialogan con esa voz.

Berry sugiere una serie de ejercicios que ayudarían a quien los realice —desde el ensayo y lo práctico— a integrar la forma de hablar con lo que desde la actuación se llama “motivo”, es decir, el argumento o lo que se quiere decir. Su postura sobre la voz no tiene que ver tanto con enfatizar la emoción que haya que entender, más bien con abordar la voz como un instrumento. En su libro ofrece varios ejercicios de canto, ya que cantar ayuda a que la voz salga de manera más libre, pero hay una gran diferencia entre cantar y actuar. En el canto el sonido es el mensaje mientras que en la interpretación con voz es esta la que se vuelve extensión del cuerpo, así que la palabra debe tener una influencia sobre quien la escucha. Y, sin duda, la voz en *off* debe influir sobre las imágenes.

En el trabajo de Raquel la voz se expresa en forma de apunte. Se trata de una escritura audiovisual desde algo tan pequeño que podría parecer una anotación, de un acercamiento a la mesa de edición con una idea y unos experimentos que ocurren allí, ni siquiera antes en el papel sino en el mismo ejercicio de ver las imágenes y profundizarlas hasta el límite, jugar con ellas y desenmarañarlas, traer la infancia como una conducta necesaria para que la palabra aparezca en su esencia. Este compendio de ejercicios y de apuntes audiovisuales son los que permiten comprender y abrazar algunas preguntas que Raquel arroja sobre el habla, el lenguaje, el cuerpo, la imagen y el sonido.

En su película también existe una intervención corporal constante. El cuerpo de Raquel —no solo la voz— aparece sobre las imágenes, las interviene de manera performática con la animación, por un lado, pero también grabándose desde la cámara del computador, apropiándose de ese lenguaje. El cuerpo que habla también es un cuerpo que escucha, que define los espacios y que determina una narración no lineal. En sus obras existe una conciencia de la forma que empieza a generarse una voz que va uniendo y, a la vez, deconstruyendo la película. Se perciben las variaciones entre el cuerpo que está atravesado por una cámara y la voz o el hablar cuando el cuerpo no se ve en pantalla. Raquel se pone en las imágenes, se involucra, es la primera persona que está por encima. Cuando la voz pertenece a un cuerpo está casi que esclavizada e invadida por ese otro lenguaje corporal. Esto le permite a Raquel entrar y salir de la imagen, entrar y salir por el espacio acusmático, hacer una especie de *desacusmatización*, poner el cuerpo de la voz en pantalla y a la vez separarla de él, suspender el cuerpo por fragmentos de tiempo.

Hay una escena en donde Raquel habla con las imágenes de archivo. Esto me recuerda al método de Jonas Mekas y esa libertad que tenía para hablar en sus diarios. La voz del diario es una voz íntima, por lo tanto, más tranquila respecto a sus materiales. Raquel habla con estos archivos a la manera de Mekas, pero no es una voz acusmática. Está presente en la pantalla y se ve observando. Desenmascara el cuerpo, trae el cuerpo a la voz y así podemos ver a quien mira y a quien habla; ese juego de performatividad único que ubica al cuerpo en la pantalla y permite la apertura de esa voz:

La parte de archivo familiar sí tiene un tratamiento distinto. Me parecía que en esas secuencias mi presencia viendo las imágenes exploraba algo que no permitía el registro limpio y absoluto de la voz en *off*. A medida que vas trabajando en el proceso vas encontrando lo que funciona mejor, es prueba y error.

Los cuerpos en pantalla que emergieron durante la cuarentena encapsulan la contradicción de la soledad frente a la cámara del computador, contrastando con la exposición de la pantalla que, aunque parece exponer, también actúa como una suerte de protección ante el mundo exterior. Si la voz en *off* se asemeja a un fantasma, el cuerpo que se graba detrás de la pantalla puede operar como un cuerpo dislocado o fantasmal, planteando un juego de escondite. La escucha visualizada frente a la escucha acusmática implica no estar ni dentro ni fuera, sino en ambas partes simultáneamente. La pantalla es el espacio donde vemos la voz que a veces desaparece con la velocidad del montaje. En el cuerpo dislocado, cuando el cuerpo no está presente y la voz adquiere una forma de liberación o la posibilidad de ser algo diferente, surge la idea del poder para expandir el imaginario, para transformar y deconstruir el mundo. Un cuerpo y una voz que parecen converger en algo, pero que siempre se encuentran inmersos en el juego del desplazamiento. El juego con el

lenguaje también permite escribir en la pantalla, permitiendo que las imágenes se sitúen detrás de las palabras y que, tal vez, un sonido se filtre entre ellas.

Descomponer en capas, ver el mundo como imagen infinita y a su vez descompuesta y llena de perspectiva. Hacer una escala de valores, de niveles, tener conciencia de la capacidad dramática de esos niveles o de esa expresividad de la voz. El ritmo de la voz con las imágenes también puede ser manipulado en la medida de estos experimentos. Si nos ubicamos ante un tipo de cine que se pregunta por la materialidad que permite incorporar la escritura y la voz. Si una voz suena, ¿desde dónde suena y quién es el que suena así?

Similar a otros casos los que hemos hablado, Raquel también graba en compañía. Sin embargo, parece ser crucial realizar un borrador previo en solitario. Grabar la voz, como escribir, requiere varios momentos de soledad. Después de trabajar el texto en varios niveles, la voz final emerge en la regrabación. La experiencia táctil de reconocer la propia voz se ha vuelto más común debido a los dispositivos móviles. Tal vez ya no resulte tan sorprendente escuchar nuestra propia voz dado que la constante interacción con estos dispositivos nos ha familiarizado más con esta experiencia. La tecnología aplicada a la voz plantea el mismo interrogante que se planteó al inicio de este capítulo. Al fin y al cabo, lo que la película hace es cuestionar el aparato de registro, involucrarlo y convertirlo en parte del juego material de la voz.

V. Una voz y nada más

La voz en *off*, como herramienta esencial en la producción audiovisual, ha sido un campo de estudio enriquecedor para mí. Este ensayo representa mi intento por explorarla a través del trabajo de otras artistas, buscando conexiones con teorías que reflexionan sobre la voz desde lo anatómico, lo actoral, la teoría musical y la cinematográfica. En este último ámbito, sin la intención de ser concluyente, más bien con la idea de dejar abierta la posibilidad de futuros estudios sobre la voz, deseo presentar tres enfoques —*deslumbra- mientos*— que esta investigación me ha revelado.

Para comprender mejor el fenómeno de la voz en *off* ha sido fundamental entender cómo surge desde el cuerpo, cómo se manifiesta. Para ello, resulta indispensable desarrollar un sentido profundo de la escucha. Posteriormente, aproximarse al dispositivo de grabación y explorar los sistemas de registro de la misma manera en que se explora el uso de la cámara. Dado que la voz en *off* se crea con y para las imágenes, se vuelve crucial considerarla desde y para ellas durante el proceso de montaje. Esto implica buscar conexiones y relaciones entre lo expresado verbalmente y lo visualizado. Al final, se trata de otorgar espacio a esa voz sin cuerpo, a la voz que opera detrás del telón, que se oculta y no tiene márgenes.

Escuchar las resonancias de la voz

El libro *Resonancia siniestra* de David Toop ofrece reflexiones sobre la naturaleza del sonido y la escucha explorando su carácter espectral. Pierre Schaeffer, con su tratado sobre los objetos musicales, categoriza percepciones sonoras más allá del ámbito musical. Murray Schafer, en *Hacia una educación sonora*, propone ejercicios sugestivos para una experiencia consciente con el sonido. Pauline Oliveros nos introduce en la escucha profunda, proponiendo escuchar los sonidos de la vida cotidiana, la naturaleza y nuestros pensamientos. Michael Chion, en sus obras *Audiovisión* y *La voz en el cine*, destaca la importancia de la escucha en la producción y el entendimiento del sonido en lo audiovisual. Estos referentes teóricos han sido fundamentales para considerar la voz desde la perspectiva de la escucha. Quien habla ha escuchado primero al mundo que lo rodea. Aprender a escuchar implica reconocer la propia voz, un aspecto que exploramos en mayor profundidad en las correspondencias sobre el silencio. En el contexto de los procesos vocales, encontrar el lugar de la escucha es crucial. Escuchar y escucharse se convierten en actos necesarios para cualquier educación vocal y para comprender las distintas manifestaciones de la voz en los demás y en uno mismo.

Dispositivo de grabación

Mlden Dolar (2007) dice que “la primera y más obvia cualidad de la voz es que se desvanece al momento de emitirse”. Grabarla sería ir en contra de esa cualidad de la voz que la hace efímera, quizás por eso pareciera que colocarse ante el micrófono no es una tarea fácil. No lo es frente al escenario, no lo es frente a un auditorio y mucho menos lo es en un estudio de grabación. En mi caso, incorporarme al micrófono siempre es un proceso que toma tiempo, necesito de un espacio de adaptación y me funciona estar con alguien que opere y me apoye en la parte técnica e inclusive vocal. Sin embargo, he descubierto que en la soledad de mi casa, utilizando mi grabadora e interactuando con imágenes mientras dialogo, puedo encontrar una zona propicia para mi voz. En este entorno, la performatividad de mi voz se asemeja a cuando animo o dibujo; el hacerlo en soledad me permite explorar trazos y líneas que definen cómo deseo experimentar con mi voz. De alguna manera, es como si estuviera creando un boceto inicial que me gusta, un enfoque similar al de Mercedes Gaviria y Raquel Páez, quienes han encontrado que estos momentos de intimidad con su voz resultan altamente efectivos en sus procesos, para luego ir al estudio y dejar esa impresión de su voz frente al micrófono.

Un cine verbocentrista

El cine no ha inventado la voz, dice Chion. Con esto da varios ejemplos de cómo esa relación entre palabra e imagen data de mucho tiempo atrás. Empezando por los noticieros hablados de los siglos XIII y XIX: “Desde que el mundo es mundo, son las voces las que muestran las imágenes” (Chion, 2018). Se podría decir entonces que una voz estructura la imagen sonora que la contiene. El *voco-centrismo* del que habla Chion se refiere al poder de atracción de la voz. En ella posamos nuestra atención. Si en la imagen aparece un rostro enfocamos nuestra atención sobre él, así como dedicamos toda nuestra atención a una voz cuando la escuchamos porque carga con cierta información; la voz no es solo sonido sino información. En ese sentido, el *voco-centrismo* es casi siempre un *verbo-centrismo*. Pero si el sonido en el cine es voco y verbo-centrista, dice Chion, es en primer lugar porque el ser humano también lo es. Esto lo explica al identificar que en nuestras relaciones humanas esa necesidad de escucha de la voz prima sobre los otros sonidos del mundo. Si se oye un rumor cualquiera esa voz se destacará sobre los otros sonidos. Son las voces las que llaman

🌧️ Figura13. Como el cielo después de llover, Mercedes Gaviria, 2020.



la atención, sobre todo si es una lengua que es accesible para la persona que escucha. Así, lo primero que buscamos es el sentido de las palabras, interpretándolas y dándoles sentido.

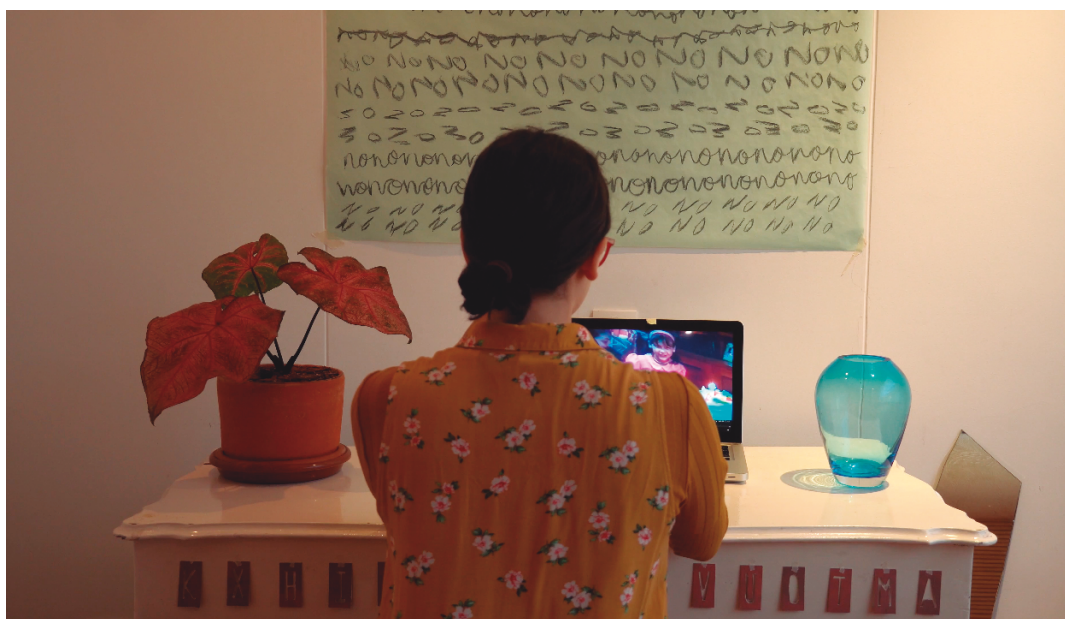
Una voz no tiene márgenes

La voz, al actuar fuera de los márgenes de la imagen, es un fenómeno sonoro que carece de límites espaciales; habla desde cualquier punto. En el ámbito audiovisual, resulta imposible definir un tipo de voz específica ya que la voz es infinita, un instrumento que vibra según la voluntad de quien la produce. La voz suele poseer una capacidad unificadora frente a las imágenes. Si bien esto puede ser revertido en el montaje, existe un común acuerdo de que así es. Explorarla desde diversos lugares creativos, desde el juego, el ensayo, el enrarecimiento, lo musical, se vuelve crucial para comprender su verdadero potencial. La voz tiene una esencia propia, aunque a menudo se perciba como un simple medio para comunicar ideas. A través de esta reflexión, tanto en las cartas como en este ensayo, creo que se puede vislumbrar un camino para seguir explorándola en profundidad.



Bibliografía

- Berry, C. (2006) *La voz y el actor*. Alba Editorial.
- Bonitzer, P. *Sobre la voz en off* (Extractos de la obra *Le regard et la voix*, col 10/8). (2004). *La voz en el cine* (pp. 163-167). Cátedra.
- Chion, M. (2004) *La voz en el cine*. Cátedra.
- Chion, M. (2018) *La audiovisión, sonido e imagen en el cine*. La Marca Editora.
- Catalá, J. M. (2019) “Pensar el cine de pensamiento”. En N. Mínguez (ed.) *Itinerario y formas del ensayo audiovisual*. Gedisa.
- Daney, Serge. *Sobre las voces en off, in, out, through* (extractos de “L’Orgue et l’Aspirateur”, artículo publicado en *Cahiers du cinema*, N.º 278 y 279, agosto-septiembre de 1977). *La voz en el cine* (pp. 163-167). Cátedra.
- Dolar, M. (2007) *Una voz y nada más*. Manantial.
- Fernández, M. (2006) *Acústica para todos incluidos los músicos*. Producciones Agruparte.
- García Martínez, A. N. (2006) “La imagen que piensa: hacia una definición del ensayo audiovisual”. En *Comunicación y sociedad: Revista de la Facultad de Comunicación*, Vol. 19 N.º 2.
- Provitina, G. (2014) *El cine-ensayo, la mirada que piensa*. La Marca Editora.
- Sierek, K. (1992) “Voz, guía tú en el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico”. En C. Blümlinger y C. Wulff (eds.), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen film*. Sonderzahl. Traducción de Marta Muñoz Aunión.
- Torres, G. Pérez, B. Ferrán, G. (2008). *Anatomía de la voz*. Editorial Paidotribo.
- Toop, D. (2018) *Resonancia siniestra, el oyente como médium*. Caja Negra.



🌿 Figura 14. **Este título está aquí**, Raquel Páez Guzmán, 2022.





Conversaciones





Bibiana Rojas, Sergio Barón y Juan David Cárdenas: Las voces como radiografías del inconsciente y lo colectivo

EN SU AFAMADO TEXTO SOBRE la ideología de la mezcla de sonido¹¹, Mary Ann Doane deja muy claro que sobre el audio cinematográfico y particularmente sobre la voz recaen una serie de prejuicios. Se ha asumido históricamente que la función del sonido y de la voz es fundamentalmente comunicativa, de ahí que los procesos de finalización sonora empiecen con la limpieza de las voces que comunican a través del diálogo. Tan solo después de estas labores el diseño sonoro y los efectos de sonido encontrarían su lugar. Esta manera de proceder, altamente estandarizada y naturalizada en las escuelas de enseñanza audiovisual, pone en evidencia la reducción de la voz a su componente estrictamente informativo. Como suelen decir los manuales canónicos de guion: “Los diálogos deben informar, hacer avanzar el relato o generar la risa del espectador”. Ante esta reducción del sonido y de la voz, una tendencia cinematográfica reciente, el cine de no ficción, se ha propuesto ampliar los usos sonoros del medio audiovisual. En el contexto colombiano las exploraciones son ricas y diversas. Atendiendo a este

11 Doane, M. A. (1985). “Ideology and practice of sound editing and mixing”, en: *The Cinematic Apparatus*. (ed.) Teresa de Laurentis y Stephen Heat. St. Martin's Press.

diagnóstico, nos hemos reunido Bibiana Rojas, Sergio Barón y Juan David Cárdenas para conversar sobre la relevancia de la experimentación con la voz en el cine de no ficción nacional.

Los tres coincidimos en ser realizadores y a la vez curiosos de la teoría de la imagen audiovisual. Esta doble inclinación hace que nos preguntemos por la voz tanto en calidad de aquel que produce imágenes y sonidos como en la condición de aquel que intenta pensarlos con la calma que permite la escritura y el entusiasmo al que invita la conversación.

Juan David Cárdenas: Sergio, le cuento mi versión de los hechos. Bibiana y yo estamos explorando la voz a propósito del material de mi familia paterna, que es un archivo en video consignado y preservado, como suele ocurrir, de manera muy espontánea, muy intuitiva. Hemos llegado a visualizar alrededor de 40 o 50 horas de material. Enfrentados a esas imágenes, sentimos la posibilidad inmediata, yo diría casi que normalizada, estandarizada, de caer en una forma de trabajo con archivo familiar que se asocia a todo un género audiovisual manido. Afortunadamente Bibiana y yo coincidimos en que es un género desgastado. Además, muy afín a una sensibilidad de época altamente narcisista. Me refiero al documental de ensayo biográfico y personal. Biográfico en clave individual o colectiva. Se trata de un narcisismo individual o de un narcisismo del apellido, de la familia.

Hemos descubierto que no nos interesa para nada reproducir ese género, sino más bien contestarle. Queremos tomar distancia de sus lugares comunes y de la idea de la autobiografía. Esta toma de distancia supone una exploración, entre otras cosas, de la voz. Nos interesa explorar una voz que, volviendo sobre sí misma, no recaiga sobre la identidad de un propietario que se exhibe. Para nosotros, la voz no se puede volver una reconstrucción del tipo “diario personal”. Eso nos condujo a plantearnos búsquedas plásticas y técnicas de enrarecimiento de esa voz. Buscamos una voz no humana, una voz cuya subjetividad se vuelva en algún momento dudosa. Esos procedimientos nos han llevado a una búsqueda en clave técnica que me ha parecido muy gozosa, aunque me ha sobrepasado. El hecho es que hemos identificado que este es un asunto muy vigente en la actualidad.

Si mal no recuerdo, empezamos explorando este enrarecimiento entre la voz y su propietario, entre la voz y el sujeto, por la vía narrativa. ¿Cómo un sujeto se ensombrece y se enrarece como subjetividad a través de estrategias narrativas que lo multiplican? Es una idea muy utilizada por el cine *mainstream* que ha sido ocasionalmente explorada en un cine menos convencional. En este caso, hay una película que me ha interesado muchísimo: **El auge del humano** (2016) de Teddy Williams, que ocurre en tres lugares del llamado sur global en los que se dan tres versiones de las relaciones entre los jóvenes y las nuevas tecnologías en una clave muy original. Algo que Williams, siento yo, ya había explorado

en **Pude ver un puma** (2011). Y es que él tiene preocupaciones por lo tecnológico en contextos pobres. De hecho, ya es una broma entre nosotros que lo que estamos haciendo es ciencia ficción pobre.

Sergio Barón: Como en **Parsi** (2018), el último corto de Williams hecho en África. Un juego en el que la cámara y la voz son muy extrañas.

J.D.C.: Vi **Pude ver un puma** de nuevo hace una semana y siento que la voz de estos personajes, que no es una voz en *off*, va a llegar en algún momento a influir en la forma cómo va a hablar nuestro personaje. Esas aproximaciones que Williams ha logrado incorporar en su filmografía nos condujeron a pensar en multiversos de lo pobre, en multiversos colombianos con material de archivo de los años ochenta. En fin, todo esto nos sirve para construir una narrativa de un personaje *desidentificado*. Además, ahora nos ha conducido a exploraciones de carácter más técnico. Lo que estamos explorando es una especie de voz sin humano. Esto me ha hecho pensar en esa frase famosa de *Alicia en el país de las maravillas*. Alicia dice: “he visto gatos sin sonrisa, pero nunca una sonrisa sin gato”. Lo que me resulta más interesante es que esa búsqueda es, en el fondo, fraudulenta. Estamos encontrando que cualquier voz aparentemente inhumana es una voz necesariamente humana en el fondo. Pero bueno, estoy hablando muy en abstracto porque esta exploración todavía está en ciernes.

Bibiana Rojas: Lo que estamos explorando, y lo que a mí interesa, son estas voces automatizadas que se usan mucho en las redes sociales. Encontramos un montón de *softwares* nuevos que producen estas voces a las que los mismos creadores llaman *ultrarealistas*. Es una retórica que dice: “vamos a hacer voces que sean más realistas que las voces humanas porque no tendrán errores”. Son voces que hablan con mejor dicción porque no hay espacio para que se equivoquen. Pero también encontramos que varias de esas voces son creadas para intentar asemejarse a ciertos acentos locales. Por ejemplo, encontramos una voz colombiana a la que llamaron *Samanta*. Cada país o región tiene su voz, pero todas están concebidas desde lo “gringo”. En general, hay más voces en inglés que en cualquier otro idioma y esas otras voces “locales” no siempre coinciden con los acentos que se supone que intenta imitar o solo se construye una voz por país.

J.D.C.: Hay una geopolítica cristalizada en la oferta de este *software*, una versión típicamente gringa de América Latina en la que las regiones en realidad no existen. Por ejemplo, la voz colombiana tiene un corte claramente bogotano. Se concibe a América como solo un país y no como un continente con regiones y Estados. La plataforma de ese *software* ofrece la versión de mundo que tendría, creo yo, un americano promedio.

B.R.: Dentro de las opciones que brindaban algunas plataformas descubrimos que hay una forma de clonar la propia voz. Es un proceso largo porque requiere que uno hable bastante con el *software*, que juegue mucho con él para crear así esta humanización de esa

voz que puede decir cualquier palabra. Pero el proceso está pensado exclusivamente en inglés. Al hacer la prueba, mi voz en español fue clonada al inglés —un inglés británico, de hecho—. Estas pruebas nos han llevado a ajustar el proyecto abordando esa geopolítica de las voces y los acentos, pero también hacia exploraciones muy plásticas que nos han obligado a buscar formas de jaquear el sistema. Mi trabajo hasta el momento ha consistido en generar muchas conversaciones con el *software* para ver hasta dónde llegan sus límites, hasta dónde puede llegar esa inteligencia artificial.

S.B.: Creo que, en el fondo, lo que estas tecnologías hacen es emparejarnos a todos. Como esa voz de TikTok que ha aparecido también en otras redes sociales últimamente. Es por lo menos interesante que la gente decida que esa va a ser su voz, que en lugar de usar la suya propia para decir algo en una red social acepten de forma tan inmediata esa otra voz. Mi punto está en que esa voz se convierte en la de todos nosotros. Pero ustedes me hablan de esas inteligencias artificiales con acentos colombianos o mexicanos, lo que me parece que es una forma de hacernos creer que todavía hay destellos de identidad en el mundo. Pero son destellos de identidad mediados por un imaginario promedio como el que usted describe, Juan David. Creemos que estas inteligencias están perfilando una identidad regional a partir de los acentos, pero en realidad no.

J.D.C.: Lo que creo es que se está produciendo una identidad altamente mediada por lo digital. Estamos viendo el primer *boom* de la inteligencia artificial. De acá a cinco años, no me queda la menor duda, van a construir algo hiperregionalizado. Además, ahora que Bibiana decía “mi voz terminó siendo una voz en inglés”, hay que recordar que se trata de una voz en inglés que es digital. Ese “digital” es clave porque es el sustrato mismo de esa hiperlocalización. Lo digital se vuelve lo local. Eso me pareció una locura porque es otro nivel de mediación. Sin embargo, no se es menos nativo siendo digital. Más bien habría que preguntarse, ¿cuál es esa versión de lo nativo mediado por lo digital?, ¿cómo eso echa raíces?

B.R.: Algo que también me preguntaba escuchándome en esa versión clonada era: ¿qué es lo que se conserva de mi voz? ¿Cómo la inteligencia artificial decide qué es lo que sigo siendo “yo”? ¿Cuál es la esencia de esa voz que nos puede ayudar a distinguirla de cualquier otra voz digital? Notamos algo curioso. Esa voz conservó en gran medida la forma de las respiraciones. Es algo que el *software* intentó preservar y que pude identificar fácilmente porque salió de mí, de mi voz. Cuando se la muestro a otras personas, unos dicen “sí, esa es su voz”, otros dicen “no, esa no es usted”. Podría decirse que hay una esencia que la inteligencia artificial logra robarse. Lo más llamativo es que esa voz en español suena enrarecida en el sentido que parece una persona nativa del inglés intentando hablar español.

J.D.C.: Antes Bibiana hablaba de jaquear, algo que nos ha tocado hacer desde la escritura y los juegos con el lenguaje. Por ejemplo, para decir Jaime Garzón ha tocado poner “H” en vez de “J” de Jaime. Pero una de nuestras iluminaciones torpes en ese proceso nos indicó que en algún momento habría que hacer que la voz cante. Ahí el *software* se topa con una

frontera. Es un nivel de jaqueo muy elemental. No hay que ser jáquer profesional para pedirle a la plataforma que cante. No puede hacerlo. ¿Cómo podría llevar el canto al orden de lo digital?

B.R.: Hay unas posibilidades que he pensado sobre eso. Algunas de estas voces ultra realistas permiten trabajar el tono. Yo le puedo decir a la máquina “aaaaa” y luego pedirle que lo haga con un tono específico. Así, entre comillas, cantaría —muy entre comillas—. Igual se sentiría bastante falso y no podría ser hecho con mi propia voz. Es un desarrollo que han hecho con otro tipo de voces. Claro, sería hiperrealista, una voz que nunca desafinaría.

J.D.C.: No sé si voy a dar un salto muy absurdo, pero creo que muchas de esas exploraciones están ocurriendo en la música. Pienso en la monotonalidad de la voz de Bad Bunny. Hay una resonancia entre cierta estética de la voz digitalizada, neutra (como la llaman) y la voz de este cantante que todo el tiempo la mantiene como un dejo. Además, está el *autotune*. No hay forma de desafinar cuando intervienes digitalmente la voz como sustancia matemática.

B.R.: Cuando uno canta desafinado, de forma digital se le tienen que subir un micro tono a la voz. Es muy difícil de percibir para el oído no entrenado, pero cuando el *software* lo balancea uno escucha la diferencia y dice: listo, ahora mi voz está afinada. Sin embargo, se siente la digitalización.

J.D.C.: Claro, eso es lo que es interesante de ciertas exploraciones de los reggaetoneros y traperos menos comerciales. Llevan el *autotune* a otro nivel. Buscan no ocultar la robotización, como lo hizo *Daft Punk*. Ellos encontraron una poética de la robotización.

Y eso me lleva a pensar ahora en otra obra a la que nos referimos en nuestras cartas: **Dora Sena**. Es una ironía de cómo cierto abuso de lo digital puede llevar al absurdo legal. Es muy cómico. De alguna manera, el experimento con la voz en esa película me hace pensar en otro nivel que creo que también vamos a explorar. Ya no es solo la sonoridad de la voz la que es producida digitalmente o por una inteligencia artificial, sino el contenido de lo que esa voz dice, el texto también será una digitalización. Eso nos ha llevado a contemplar la posibilidad de trabajar con Chat GPT para escribir parte del guion. De hecho, ya hay festivales que seleccionan obras exclusivamente hechas con esa herramienta o con inteligencia artificial.

B.R.: Incluso hay unas inteligencias artificiales que pueden editar. Sé de un *software* que se llama Combinatronix. Uno le puede pedir que tome una serie de imágenes y que las organice por formas.

S.B.: Es lo que intentaron hacer en **Síndrome de los quietos**. Lo que sé de ese proceso es que Jorge Caballero intentó editar el material con un sistema que podría hacer el montaje. Eventualmente no les pareció interesante. No les gustó lo que había hecho la máquina.

Entonces crearon la figura de esa voz que de forma hipotética nos narra lo que ese montaje no fue, o lo que pudo haber sido.

B.R.: La inteligencia artificial es una herramienta limitada, pero podemos trabajar con la utopía de lo que ella podría hacer para inventárnosla. Es lo que estamos haciendo. Al fin y al cabo, no vamos a usar una voz artificial sino una clonación de una voz real. Al menos es eso en lo que estamos en este momento.

J.D.C.: Después de todos esos procesos uno se pregunta: qué se debe a la máquina, qué se debe a la voz, qué se debe al acto creativo y qué se debe al frío proceso tecnológico. Ni idea, y cuánto más indecible tanto más exitoso para nosotros.

B.R.: También vale la pena decir que estas preguntas nos quedaron sonando mucho desde **El sonido de los grillos**, donde aparece una voz sin cuerpo. Grabamos toda la voz de la película conscientes de que debía tener un sustrato digital. Tenía que sentirse que esa voz realmente se estaba rompiendo, que esa voz no existía. Aunque no hubo un proceso de clonación o investigación sobre las inteligencias artificiales, sí lo hubo desde la posproducción. Buscábamos llevar la voz humana al límite de la robotización de Google.

J.D.C.: Se trataba de que el narrador revelara su procedencia en la medida que avanzaba la historia. Revelar su procedencia era mostrar que existía como cifra en una base de datos, que era pura información digital. El personaje está urgido por encontrarse, por encontrar un cuerpo, su cuerpo. Esa tensión entre la urgencia vital humana y la insustancialidad digital arroja una corporalidad muy difusa que se manifiesta como voz. Esto pone en tensión esa difícil coexistencia entre el orden de lo digital y las solicitudes de lo humano. Se revisan esas utopías: la de lo más realista y la voluntad de digitalizarlo todo.

B.R.: Se suele decir que en esas bases de datos está toda la verdad sobre el conflicto armado, el lugar donde se encuentra todo lo que se tiene que saber al respecto. Esa utopía se derrumba cuando muy fácilmente nos damos cuenta de que hay datos que no aparecen o que de un día para otro las cifras cambiaban. Según el día que se consultaban las bases de datos incrementaba o disminuía el número de muertos.

S.B.: Dentro de esa ficción que dice que las cifras y los datos son neutros, objetivos, se oculta todo el proceso y las decisiones humanas que construyen esos números.

J.D.C.: Es como si las bases de datos también tuvieran, necesariamente, que pasar por el filtro de unos etiquetadores, como los que nos hemos encontrado en nuestra investigación sobre la procedencia y el supuesto conocimiento que alimenta a las inteligencias artificiales. Son una fuerza de trabajo subcontratada en países como los del África subsahariana o Venezuela, donde su trabajo se precariza, pero también desde donde se imponen sus criterios morales y afectivos sobre los datos e imágenes que consumimos cada día en el mundo digital. En el caso de las bases de datos del conflicto, se trata de funcionarios formados mayoritariamente en ciertas disciplinas donde lo numérico es divinizado, algo muy

ingenuo del positivismo del archivo. En muchos casos, estos agentes disciplinares obran de una manera muy obediente, por no decir automatizada. Son procedimientos que, por más automatizados que estén, reclaman la intervención del humano y están mediados por las jerarquías y conveniencias históricas de turno. En fin, muchas cosas que al final no se pueden rastrear en una cifra. Una cifra es cortar las amarras con lo humano en el orden del aparecer, pero cuando se empieza a hacer la genealogía y la pesquisa lo que aparece es el orden de las decisiones, de las preferencias, de las disciplinas.

S.B.: Estamos hablando de cómo detrás de estas bases de datos hay toda una burocracia informática, numérica, que se oculta. Eso es algo que me interesa abordar en el trabajo con material de archivo que estoy desarrollando. El proyecto se llama **Movimientos a distancia** y partió del encuentro azaroso con unas imágenes. A finales de 2019 fui parte de un taller de crítica cinematográfica en el que se invitaba a indagar en los archivos filmicos de la BECMA y la Fundación Patrimonio Fílmico. Yo me decanté por el archivo de los hermanos Acevedo sin tener la más mínima idea de qué era eso. Me encontré con unas imágenes de gran potencia que arrojaban un panorama para mí desconocido sobre ese periodo de la primera mitad del siglo xx en Colombia denominado “La República Liberal”. Las imágenes recogen un cierto entusiasmo por el fin de la hegemonía de gobiernos conservadores y por la promesa de un país más democrático. Pero en ellas también se manifiestan los códigos de representación que los Acevedo naturalizaron en su hacer como reporteros. Eso se traduce en fabricar imágenes de ese progreso desde una postura oficial o por lo menos acorde con los gobiernos liberales de turno. Curiosamente, no fue eso lo que más me deslumbró de estas imágenes, sino la forma cómo han sido archivadas, la burocracia en torno a ellas que pone trabas o filtros para poder verlas.

B.R.: Los etiquetadores del archivo.

S.B.: Si, personas que parecen creer que su trabajo consiste en la neutral observación de estas imágenes para catalogarlas y resguardarlas de la forma más eficiente. Pero en el fondo el proceso denota una postura política que se traduce en algo tan sencillo como decir qué es lo que se ve en una imagen y qué no. Hay que entender que el archivo existe como imagen, pero también como texto, como un desglose en palabras que describe lo que la imagen muestra. Ese desglose es un ejercicio de subjetividad que se puede rastrear comparando lo que se ve en la imagen con lo que se escribe y por lo general me parece que esa descripción obedece a criterios arbitrarios, pero también subjetivos. Son lecturas de las imágenes que ofrecen una versión oficial de la historia. Lo que quiero explorar con esos archivos es, precisamente, cómo poner en escena esa voz o esas voces oficiales y revelar cómo su supuesta neutralidad es una impostura. Para ello en el montaje uso esos textos contrastando su pragmatismo con la riqueza misma de las imágenes. Los textos se comportan de algún modo como una voz. En algún momento pensé que podría haber una voz que hablara entonando esa neutralidad, que leyera los textos. He encontrado que el texto

en sí mismo es valioso y que verlo en pantalla es interesante. Mostrar ese forzoso silencio de la burocracia.

B.R.: Pero también existen las voces de los locutores y una noción de la correcta sonoridad asociada a ellas. Se podría explorar ese tipo de voz institucional.

S.B.: Lo que he hecho es analizar cómo los mismos hermanos Acevedo construyeron su voz. Ellos se atribuyen la realización de la primera película parlante en Colombia. Básicamente se trata de Gonzalo Acevedo, el líder y portavoz de la compañía, diciéndonos: “esta es la primera voz que se escucha en el cine colombiano y es la voz que van a seguir escuchando por los próximos 15 o 20 años”. Era una forma de mostrarse ante al público, de volver reconocible su presencia y la sonoridad de su voz. En ese sentido, creo que también buscaban ser parte de la oficialidad, ser una institución.

Por otro lado, también me atrae indagar en la forma cómo los mismos acontecimientos filmados por la cámara de los Acevedo aparecen o son narrados en otras fuentes, en la prensa o en los documentos oficiales de los gobiernos de turno, por ejemplo. Esas búsquedas son aún muy incipientes dentro de la película, pero son asuntos que me intrigan. Quiero hacer aparecer esa voz oficial del archivo que habla desde la burocracia que cataloga las imágenes, pero también desde la voz oficial de la prensa, desde la voz oficial de los Acevedo o las de los altos dirigentes. Ver cómo estos archivos e imágenes están siempre mediados por la oficialidad y la institucionalidad. Pero algo que también quisiera hacer evidente en la película es la mediación que desde mi propia subjetividad hago de estas imágenes, ese poder que tengo sobre ellas y que yo mismo quisiera vender como algo oficial.

J.D.C.: Esto me hace pensar en Mayolo y Ospina con *Oiga, vea!* En este caso la pregunta es ¿cuál es la voz que encaja con ese “Cine oficial” que se propuso filmar los juegos panamericanos en Cali? Pero hay una cosa que me parece muy reveladora: la voz oficial no es solo la de un locutor que habla, sino que es toda una red, todo un entramado. Es toda una máquina en la que la oficialidad se vuelve transversal a la radio, la prensa, el cine y la televisión. Además, el asunto de las fuentes me parece clave. Uno creció escuchando en los noticieros las voces de los ministros, de los gobiernos. Por ejemplo, en el caso de los falsos positivos los medios difundían las versiones ministeriales o presidenciales de los acontecimientos que naturalmente, por su oficialismo, desmentían las versiones venidas directamente del mundo.

A mí me interesa mucho investigar en el artículo que estoy escribiendo para esta publicación sobre esa infraestructura en red que le otorga oficialidad, es decir, carácter de verdad, a un archivo. Pero, plantearlo en términos de verdad o falsedad no es tan adecuado como ponerlo en términos de una retórica de la autoridad. Esta se impone a través de un discurso de la transparencia, de la claridad y de la hipotética neutralidad. Además, suelen ser voces muy masculinas. Eso es muy importante porque la figura del buen *Pater familia*

está allí signando verdad sobre las imágenes. No es solo la autoridad de un hombre que pone la cara y que pone su voz. No son solo los Acevedo que hacen estos primeros experimentos con el cine, sino que tiene que ver con todo un entramado en el que la autoridad opera como un constructo invisible que se manifiesta, en última instancia, como la figura de este padre que todo lo debe aprobar o legitimar.

S.B.: Sí, en ese sentido la película parlante de los Acevedo es muy reveladora. Ellos dicen: “Inauguramos así la historia del cine parlante en Colombia”. Además, invitan al dueño de Cine Colombia, que para ese entonces ya es el mayor emporio del cine en el país, y al monseñor González, la mayor autoridad religiosa de Bogotá. Esta persona está para bendecir el futuro de nuestro cine, y nos dicta cómo debe ser ese futuro: un cine católico de buena moral, para resumirlo. Por supuesto, también aparece el himno nacional. Todos estos elementos cristalizan esa pulsión oficialista.

Pero hablando de este proceso pensé de nuevo en **Inventario**. En ese corto buscaba construir una voz neutral, desafectada, correcta. Para esa película, mi voz tenía que ser así. Por cierto, en aquel momento creía que no necesariamente tenía que ser mi voz la que narrara esa película. Ahora me resulta interesante darme cuenta de que esa subjetividad era imperiosa. A lo que voy es que con esa voz buscaba de alguna forma una neutralidad oficial. Es una voz rígida que se interrumpe únicamente cuando deja de ser una película de archivo y paso a interactuar con la protagonista, con Blanca. Para mí era importante romper ahí con esa oficialidad, con ese pragmatismo de la voz que comenta el archivo.

B.R.: Eso viene mucho de una tradición del ensayo audiovisual que dice que las voces no deben estar afectadas, que no deben denotar emoción, sino que deben comunicar algo.

S.B.: Sí, pero ayer fui a ver **Esquirlas** (2020) de Natalia Garayalde. Es una película construida con material de archivo propio de la directora y con una voz muy neutral. Lo interesante es cómo la película logra poner en diálogo lo íntimo de su familia con este suceso histórico de una explosión que hubo en el pueblo donde ellos vivían. Entonces, al final sentí que esa voz no podría tener otra forma distinta a esa neutralidad que se dedica a informarnos sobre el suceso y las implicaciones que tuvo en la intimidad de la familia. No sé cómo se podría haber explorado otra expresividad de la voz. Esto me lleva a pensar que cada película necesita su propia voz.

B.R.: Algo así pasa en **Las razones del lobo**. Marta Hincapié nos contó que trabajó mucho para que su voz no sonara afectada, a pesar de que sus padres habían muerto poco antes. Podríamos decir que una voz neutral, pero yo creo que eso no existe. Allí se trata de una voz que intenta no ser sumamente expresiva. Porque, aunque es un relato personal, a Marta le interesa que la gente conozca cómo esa intimidad se cruzaba con la historia de ese club social en Medellín, con la historia del país, con las élites.

Retomo algo de lo que decía Juan David al principio de esta conversación. No todo ese cine autobiográfico está limitado a los códigos del afecto y la emotividad, sino que hay unos experimentos muy interesantes donde se están explorando otras cosas. Se abordan preguntas del tipo: ¿cómo el relato personal puede hablar de un contexto específico, de un problema, más allá de mí misma o de mi familia? El relato personal casi que aparece allí como una excusa más.

Por ejemplo, encontrar esa neutralidad fue mucho más fácil en **El sonido de los grillos** que en mi anterior corto, **Anzoátegui**. Era muy joven y veía esas imágenes con mucho afecto, buscaba casi que un homenaje. No solo quería contar la historia de desplazamiento de mi familia, sino la de esa región del Tolima y la de Colombia. Quería que con cada cosa que mi voz dijera, todos sintieran lo que yo sentía por mi familia y eso es un poco ingenuo. No está mal para primeras exploraciones, pero creo que sí es un cine que debe madurar. Ejemplos como el de Natalia Garayalde o el de Marta Hincapié dan pie a una mirada que no se queda en el homenaje autobiográfico.

J.D.C.: Pienso que hemos llegado un punto en el que coincidimos: parece que hay una disyuntiva falsa. Por un lado, estaría la objetividad de la voz que tiene la autoridad de referirse con certeza al mundo y describir los acontecimientos. Por otro, una voz contraria que por negación se refugia en el puro afecto subjetivo del relato personal o familiar que a veces coquetea con el homenaje. Si uno se pone a ver, películas como **Las razones del lobo** o **Nuestra película** de Diana Bustamante —que logra muy bien coger fragmentos de imágenes conocidos públicamente para integrarlos a su relato personal—, suspenden la claridad de esta oposición. Son películas que están entre lo objetivo y lo subjetivo. Son más bien radiografías de un inconsciente histórico compartido, objetivado, determinado por el ímpetu macabro de la realidad de la violencia en Colombia. En **Alis** se trata de otro tipo de violencia histórica, pero también se hace una revisión liberada de la expectativa de objetividad al referirse a los hechos y, a la vez, del narcisismo del homenaje personal o del homenaje en general. Allí se logra ofrecer algo que a mí me pareció maravilloso, una especie de radiografía del inconsciente, una cosa que está a medio camino entre la realidad y la subjetividad compartida. Esto hace que la voz, que el estatuto epistemológico de la voz, esté en otro nivel. No es ni objetivo ni subjetivo, es otra cosa. Muchas de estas estrategias operan generando relaciones entre el discurso y las imágenes que liberan al ensayo audiovisual de sus propios códigos ya asumidos y naturalizados.

B.R.: Para eso se necesita ser más conscientes de la voz. Parece muy simple coger un micrófono y pararse a contar una historia. Es liberador, confesional, pero en muchos casos fútil. Al final, es la búsqueda de una dramaturgia de la voz.

J.D.C.: Yo diría que no solo de una dramaturgia, sino de una autoconciencia. Esta charla empezó muy técnica, pero porque tenía que serlo, porque la técnica es la forma última de la autoconciencia de la voz como medio y en esa medida se trata de la voz como componente dramático, además de la voz como puro medio.



Figura 15. **El sonido de los grillos**, Juan David Cárdenas, Bibiana Rojas y Julián David Gutiérrez, 2022.





Mercedes Gaviria y Raquel Páez Guzmán: Si una voz suena, ¿desde dónde suena y quién es?

¿DESDE DÓNDE SUENA UNA VOZ? ¿Quién la produce y por qué? ¿Vemos ese cuerpo o es un espectro que deja una huella? La voz en *off* aparece en muchos casos como un fantasma, un sonido sin cuerpo que se esconde detrás de las imágenes; parece ser el residuo de la experiencia del cuerpo. Bajo estas preguntas y reflexiones en común surge este diálogo con Mercedes Gaviria y Raquel Páez Guzmán.

Mercedes es sonidista y realizadora. **Como el cielo después de llover** (2020), su primer largometraje, trabaja con la voz desde distintas materialidades de la palabra. En su corto **Otacustas** (2020), realizado durante la pandemia, piensa en la escucha furtiva y en el sonido que invade los días de encierro. En este corto la voz adquiere distintas formas y permite desvincularse casi que por completo de las imágenes que muestra. Por otro lado, Raquel, artista visual cuyo trabajo explora lo audiovisual desde el ensayo, combina distintas técnicas y métodos en sus obras. **Este título está aquí** (2022) y **Viendo el mundo en medio de píxeles** (2020) recogen —desde lo ensayístico y la correspondencia filmada respectivamente— sus inquietudes sobre el lenguaje a partir de distintos ejercicios audiovisuales donde se pregunta por la palabra y las relaciones de sentido que generan un lenguaje y que permiten la comunicación.

Entre ellas existen resonancias que van desde los temas que les preocupan hasta la libertad con la que afrontan sus procesos. Como dice Mercedes: “Es-

tamos frente a un tipo de cine que cuestiona la materialidad”. Esto permite incorporar la palabra a través del juego, el diario, el ejercicio en forma de apunte, las relaciones entre imagen y palabra, las distintas formas de entonar, las diversas maneras de aproximarse a la grabación. Todas estas posibilidades de exploración con la palabra consiguen abrir esa materia tan etérea que es la voz.

Bibiana Rojas: Algo que nos interesa de sus trabajos es la aproximación desde el juego a la voz en *off*, explorando con sus formas y materialidades. ¿Cómo encaran la voz en sus películas desde la perspectiva del ensayo, el juego, el experimento y la prueba?

Raquel Páez: En mi caso, el proceso fluye a partir de diversos ejercicios. En **Este título está aquí** la temática era el lenguaje y la experimentación constante. Cada día surgía una nueva idea, un descubrimiento que abría otras posibilidades para abordar el tema. Así que me tocaba pensar en las posibilidades del juego, en lo que podía entrar y lo que no en ese devenir, depurar un poco el proceso. Además, era crucial considerar la materialidad de la voz, entenderla como algo físico. A partir de ahí emergían esos juegos que me recordaban la libertad de cuando éramos niñas. Me interesaba mantener esa sensación de libertad en mi trabajo.

Mercedes Gaviria: Hay algo que llamó mi atención al leer la forma cómo te presentas en tu biografía, Raquel. Algo que vos decís sobre esa multiplicidad de los medios de expresión acomodándose a tus búsquedas y obsesiones. Es fascinante pensar en esa libertad que da la posibilidad de inventar una forma, destruirla y volverla a armar. Ese experimento y esa mesa de trabajo donde quizás no hay una tesis tan sólida sobre lo que se está queriendo decir, ese proceso donde residen las películas o los trabajos. Me refiero, por ejemplo, a un tipo de pieza que cuesta definir si es una película o un ensayo. Algo que tiene que ver con un fluir del pensamiento, con una traducción o transducción de ese fluir que va mutando a medida que van pasando cosas en la realización.

B.R.: Ustedes trabajan a partir de apuntes o diarios con los que van construyendo algunos de sus ejercicios audiovisuales. Mercedes con esa especie de diario que en **Otacustas** nos permite sentir el paso de los días viendo cómo se van marchitando las flores que llegan como un regalo al apartamento y que se usan como una excusa para la observación y la escucha. Raquel lo hace con una serie de ejercicios que terminan siendo una colección de pruebas con el lenguaje. ¿Cómo trabajan con estos apuntes o diarios para armar sus cortos?

M.G.: Yo intento pensar más en una especie de cuaderno de apuntes que en un diario. Son apuntes para hacerse preguntas de cómo volver a decir las cosas y así encontrarse con una voz propia que se termina de componer con un montón de retazos, recortes, maneras

de operar con la percepción, con las imágenes, con los sonidos. Es una forma de escribir que permite dudar, descubrir cosas dentro de la propia búsqueda. Son películas, piezas u obras con aperturas.

Algo fascinante me pasó viendo tus dos películas, Raquel. Muchas veces tenía que quitarme los auriculares para entender si era un sonido que estaba escuchando en el corto o si era un sonido que me estaba sucediendo a mí. Ahí, de repente, se borra un límite. Esto nos pasó también en la pandemia. Recuerdo que estaba viendo una película en la computadora y de repente me vi reflejada en la pantalla, y había algo sobre estar sin ese límite que era un poco extraño. Te preguntas ¿dónde empieza y dónde termina? Me sucedía eso con tu trabajo, sentía una especie de comunión en una forma, algo que tiene un poco que ver con ese registro de lo cotidiano.

B.R.: Eso también ocurre en *Otacustas*, cuando decides quitar el sonido. Ese espacio sin sonido en la película me hace más consciente de todo lo que se escucha a mi alrededor. Y ahora que lo pienso algo así también sucede en *Este título está aquí*. Al final la película se queda muda por un momento y entra en juego con todo el sonido que nos rodea. Es una forma de involucrar el sonido exterior dentro de los montajes.

R.P.: Sí, es bonito pensar que cada vez que la veamos va a ser diferente y que cada persona tendrá una experiencia al verla. Esos silencios, cuando se sienten intencionales, son súper potentes.

M.G.: En tu interés por lo físico encuentro algo crucial para entender la voz como más que un medio al servicio de la comunicación o que simplemente complementa la imagen. Esa materialidad de la voz problematiza estos usos que a veces por la inmediatez nos hacen prisioneros de los mecanismos que hemos aprendido a usar para entendernos y relacionarnos con el mundo, con el conocimiento y para fijar significados. Es esencial para mí considerar el cuerpo físico del que emana una voz como un recipiente que conecta esa voz con el cuerpo, el significado y la palabra.

Pitágoras creó un dispositivo en el que se ponía detrás de un telón mientras sus alumnos lo escuchaban hablar. Durante mucho tiempo la relación con esa entidad que todo lo sabía era la relación con una voz liberada de su cuerpo, casi como si fuese una divinidad que ordenaba el mundo. Por su parte, Michel Chion habla del sonido acusmático y de la voz acusmática en el cine, lo cual para mí es uno de sus aspectos más emocionantes: la posibilidad de trabajar la discordancia entre imágenes y sonidos. La voz es potencialmente un elemento que nos permite reflexionar sobre ese lenguaje que transita entre una estabilidad y una inestabilidad, algo que es y no es, que verdaderamente une un cuerpo con un hilo de pensamiento y que constantemente está sujeto a las palabras pero que al mismo tiempo intenta escapar.

En **Como el cielo después de llover** hay un trabajo muy consciente de escritura de esa voz pensándola como una voz sin cuerpo. No hay imágenes de esa voz, está dislocada en el tiempo, solo vemos a la niña que crece con su familia, pero no es su voz. Esa voz que habla no tiene cuerpo, pero lo está buscando. **Otacustas** era la excusa para darle forma a pensamientos neuróticos u obsesivos, a la bulla interna de las muchas voces que habitan un cuerpo que no sabe si es de aquí o de allá. Un cuerpo que está completamente preso de esa indefinición o de esa frontera difusa. El sonido tiene esa naturaleza que permite desdibujar los límites o presentar la posibilidad del fango, de algo más inestable.

Para mí, toda esa búsqueda que tú haces, Raquel, en **Viendo el mundo en medio de píxeles**, esa imagen que es completamente inestable y difusa, imprecisa, pero que por momentos uno puede diagramar a partir de esa voz como texto que no se escucha, es un punto de apertura. A eso me refiero cuando digo que la película está abierta. Una voz que aparece como el fantasma de sí misma y que me hace pensar en todos los fantasmas que habitan en estas películas.

R.P.: Me parece importante considerar tanto al cuerpo del que emana la voz, como al cuerpo sin voz que también se comunica. Percibo este aspecto en todo lo que no necesariamente se expresa de forma verbal en **Como el cielo después de llover**, en el uso de material de archivo que permite observar cómo eres grabada por tu padre en la infancia para luego ver cómo tú lo grabas a él en el presente. En esos casos el cuerpo, atravesado por una cámara, logra comunicar muchas cosas. Es muy diferente cuando una voz se dirige a alguien en específico. **Viendo el mundo en medio de píxeles** y **Otacustas** se relacionan en tanto que hay personas que escuchan, que están vigilantes, a la espera de ver qué pasa.

M.G.: Volviendo a la idea del cuerpo, pienso en **Este título está aquí**. Te pones frente a la cámara, te involucras, la figura de la primera persona lleva la batuta, por momentos también en una enunciación más omnipresente, pero eres siempre un cuerpo que habla. En ese dispositivo aparece la pregunta: ¿La voz pertenece a un cuerpo? Y cuando es así, ¿la voz es esclava de ese cuerpo o está complejizada? Parece que cuando el cuerpo no está y la voz adquiere algún tipo de liberación o una posibilidad de ser otra cosa es que puede darse vuelo a la imaginación, darle vuelo al mundo para voltearlo y desaprenderlo.

Cuerpo y voz parecieran encontrarse en algo, pero están siempre en un juego de desplazamiento. Es lo que hacés con ese maravilloso juego del lenguaje, cuando de repente aparece un texto en pantalla a través del cual vemos la imagen, como si las palabras fueran fisuras.

B.R.: Además, son películas que se piensan constantemente a sí mismas, que se nutren de sistemas de pensamiento diversos, con procesos que se construyen a partir de múltiples formatos.

R.P.: Ese análisis del formato es algo que va a estar ahí siempre y que se presenta de distintas formas. En su película, Mercedes plantea una lucha al decir que quiere hacer cine a

su manera, con pocas personas, chocando con esas grandes producciones. Estos ejercicios emergen siendo cosas más pequeñas, pero tienen esa potencia de generar reflexiones sobre la forma misma del hacer.

M.G.: Vos sos artista visual. De alguna manera pareciera que eso te permitiera entrar y salir muy cómodamente entre esos formatos. Aparece una libertad maravillosa que tiene que ver con que estás siempre en tiempo presente, con tu cuerpo, interviniendo la imagen, generando ese otro lenguaje con la animación y a la vez sonorizando el hoy, tratando de apropiarte de un lenguaje que tiene que ver con otro tipo de tradición para, de repente, ponerlo al servicio de una propuesta de ensayo. Cada secuencia resulta de tal frescura y de tal sorpresa que no sabemos nunca hacia dónde vamos.

R.P.: Esa libertad es muy importante. Me da la posibilidad de no necesariamente tener que construir una línea narrativa. Igual en la película sí hay una línea y hay vínculos que unen cada cosa, pero me da tranquilidad tener esa libertad de poder decir: “voy a hacer esto y lo voy a ir vinculando con esto otro y eso que me interesa en este momento quizás va a estar, quizás no”. En **Como el cielo después de llover** hay algo similar, muchas temáticas que se van abordando de distintas maneras y, como espectadora, puedo ir ligando cosas, pero hay otras que no son tan evidentes. Eso es rico porque permite más libertad al escuchar y ver la película.

B.R.: Quisiera indagar con más detalle en las posibilidades materiales de la voz. Por supuesto, está la voz en *off*, que debe tener su propio proceso de grabación, ya sea en soledad o en compañía. Además, está la elección de mostrar o no el texto en pantalla durante las conversaciones. Se trata de saber cuándo hacer aparecer la voz y cuándo optar por el silencio. En **Como el cielo después de llover**, por ejemplo, hay un gesto encantador, dejar los fragmentos de voz que como sonidista usas para marcar la grabación de una escena. También están las conversaciones por mensajes de voz o las llamadas telefónicas. ¿Cómo surgen estos materiales en sus trabajos? ¿Cómo deciden dónde ubicarlos en el montaje?

M.G.: Estás hablando de algo que es fundamental. A veces dudamos de los materiales con los que trabajamos. No sé si te pasa también a vos, pero a veces uno dice abordar la construcción de una secuencia sin saber muy bien a dónde va a ir o para qué va a servir. Dudás, pero tenés algún tipo de intuición en la convergencia de materiales. Las llamadas y los mensajes de voz son elementos sonoros que empleo en la película, pero para que tengan sentido es importante saber ubicarlos y tomar decisiones al respecto. Si una voz suena, ¿desde dónde suena y quién es?

En **Otacustas** para mí fue muy reveladora una cosa muy sencilla pero importante: escuchar uno tras otro todos los audios de WhatsApp que recibí de mis amigas en esos días, esa vida simultánea en la que pasamos de un mensaje a otro. En ese ejercicio es casi natural que se vaya generando un montaje. En el cine, dependiendo de la intención, se puede

montar en un sentido más lineal o más diacrónico, de forma más vertical o simplemente superponiendo una cosa sobre la otra. Al jugar con esas opciones se juega también con el deseo y el enfoque, con el disfrute de esa interacción entre materiales. Son formas no lineales de escribir, sin seguir una lógica de relato canónica que simplemente se adhiere al significado. Hay una conciencia de forma y contenido.

R.P.: La voz tiene una gran cantidad de matices que no son solo sonoros, sino que tienen que ver con su relación con los formatos. El inicio de **Como el cielo después de llover** me parece bellissimo porque ofrece un contexto que nos presenta a Mercedes como realizadora y sonidista, lo que le permite tener una relación particular con la voz y con el medio en sí mismo. Su voz de sonidista da apertura a la película. Por otro lado, el texto en pantalla parece desvincular la relación entre imagen y palabra. El texto se utiliza como una suerte de pausa para contemplar la imagen, pero también nos fuerza a leer. Considero muy importante cuando se hace esa pequeña anotación que nos dice que el texto es algo que la mamá le escribía a Mercedes cuando era bebé. Es hermoso porque no necesita ser expresado verbalmente. Si se dijera en voz alta sería extraño. Es una voz que no existe, que no se escucha, que se imagina. Por lo tanto, el texto en pantalla resulta adecuado. En muchas ocasiones sientes que ciertas cosas no pueden ser dichas verbalmente, tienen que ser escritas, mostradas, tienen que ser leídas. Cuando leo lo hago con mi voz mental, es la voz de cada uno la que genera ese texto.

B.R.: Cada matiz y forma de la voz abre una perspectiva diferente sobre lo que se relata. Esto me lleva a preguntarles sobre el proceso de producción de la voz en *off*. No se trata solo del significado, de lo que se dice, sino de cómo se dice y cómo registrarlo para que tenga el peso y la intención deseados. Me gustaría conocer cómo fue este proceso en sus películas

R.P.: Para **Este título está aquí** inicialmente la grabé sola, usando mi celular para el primer borrador. Sentía que no era lo suficientemente buena, lo cual me pareció preocupante. No me preocupaban tanto los detalles técnicos sino el contenido de lo que estaba diciendo. Percibí que la información adicional era relevante o al menos valía la pena considerarla. Finalmente, grabé la voz definitiva con mi pareja, que es sonidista. Esta vez me sentí más tranquila y pude expresarme mejor. La parte de archivo familiar sí tiene un tratamiento distinto. Me parecía que en esas secuencias mi presencia viendo las imágenes exploraba algo que no permitía el registro limpio y absoluto de la voz en *off*. A medida que vas trabajando en el proceso vas encontrando lo que funciona mejor, es prueba y error.

M.G.: En mi caso, al principio tengo que leer porque es un texto que se va escribiendo. En el montaje también voy grabando la voz más a modo de apuntes, sabiendo que es solo un boceto, un arrojito de ideas donde se va formando una voz. Después viene el trabajo de reedición, de reescritura, de tono, de estilo y la interpretación de esa palabra que está

completamente teñida del proceso de grabación de ese primer boceto en el que hay una especie de propuesta emocional de la voz.

En **Como el cielo** grabé la voz muchas veces. Tenía la certeza de que no podría grabar la voz hasta que no estuviera segura de que la película era un objeto aparte de mí. Mi socio y amigo Marcos Canosa, que es quien me ayuda a mezclar las películas, me pidió que llegara a Bogotá con una mezcla. Entonces, comencé grabando la voz en Buenos Aires, pero no me gustó. Después llegué a Medellín a hacer unos doblajes. Allí volví a grabar, pero estaba tan acelerada por el trabajo que no me salía bien, era como si me hubiera subido el *pitch*, tenía otro tono. Además, la grabé con un micrófono que no me gustaba tanto. Después llegué a Bogotá y los últimos dos días de mezcla, cuando ya estaba más tranquila les dije a los chicos de Guateque Cine, a Diana y a José, que necesitaba grabar de corrido. Grabé dándoles la espalda, mirando a la pantalla, como hablándole a las imágenes, casi que proyectando la película con la voz.

Pero quiero volver sobre una cosa, sobre la que caí en cuenta ahora, y que tiene que ver con la decisión de usar texto en pantalla. Yo no terminé de montar la película hasta que no entendí que el diario de la madre tenía que estar en silencio. Me pasé mucho tiempo entendiendo cómo iba a presentar esa secuencia. Me grabé frente a cámara, grabé a mi mamá leyéndolo, probé llamándola por Skype para hablar sobre eso y leerle el texto, un montón de cosas. La experimentación con estos materiales necesita de una decisión formal muy contundente para que puedan decir lo que realmente tienen que decir. En este caso era lo siguiente: “esta voz no existe y a la vez está ahí”. Es el desencuentro entre las subjetividades de dos mujeres con perspectivas y con paradigmas completamente distintos sobre lo que significa ser mujer. La película se trataba de ese desfase, de querer encontrarme con esa mujer y no encontrarla. Eso se hizo evidente en la imposibilidad de reproducir esa voz. Fue una decisión que definió la existencia de la película tal y como es. Creo que es lo que vos decís, Raquel. Son cosas que se revelan en esa prueba y error, en ese no saber, en abrazar lo que se construye a partir de la errancia, la huella que va quedando en tu película. ¿No es esa huella y ese halo lo que va dejando una vida que pasa? Lo material, lo real, el sol penetrando por la ventana, dejando esa sombra inevitable.

Nota: Esta conversación nutrió gran parte del ensayo “Resonancias de la voz: cuerpo, materialidad, huella y performatividad” escrito por Bibiana Rojas para esta publicación, por lo que algunas secciones y citas presentes en el ensayo encuentran su origen aquí.





Luis Esguerra y Pablo Roldán: La huella de una voz

DESDE SU TRABAJO EN BRUMA Cine, compañía de distribución y programación fundada junto a Mateo Suárez, Luis Esguerra ha configurado una mirada álgida sobre las periferias del cine iberoamericano, una política de los límites, del intersticio. Curadurías como *Este paisaje que nos piensa* (2022) o *El fin de la familia* (2019) dan fe de ello. Luis es, además, el director de **La noche desbarata mis sombras** (2020), cortometraje que fue crucial para esta investigación y sobre el que hablamos en la segunda parte de este diálogo.

Por su lado, Pablo Roldán se ha establecido como un faro de la nueva crítica cinematográfica en Colombia. Su trabajo como crítico y editor de la revista *Cero en Conducta* y como director del festival Cinemancia en Medellín ha labrado caminos para que los cines más arriesgados y disidentes tengan una presencia más robusta en nuestro país.

Acudimos a su experiencia como críticos, curadores y realizadores para desplegar reflexiones sobre su oficio y articular otras ideas sobre las películas que hemos abordado en esta investigación. Sobre esto versa la primera parte de este diálogo. Luego, Luis nos cuenta sobre el proceso de creación de su cortometraje y junto a Pablo abordan sus sinergias con otras dos películas que consideramos fundamentales para analizar el recurso del texto en pantalla en el cine colombiano más reciente: **Volando bajo** (2020) de Elkin Calderón y Diego Piñeros y **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento** (2022), de Angélica Restrepo y Carlos Velandia.

Luis Esguerra: Quisiera empezar haciendo un panorama general del grupo de películas sobre las que se ha hablado en este proyecto. Son obras que dan cuenta de un cine que expresa búsquedas periféricas. Puede que lo periférico en estas películas sea que no parecen interesadas en reforzar el carácter industrial y técnico del cine, en ellas hay una especie de ausencia de narrativa. O si hay narrativa, esta no se interesa en colmar todo el sentido de la película, dejando atrás ese requisito casi inapelable de contar una historia. Son obras que se desarrollan bajo esquemas de producción atípicos, no pasan por esas jerarquías tan rígidas del cine, proponen otros tipos de configuraciones, no persiguen ese afán de “la gran película”.

Pablo Roldán: Sí, y lo que es claro e innegable es que hoy hay una explosión del recurso de la voz en *off*, pero también del texto. En ese sentido, puedo reconocer algunos aspectos que comparte todo este cine. El primero, el más inmediato y profuso, es el yo biográfico. Puede que me esté saliendo de la guía de películas propuesta para esta conversación, pero creo que una que motivó esa abundante aparición es **Carta a una sombra** (2015) de Daniela Abad y Miguel Salazar. Más allá de las opiniones personales que uno pueda tener sobre ella, en esta película aparece un yo biográfico muy complicado. En su momento se vendió como la adaptación de un libro biográfico, pero al final esa biografía desapareció un poco, se terminó filtrando. De ahí se podrían trazar genealogías con películas posteriores como **Amazona** (2016) de Claire Weiskopf o **Como el cielo después de llover** (2020) de Mercedes Gaviria, películas en las que ese yo adquiere diversas particularidades. Lo que es claro es que hay un cine del yo que se ha levantado por ahí. Otro aspecto que se puede detectar es que con la voz viene la idea de lo poético o la pretensión poética, la idea de acercar el gesto de filmar al gesto de escribir poesía. Pienso en tu película Luis, que tiene un gesto poético innegable.

L.E.: Creo que otro aspecto sobre el que vale la pena preguntarse es el formato del cortometraje. Preguntarse por qué el cortometraje parece ser un espacio que permite estas fugas o cómo las formas en las que se han realizado, producido y financiado largometrajes, pueden ser incompatibles con ciertas maneras de creación.

P.R.: Sí, pienso que en nuestro entorno hacer un cortometraje implica una disidencia. Tú llamas la atención sobre este cine que rechaza la idea de la gran película. Es interesante fundar la sospecha de que la producción de cortometrajes ha ayudado al surgimiento de estas formas más huidizas de creación con la voz. Pienso también en la importancia del cortometraje para el estudiante de cine o de medios audiovisuales. Tal vez ese formato que permite ser agarrado con las dos manos, que se puede abarcar, que lo puedo abrazar, posibilita una disposición diferente para crear.

L.E.: Por otro lado, recibir apoyo para un largometraje con este tipo de búsquedas es indudablemente más difícil. Estas películas trabajan a través de esquemas de producción diferentes como una alternativa. A la institucionalidad del cine le ha costado incorporar este tipo de aproximaciones en su maquinaria. Basta con ver los requisitos de las convocatorias, que no expresan la diversidad de búsquedas y formas que estamos viendo.

Sergio Barón: Tal vez el cortometraje permite la libertad de proponer caminos sin saber a dónde van a conducir, permite trabajar a la deriva. Antes de que nos viéramos para este encuentro, Pablo hablaba del gesto de películas como **Ante mis ojos** (2018) de Lina Rodríguez y de **Como el cielo después de llover**, en las que de entrada se revela la voz de la sonidista que está grabando el sonido ambiente. Estas suelen ser obras en las que se ve el proceso como forma.

P.R.: Claro, porque muchas de estas películas, por su acercamiento a la voz, van a motivar que se deje ver el doblez, el intersticio, que se muestre la piel por detrás. Como sucede en la búsqueda de Federico Atehortúa en **Pirotecnia**, por ejemplo. Entonces, a eso que vamos identificando se le suma ahora la idea del artefacto que revela su mecanismo o que aborda su condición de incompleto.

Además, justo ahora pienso en cómo estas películas se relacionan con el espacio en negro, no solo con el fundido a negro sino con el negro mismo de la pantalla, con ese vacío; un ejemplo literal de esto es **Síndrome de los quietos** (2021) de León Siminiani. Pero también en la forma cómo hacen tangible las condiciones de sus materiales. Pensemos por ejemplo en la actualización del recorrido de la campaña libertadora que hace **Bicentenario** (2020) de Pablo Álvarez Mesa o en las voces sin rostro de **Mis dos voces** (2022), también de Lina Rodríguez. En la materialidad de los píxeles de **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento**. Las texturas en el cine de Camilo Restrepo o en el del colectivo OJOBOCA. Y de ahí paso a darme cuenta de la importancia de la diáspora, todos estos son realizadores que viven fuera del país. Esta diáspora va a encontrar ciertos hallazgos de lo que estamos hablando.

L.E.: Esto lo conecto enseguida con una curaduría que se llamó *Estéticas contemporáneas del desarraigo en el cine iberoamericano* (2017), organizada por Andrés Suárez, Pedro Adrián Zuluaga y Juan Sebastián Mora. Esta muestra ya llamaba la atención hacia otros cines colombianos, no solo por mostrar películas de realizadores que han hecho obra fuera del país, sino por detenerse en aquello que configura una sensibilidad propia de estas obras: el estar ligadas a los lugares en las que se realizan. Muchas de ellas, desde esos lugares, lanzan otras miradas y otras lecturas muy anómalas sobre el país. En esa curaduría ya aparecía esa presencia de realizadores colombianos formados en la Universidad del Cine en Buenos Aires, de la que saldrían Vladimir Durán y luego Mercedes Gaviria, por ejemplo. También ya aparecía la figura de Laura Huertas Millán. Me parece clave mencionar esa muestra que, si no estoy mal, fue la primera en recibir el estímulo de IDARTES para

curaduría audiovisual y que desde entonces ha sido crucial para la gestión de proyectos curatoriales que han puesto de manifiesto estos cines periféricos.

S.B.: Me pregunto ahora, si en estos procesos curatoriales puede aparecer también ese gesto poético que mencionamos antes. Creo que una curaduría es siempre un ejercicio de remontaje, de reescritura que ayuda a abrir otros sentidos en las obras. Incluso, me pregunto si en la práctica curatorial, o en la de crítica cinematográfica, pueden aparecer inquietudes similares sobre la noción de voz que estamos abordando.

P.R.: Yo creo que eso aparece tarde en el proceso. Uno suele empezar con intuiciones e hipótesis muy débiles, básicas. A veces el destino te hace ver una película después de la otra y ahí aparece algo, la conexión que necesitabas para articular una idea. A veces también existe la intención de ser parte de ciertas discusiones que se están dando sobre el cine nacional y así se empiezan a armar procesos de selección de películas con los que se busca ponerlas a conversar, a discutir. Puede que allí aparezcan ideas o gestos poéticos, pero no necesariamente de manera consciente.

En la última edición que hicimos hace poco de Cinemancia inauguramos una sección llamada *Nuevas voces*, una curaduría liderada por Daniel Mesa. Sin proponérselo, él curó allí unas películas en las que el gesto de la voz era central y determinante, en las que se ponían de manifiesto estas condiciones de producción más alternativas y que parecen ser vitales para la existencia de estas películas. Todo esto para decir que el gesto va apareciendo a partir de intuiciones. Poco a poco se van conectando puntos y comienza a surgir la constelación.

L.E.: Desde nuestra experiencia en Bruma Cine, no solo nos hemos preocupado por acompañar los procesos de distribución de diversas obras sino por crear programas que puedan poner en diálogo películas colombianas e iberoamericanas, todo bajo una lógica de trabajo muy cercana a la de laboratorio. Lo que he descubierto en este proceso es que muchas de estas películas hacen una revisión o una observación del pasado, de sucesos históricos o memorias. Lo que me interesa es que no hacen una construcción en clave positivista o lineal. Parten de un paradigma establecido, pero con una sensibilidad que les permite recibir diferentes materiales y abordar diferentes disciplinas al mismo tiempo. Y lo que he notado es que muchas veces es la voz la que amarra todos esos materiales, pero también la que permite ese fluir entre formatos y géneros cinematográficos. Es un carácter fronterizo que define a muchas de estas obras.

S.B.: Uno de los recursos donde hallamos otras posibilidades para complejizar nuestra reflexión sobre la voz en este cine fue el texto en pantalla. Quería saber qué hallazgos arrojó

para ustedes revisitar en conjunto **Volando bajo**, **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento** y tu película, Luis.

L.E.: A mí me hizo volver a pensar en algo que ya venía trabajando desde la realización de **La noche desbarata mis sombras**. Hay una insistencia, por lo menos de mi parte, en pensar al lenguaje como un organismo vivo. Eso implica entender que ese lenguaje tiene una cierta autonomía, que hace cosas conmigo y hace cosas consigo mismo. Esa autonomía le permite, por momentos, personificar un habla popular y, en otros, un habla más poética o filosófica. Particularmente en mi proceso hay una cierta intimidad con la materia, lo cual ha sido fundamental no solo en relación con la voz, sino en general con la creación misma y con el cine que más me interesa.

P.R.: Yo puedo ver que es determinante la cercanía con el gesto poético, la invención de otra cosa a través del texto. Son películas que abrazan lo impuro y en las que se pueden ver los trazos sobre esa materia que nombras. De hecho, tu película parece estar herida o, como ella misma se presenta, desbaratada. Y creo que ese puede ser un fundamento de la voz en este cine: la función de desbaratar, de provocar la colisión, la creación de otros sentidos. Estas voces inventan una película dentro de la película de la que hacen parte y constantemente se van señalando a sí mismas.

También encuentro en ellas una cercanía entre voz y pasado, entre voz y recuerdo. En tu película, Luis, constantemente la voz se está dirigiendo a alguien con respecto a algo que le contó en el pasado, siempre preguntándose cosas. De hecho, todas estas películas parecen dirigirse a alguien, pero no queda muy claro a quién. Puede ser a un muerto, a un fantasma, a un amor pasado, o a otro avión, como en **Volando bajo**. Incluso podrían ser entradas de un diario. Esa cadencia que parece propia de estos nuevos cines me remite a un cuento de Reinaldo Arenas que se llama *Final de un cuento*, en el que también hay un desbarajuste en el lenguaje, una apertura, una zona oscura donde, como dices, el lenguaje juega con uno, o con el autor, con el espectador.

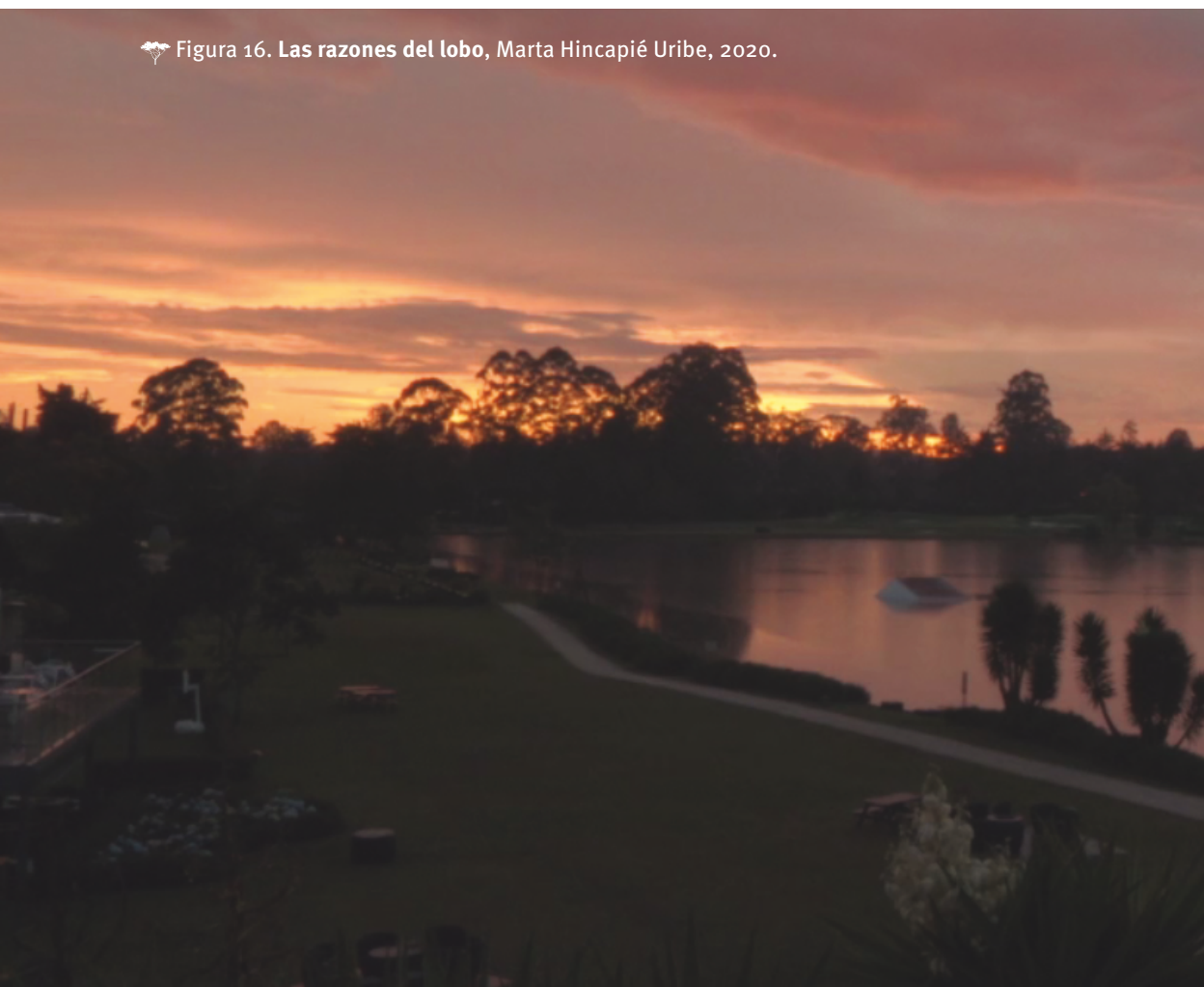
Por otro lado, pensaba que la forma de estas voces tiene algo que ver con la intención de acercarse a unos grandes temas de una manera subterránea. Por ejemplo, **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento**, de la que me fascinó su cercanía con el abismo, con el negro, con la ausencia de información, con la pura oscuridad, retoma la figura de la casa que es tan importante para el cine colombiano. La casa como centro del cariño, pero también de la coerción, de la violencia. Además, son todas geografías no precisas. Por más de que en tu película se nombre una serie de ciudades al rededor del mundo, no es posible asegurar dónde estamos.

L.E.: De pronto eso tiene que ver con que esta película no tuvo un origen muy claro, empezó como un simple ejercicio, como un juego. Comencé a experimentar con ciertas técnicas fotográficas y con el papel, que es el principal material del que está hecho este

corto. Descompuse en fotogramas una pieza de video con la que estaba trabajando y los imprimí en el papel. Luego comencé a intervenir estas imágenes. Sobre algunas aplicaba líquidos, sobre otras dibujaba, en otras también rasgaba. De hecho, me gusta que digas que esta película parece herida porque el gesto de rasgar las imágenes apareció por accidente en el proceso. Ese primer rasgado accidental fue muy doloroso para mí, pero luego me di cuenta de que allí había una gran fuerza. Luego de esto, el proceso consistió en volver a hacer la captura de estas imágenes para montarlas en una línea de tiempo y emular su movimiento original. Un proceso muy largo, pero del que me interesaba ese constante filtrado de la imagen y la incertidumbre que entrañaba. La estética final de la película se reveló solamente hasta el montaje. Creo que nada muy interesante podría haber salido de este proceso si hubiera pensado la estética de antemano.

Pero quiero detenerme en algo que tú dices, Pablo. La idea de que una película pueden ser dos. La de la imagen que te lleva por un lado y la de la voz que te lleva por otro. Y es que mi proceso funcionó de esa manera. Primero trabajé la imagen y no fue sino hasta la etapa de montaje, cuando ya tenía el material, que introduje los relatos. De hecho, pude

 Figura 16. **Las razones del lobo**, Marta Hincapié Uribe, 2020.



conocer algo del proceso de cortos como **Tránsito** de Nicolás Gaitán y **Nosotr_s seremos** de Tiagx Vélez y Juliana Zuluaga, en los que se trabajó de la misma manera. Son películas que presentan dos gestos, voz e imagen. A veces se cruzan y luego se vuelven a separar.

P.R.: Podríamos decir que en estas películas la voz no es una materia que sobra sino una materia parásita. La voz como una termita que va horadando y revelando, no sé si la profundidad o el centro de algo concreto, pero sí su propia cualidad de intrusa, de mutante. Y eso también responde a toda una manera de entender el cine. No solo desde la incertidumbre sino desde el nunca acabar. Es esbozar la posibilidad de que estos procesos tan largos como el tuyo bien podrían seguir y seguir. Es decir, no son películas interesadas en buscar un cierre absoluto.

L.E.: Claro. Por lo menos en mi caso, el interés durante estos meses de trabajo no apuntaba a finalizar una película. Era más bien un interés por estar ahí, por verse inmerso en ese desarrollo que no acababa y que, por más de que ya exista este corto, podría seguir creciendo en otras direcciones.



Ahora, el proceso con la voz fue totalmente diferente. Los relatos de la película corresponden a historias, anécdotas o recuerdos de tres personas. La voz más reconocible a lo largo del corto pertenece a Daniel, un iraní radicado en Viena que conocí en el primer viaje que hice fuera del país. Fue un viaje que me descolocó en muchos sentidos y que me puso en una situación de mucha sensibilidad. Cuando conocí a esta persona me pareció fascinante y a la vez muy extraña. Comenzó a abrirse conmigo de una forma muy inesperada a través de conversaciones de WhatsApp que tuvimos a lo largo de varios meses. Me decía que era piloto, aunque nunca le creí del todo. Constantemente me mandaba fotos de los lugares a los que iba, pero en un punto recuerdo que los mensajes comenzaron a tornarse cada vez más extraños, como si estuviera alterado. Por la diferencia horaria me daba cuenta de que eran mensajes enviados a altas horas de la noche. La verdad, hubo un punto en el que me olvidé al respecto o simplemente me dejó de importar y creo que eso le dio la confianza suficiente a él para seguirme hablando. Entonces me contó que padecía de un desorden del sueño que lo hacía delirar durante las noches. Esto me impactó mucho porque yo mismo tengo una condición similar, aunque mucho más leve. Esa coincidencia, el hecho de que compartiéramos esa extraña relación con la noche, con el dormir, me pareció muy potente en ese momento.

De la misma forma que pasó con las imágenes, sin pensar que esto iba a terminar siendo parte de una obra o algo por el estilo, le pedí que lleváramos una bitácora de esas conversaciones. Entonces, al final la película recoge sueños, recuerdos y anécdotas de los dos, de algunos de sus familiares y también algunos recuerdos de mi papá que en ese momento tenía muy presentes. Lo que me gustaba de esa bitácora era que cuando la leía no era muy claro qué correspondía a él, qué correspondía a mí, qué correspondía a nuestras respectivas familias. Me atrajo la posibilidad de que la película pudiera compartir esa incertidumbre y que no fuera claro cuándo estuviéramos en el presente, o en el futuro imaginado, o en el pasado, o a quién correspondiera cada anécdota. Esos relatos pueden ser de cualquiera de nosotros, pero también de quien los lee. Y ese es el rasgo más evidente que estas películas comparten entre sí, el hecho de que esas voces no tengan una forma sonora y de que al leerlas me vea obligado a leerlas con mi voz, lo que me parece muy poderoso.

P.R.: De acuerdo. Ver estas películas es como asistir a una sesión de espiritismo para invocar a un fantasma que solo puede hablar a través de nosotros, de nuestro cuerpo. Es algo así como la huella de una voz, o algo que parece previo a la voz. Es una gran paradoja que hayamos hablado de películas en las que no suena ninguna voz.







Marta Hincapié Uribe: Una voz se expone

UNA VOZ SE EXPONE AL personalizar el relato que cuenta, sin necesidad de señalar al otro, sino al encarar su postura desde la experiencia personal que se vuelve política. Una voz se expone al permitirse estar dentro del relato sin que las imágenes ejemplifiquen lo que la palabra relata. Una voz se expone cuando es capaz de exponerse de la misma forma en que expone a los otros. En **Las razones del lobo** (2020) Marta Hincapié Uribe hace precisamente eso: exponer su voz. La voz en *off* ocupa un espacio predominante y arriesgado en la película, insistiendo en una relación de choque constante con las imágenes, abordando temas complejos con pocos elementos, construyendo de manera profunda y radical una visión compleja del país.

En la primera parte de esta charla Marta nos cuenta sobre el proceso de construcción de esa voz, partiendo de un recuerdo involuntario que fue detonador del relato. Este recuerdo aparece como residuo de la memoria y luego se expande hacia una historia que profundiza en hechos violentos en el país. La película emparenta, de manera meticulosa y con recursos mínimos, estos recuerdos de infancia con eventos pasados y actuales, abriendo vínculos inesperados con las imágenes de distintos espacios del Club Campestre de Medellín. En la segunda parte, la conversación gira en torno a las prácticas con las que se logró construir esa voz y esa distancia que ella denomina “brechtiana”. Con gran generosidad,

compartió con nosotros detalles de su proceso creativo y técnico, de su encuentro inesperado con una cantante y entrenadora vocal, del rol del montaje en la construcción de la estructura narrativa del documental y devenires de este transcurso ensayístico, ese trabajo de filigrana que fue unir todos estos elementos para conformar un relato.

Marta Hincapié: Cada película es un organismo vivo y al mismo tiempo muy complejo, nace y crea su propio método de maneras orgánicas, eso lo comprueba uno cuando ha podido hacer distintas piezas con diversos orígenes. La voz de **Las razones del lobo** tuvo mucho que ver con el origen del proyecto, con un recuerdo involuntario.

En Colombia estábamos en el proceso de dejación de armas de las FARC y las negociaciones de paz de La Habana. Yo estaba en medio de un “taco”, como llamamos en Medellín a los trancones, en un lugar que se llama La Loma del Campestre, junto a un club social de la élite de la ciudad. En ese momento estaba oyendo por la radio una discusión muy polarizada, acalorada y agresiva de lo que podría significar esa dejación de armas. En ese instante se me viene a la memoria un recuerdo de cuando era muy pequeña y estaba en ese club jugando con otra niña, hija de unos amigos de mis padres, y decidimos ir a saltar en un lago de piedra en piedra. Yo muy envalentonada, muy líder, le digo que vayamos a saltar sin caernos. Ella era un poco menor que yo, más débil, más frágil. En un momento se cae y empieza a chapalear en el barro, en el agua. Yo no la auxilio, le doy la espalda, huyo y me escondo entre los árboles, pensando e imaginando que esa niña se ahoga. Después voy donde están mis padres. No sé cuánto tiempo pasa. Luego veo a la niña envuelta en una toalla en el regazo de su madre, ella conversando muy tranquilamente comiéndose una empanada. Me impactó mucho no solo recordar eso, sino la asociación de los dos hechos. Uno que está vinculado con un momento histórico, vital e importantísimo y otro desde un lugar muy concreto, donde yo, no otra persona sino yo, tengo un gesto de indiferencia muy bestial, muy duro, contra una niña. Esto se convierte en una suerte de obsesión. Tuve la certeza de que esa historia debía ser contada en primera persona por el origen y la raíz es esa evocación involuntaria y tan personal.

Así que empiezo a escribir, a tratar de hacer un ejercicio de memoria familiar en ese lugar, en el club. Me preguntaba cosas como: ¿qué relación tiene ese ejercicio de memoria que hago sobre ese lugar y esa familia tan *sui generis* con el relato histórico? ¿Qué tiene que ver ese relato que con un viaje lineal de más o menos 50 años de violencia del país? Me parecía muy importante que ese relato fuera en primera persona, pero algo que consideraba más importante era que yo debía personalizarme y responsabilizarme de lo que decía. No señalar con el dedo, sino ponerme allí, poner mi voz.

Pienso que una de las condiciones particulares de una voz es exponerse en la misma medida en que expones a los otros. En este caso, los otros eran mi familia, pero también una élite y también una guerra que le atañe a todo el país. Por eso era vital ubicar esa voz no solo desde el relato en primera persona, sino desde el habla misma. Esa fue la búsqueda más frágil, más delicada y sincera. El espectador debía creerle a la persona que hablaba y para ello era preciso construir un nivel de exposición, sinceridad y contradicción desde una voz que se pudiera transformar en el tiempo.

Sergio Barón: Esto es lo que tú llamas monólogo interno, ¿no es así? ¿Cómo fue la construcción de ese relato pensando también en las imágenes que iban a aparecer en la película? Me pregunto si primero existió la construcción de ese monólogo, o lo ibas construyéndolo a la par que aparecían las imágenes.

M.H.: Lo primero fue recordar casi a manera de diario. Fue una escritura automática en la que no importaba mucho si estaba escribiendo bien o mal. Trataba de recordar episodios laberínticos en el tiempo y en el espacio que emocionalmente me ligaran con el dolor, con el miedo y con la historia del país. Pero ya cuando estoy frente a la línea de tiempo y empiezo a poner imágenes de ese lugar, del club, estas se convierten en otra forma de memoria que yo invoco para tratar de construir esa voz. No se trataba de quedarme en el pasado o la nostalgia, sino en el aquí y en el ahora de ese lugar. Al mirar esas imágenes, la mujer de hoy, en el aquí y en el ahora, cambia porque no solo se reafirma y puede recordar esos eventos del pasado, sino que se sitúa política y socialmente. De ahí esa decisión tan radical y política, no solo frente al mundo, sino también frente al cine, que fue negarle al espectador la imagen de archivo de la guerra del país. En el cine, esto implica mostrar que no se muestra. El único archivo que yo traigo es el de un circo, lo que ya de por sí es una metáfora. Fue un circo que duró 50 años, es decir que duró lo mismo que la guerra. Es un archivo maravilloso en 16 milímetros que muestra ese circo que era de los socios para los socios y que retrata esa sociedad pacata, carca y montañera que imitaba a los Estados Unidos y a Europa. Las clases altas no hacen el ridículo afuera, eso es lo que más miedo les da, pero sí lo hacen dentro de su misma élite. Para mí era muy importante ver solo esas imágenes de archivo. Yo no quería traer el archivo ni para ilustrar, ni para acompañar al espectador, ni para reproducir un relato con el cual yo estaba, además, en contra. Lo que quería construirle al espectador una percepción a partir de ese espacio y esa temporalidad.

Bibiana Rojas: Nos llamó mucho la atención que en los créditos te anuncias como narradora y no como locutora o como voz en *off*. Para mí eso constata esa necesidad de ser tú misma la que narra esta historia. En ese sentido la narradora no es una voz que se impone ante las imágenes, sino una voz que se implica en el relato.

M.H.: Un proceso narrativo también puede ser una construcción de verdad, pero no una verdad que te dice “así han sucedido las cosas”. Se trata de una suerte de verosimilitud de ese relato que tiene mucho que ver con la narración y con una construcción retórica.

¿Cómo construir una retórica para que el espectador pueda oír una historia personal y trascenderla? Lo que me pase a mí solo le podría importar a mis hermanos, mi familia y algunos allegados. Por eso es muy importante que ese relato personal pueda trascender e importarle a otros. Para que eso suceda hay que crear una dramaturgia y una retórica en palabras e imágenes.

Pareciera que estuviéramos abandonando el mundo y nos estuviéramos apropiando solo del ámbito individual, particular, personal, familiar e íntimo; el cine contemporáneo está invadido por ese tipo de relatos. En ese sentido es muy importante que en esa construcción de la voz eso que es mío se vuelva tuyo, que te importe, que te lleve a una esencialidad o una universalidad, haciendo que ese espectador pueda recordar sus propias vivencias personales, para que pueda preguntarse: ¿dónde diablos estaba yo cuando quemaron el Palacio de Justicia? ¿Qué le pasó a mi familia? ¿Estaba en la universidad o en el colegio? ¿Qué estaba pasando? Es muy interesante cómo ese relato personal deja de ser mío y puede evocar, provocar o propiciar otro recuerdo en el espectador.

S.B.: La decisión radical de observar solamente ese espacio mientras escuchamos el relato conlleva la evocación de un fuera de campo muy amplio. Como espectador uno se siente abocado, de alguna forma, a invocar imágenes que tenemos enraizadas. Parece que con ese fuera de campo se genera una distancia que también incumbe a la voz.

M.H.: Generar una tercera imagen o una imagen fuera de cuadro, que en este caso es inmensa o inconmensurable, era muy importante y quise generarla con el choque entre la imagen y la voz. Es más importante lo que no se muestra que lo que se muestra. Con esa decisión se alude también a mostrar que esa élite ha estado mirando únicamente eso, ese lugar, ha estado de espaldas a la transformación de un país. Este club social, que pronto cumplirá 100 años incólume, sin cambios, tiene de espaldas a una ciudad y a un país. En Medellín ha pasado de todo. Entre otras cosas, han muerto generaciones enteras de muchachos, se han construido barrios enteros en las lomas y las laderas de la ciudad. Y eso ha estado ahí, de espalda, muy bien cuidado, muy impoluto, muy simétrico, muy apacible, muy bucólico. La idea era reforzar ese contraste con la imagen y que esa imagen, en vez de ser monótona en la repetición, sumara. Para mí hay algo muy importante en la repetición. A medida que va avanzando el metraje, esa sumatoria de imágenes se va haciendo más corrosiva, más claustrofóbica. ¿Te acordás de *El show de Truman*? Es un mundo construido, una burbuja hecha como un refugio, como un lugar paradisíaco, una isla intocada, como ese club.

B.R.: Quisiéramos preguntarte por la grabación de la voz. A mí me interesa mucho conocer ese proceso de construcción. Notamos en los créditos que hubo una entrenadora vocal,

es decir, que hubo una preparación importante para que esa narración se dijera de una manera, para que se pudiera acercarse a lo que tú imaginabas. ¿Cómo fue el entrenamiento para poder contar el relato? ¿Hicieron algún tipo de ejercicio práctico?

M.H.: Sandra Tabares, que era mi productora y me sigue acompañando en el viaje, me dijo: “Marta, aquí el protagonismo de la voz es evidente y es muy importante, así que le tenemos que prestar mucho cuidado”. Entonces me sugirió trabajar con Daniela Sierra y como de esas cosas no sé, me pareció que era necesario. Yo tenía claro que esa voz no podía estar afectada, que no podía ser impostada ni teatralizada. El efecto emocional tenía que estar no en cómo decía el relato, sino en qué era lo que decía y en el choque con la imagen. Entonces tenía que haber cierta neutralidad, pero al mismo tiempo uno tenía que saber que esa persona que estaba hablando era yo. No era un locutor o una locutora. Parecía sencillo, pero no lo fue.

Mis padres murieron con seis días de diferencia y eso fue muy difícil para la grabación en el estudio. Con cualquier cosa que decía la voz me temblaba o me daban ganas de llorar. Tenía que respirar todo el tiempo porque estaba muy afectada. Fuera de eso, había que decir muchas cosas. Entonces a uno se le apaga la voz, se baja y se sube, se le enreda la lengua, se come letras, es complicadísimo. Uno no se da cuenta de lo mal que habla sino hasta que se enfrenta a grabar su propia voz. Daniela me ayudó a hacer muchos ejercicios de calentamiento de cuerpo. Yo no sabía que la voz salía del cuerpo, que no salía de la garganta, sino que salía del diafragma y del pecho. Un aprendizaje tremendo, porque las voces no son solo un punto de vista, sino que vienen desde un lugar fisiológico.

B.R.: ¿Cuánto tiempo duraron grabando la voz? ¿Cómo eran las jornadas de grabación?

M.H.: Daniela se quedó asombrada porque fueron dos jornadas, intensas eso sí, pero antes hubo varios ensayos. Ella decía que entre más interrumpido estuviera sería más difícil ya que la voz cambia cantidades de un día a otro según lo que has comido, lo que has bebido, lo que has dormido. Yo no sabía nada de eso.

B.R.: ¿Cuando fuiste al estudio ya estaba muy claro lo que ibas a decir o había posibilidades de improvisar? ¿Hiciste grabaciones previas sobre las imágenes para estar segura de que lo que se decía?

M.H.: El relato lo grabé primero sola en mi celular y lo puse en la línea de tiempo, tratando de encontrar el énfasis y el tipo de voz. Esa voz de prueba ya estaba sobre las imágenes y esa referencia fue importante para volverla a grabar.

S.B.: ¿A la hora de editar con la voz hubo alguna modificación en el montaje, en los cortes?

M.H.: Los textos, aunque esencialmente decían lo mismo, sí tuvieron muchos cambios. Juan Soto Taborda fue el segundo montajista. Él me ayudó mucho a darme cuenta de que ciertas palabras funcionaban más que otras o que algunas frases podrían ser más cortas. Además, una pariente suya, Sandra Tabares, nos ayudó como correctora de estilo y fue ella

la que nos instó a ser más cuidadosos con los silencios. En el montaje decidimos cómo esa voz debía estar aquí, atrás o a los lados y que siempre fuera austera, que en algún momento susurrara, que fuera casi como un confesionario, que fuera muy cuidadosa con el tono, con el brillo, determinar también de dónde salía en la pantalla y cómo se mezclaba en el universo sonoro; fue un trabajo de filigrana. Yo soy bastante monolítica y radical, me fascina el reto de decir mucho con muy pocos elementos. Que esto fuera dicho de una manera austera también fue un propósito con el sonido, con la voz y con las imágenes.

S.B.: Sin embargo, en un par de momentos aparece la música que produce un choque más. Me gustaría que nos contaras sobre esas decisiones con la música que son pequeñas, pero que son muy potentes y bastante disruptivas.

M.H.: La música que suena es uno de los temas del disco de **Rodrigo D. No futuro** (1990) de Víctor Gaviria. La coloqué al principio y en los créditos, es decir que son otro fuera de cuadro. Es el grito de los jóvenes de los barrios populares que rompía con esa paz, con ese paisaje, pero que estaba ahí y gritaba. Fuera de eso, mi encuentro con el cine fue gracias a Víctor Gaviria, justamente por **Rodrigo D.** Había estudiado derecho y fui parte de la película gestionando los contratos con las bandas punkeras. Colocar esta música es un guiño al canto de esas generaciones de muchachos que pudimos conocer y que de alguna manera tuvimos cerca mostrándonos lo que estaba pasando. La música entra como un grito en fuera de cuadro, como un homenaje al cine de mi gran amigo Víctor y a esa ciudad a la que justamente se le estaba dando la espalda.







Juan Soto Taborda: Voces flotantes, memorias materiales

UNA EXTRAÑA CUALIDAD SE CONFIGURA en la película **Parábola del retorno** (2016): una voz adquiere la capacidad de mirar. El cine de Juan Soto Taborda propone esas dislocaciones que rompen los usos de ciertos materiales, técnicas, oficios o sentidos. Al hablar de sus procesos creativos nos da cuenta de una búsqueda movilizadora por la libre exploración, podría decirse incluso que por el juego: qué pasa si una película elude la edición, qué pasa si en una película imagen y sonido no se relacionan de forma evidente. Los experimentos de los que Soto nos habla responden a una necesidad de darle forma a los vacíos de la memoria, a lo oculto de sus personajes, a los materiales y texturas que van apareciendo en su proceso. Se trata de un cine que se fermenta, que se macera. En ese sentido, la voz se manifiesta como un ingrediente de la composición, como un material que muta a lo largo de cada película. Ya sea esa voz que es texto —que es también horizonte— en **Parábola del retorno** o esa voz de la madre que después se materializa en la de su hija en **Revelaciones** (2020) estamos ante presencias furtivas, en movimiento, como suspiros que avanzan en suspensión, flotando. Y, aun así, esas voces logran relacionarse con la rotunda materialidad de los elementos que componen estas películas. Sobre estas fricciones ahonda esta conversación.

Bibiana Rojas: Cómo fue el proceso de imaginar el personaje de **Parábola del retorno**, de darle ese lenguaje tan característico. Ahora sabemos que fue desarrollado junto a una de tus tías, pero cómo se llegó a la decisión de usar palabras como “amañarse” o de usar una jerga más paisa.

Juan Soto: Eso tiene dos ramificaciones. Por un lado, la construcción del personaje y por el otro la construcción de la voz. Me gusta que se enfoquen en la forma del habla, porque cuando descubrimos eso fue que nació el personaje. La reflexión fue la siguiente. Si este hombre se exilió y dejó de hablar su lengua, probablemente las palabras que usa y la forma cómo usa el español sean las de entonces. Entonces la pregunta es cómo hablaría un paisa (paisa no de Medellín, sino de Armenia que es de donde yo soy) a finales de los años ochenta.

Cuando voy a Armenia me pasa que tengo la sensación de que el acento y las palabras no cambian mucho. Reconocer esto, así como el trabajo con la tía Goya (Gloria) a quien tú nombras, nos ayudó mucho en la construcción del personaje. Ella es lingüista y siempre fue profesora de literatura. Nos gusta mucho conversar sobre las palabras que están muriendo, volver a utilizar palabras que usaba la abuela, por ejemplo. A lo mejor yo no uso expresiones como “una ciudad amañadora”, pero cuando la digo sé lo que significa, la siento, es una palabra que siento. Otro ejemplo es “migao”, eso que comía la abuela que no tiene otro nombre. Entonces, cada vez que podíamos las incluíamos.

Ahora, es complicado pensar en cómo fue construir el personaje. Como en todas mis películas, se trata de un proceso en el que parece que todo está ahí muy premeditado, pero en realidad todo va saliendo, una cosa trae a la otra y luego esa trae otra y todo se va mezclando. Por ejemplo, la voz apareció muy tarde en el proceso. Ya estaba la estructura final que es la que puede verse en la película: el viaje, la introducción, el poema de T.S. Eliot, el final con los archivos. Sabíamos que ese viaje a Colombia era también un viaje al pasado y el orden de estos elementos. Lo que no sabíamos era cómo llegar.

Le pedí a la gente que conoció a Wilson Mario, a mis tíos y mi mamá, que me contaran secretos y anécdotas de él. Cada uno me enviaba cosas muy diferentes de acuerdo con su carácter. La tía Goya mandaba relatos muy bien contruidos, casi como una ficción. Los secretos del tío Ico son muy poéticos porque él es poeta. Luego está el hermano menor que es contador público y sus recuerdos tenían otra forma completamente diferente. Con todas estas historias y anécdotas, lo que hice fue buscarles un orden. Pensé: si estamos viajando a Colombia como una puerta al pasado, entonces los recuerdos tendrían que ir del más nuevo al más viejo. Hacia el final tendrían que estar los recuerdos de cuando era niño. Ese fue un primer criterio para ordenarlos.

Otra cosa que teníamos clara desde el inicio era la ficción en la que él no es un desaparecido, sino un exiliado. Esto nos forzaba a crearle un presente. Para ello apelé a mi propia experiencia como exiliado, aunque mi exilio fuera diferente al suyo. Con esto comenzamos a construir los detalles de su historia. Por ejemplo, si iba a aparecer T.S. Eliot, Wilson tendría que saber inglés. Por otro lado, nos dimos cuenta de que para darle el peso justo a ese viaje, su familia no podía saber nada de él, incluso debían creerlo muerto. Por un momento, pensamos que su relevancia política como miembro de la Unión Patriótica sería algo crucial, pero muy pronto me di cuenta de que esa no era la película que estábamos haciendo, que lo importante eran esos correos que me llegaban de mis tíos contándome su pasado. Me di cuenta de que con esos detalles se podría construir un personaje de carne y hueso.

Una vez construido el relato comenzamos a editar la película poniendo los textos en pantalla. Serían guías para la persona que fuera a hacer la voz. Esto me hace recordar que la película la pensamos como un regalo para la abuela porque se cumplían treinta años de la desaparición del “Negro”, como le decían a Wilson. Ella nunca alcanzó a verla, murió en medio de la realización. Pero cuando estaba aún viva fue que comenzamos a pensar en quién y cómo haría esa voz. Llegamos a la conclusión de que esa voz solo podría ser la de Wilson. Mi abuela no podría conectar con esta película si tuviera una voz que no fuera la de él. Además, mientras mostrábamos el corte a más gente, nos dábamos cuenta de que cada espectador le ponía su propia voz. Incluso, personas que no eran colombianas le ponían la voz de sus propios desaparecidos. Esto fue un descubrimiento muy poderoso. Surge una intimidad muy fuerte por lo que ese personaje cuenta y porque cuando a ti te toca construir esa voz, haces tuyo el personaje, lo construyes.

B.R.: En la película el texto ocupa el lugar de la línea del horizonte, a diferencia de otras películas en las que el texto aparece como un subtítulo. En ese sentido, el texto está muy incorporado en la imagen.

J.S.: Ese lugar era muy importante. Un poquito abajo del centro y como uno escribe: de izquierda a derecha, justificado hacia la izquierda. Cuando comienzas a pensar en estas cosas, a pulir detalles, te das cuenta de que esto ya es una película. El lugar de los subtítulos era muy importante. El texto se convierte también en imagen.

Sergio Barón: Algo que nos interesa del planteamiento de la película es cómo se construye la presencia del personaje a través de la cámara. Esa mirada de un exiliado que observa el lugar en el que vive pensando en el lugar del que se fue. ¿Nos puedes hablar un poco de cómo fue tomar esa postura para interpretar al personaje?

J.S.: Ahí es donde yo entro, donde empiezo a tomar forma como ese fantasma. Pero antes quiero aclarar que la película tiene dos tipos de imagen. Por un lado, están los archivos, unas imágenes que los compañeros de mi tío de la Unión Patriótica les regalaron a mis

abuelos cuando él desapareció. Años después, cuando yo estudiaba en Cuba, mi tía Goya me pidió que los pasara a formato dvd. Con ese material hice una película en la que solo se ve la reacción de mi abuela, mi tía y mis sobrinas a las imágenes. Pero ese material seguía en mi mente, sabía que era muy poderoso y que en algún momento tendría que encontrar la manera de que cualquier otro espectador sintiera el mismo peso simbólico que estas imágenes tienen para mí. Esas imágenes se fueron fermentando, macerando.

Tiempo después me voy a vivir a Londres. Allí se me pierden todos los papeles y quedo indocumentado por ocho meses y sin un peso. Duré tres años sin poder volver a Colombia, algo a lo que ahora estoy acostumbrado, pero en su momento me pareció una eternidad. Para una navidad mi papá me regala el pasaje y puedo volver. Estaba muy emocionado y decidí grabar el viaje. Lo hice con una cámara de video vieja y de la que me gustaba la textura que producía. De hecho, las imágenes con las que abre la película son las primeras pruebas que hice con la cámara, solo que en ese momento aún no sabía que las iba a usar de esa forma. En cierto punto se produjo esa alquimia con la que me di cuenta de que esas imágenes, más el archivo de mi tío, más el poema de T.S. Eliot, más las anécdotas que le pedí a mi familia podrían convertirse en una película.

Yo soy montajista de profesión y por eso en mis películas me permito hacer experimentos que en las otras películas no me dejan hacer. En **Parábola** se me ocurrió hacer algo que hace mucho quería probar. Como había grabado todo en orden, seleccioné todos los clips y los bajé a la línea de tiempo para hacerlos funcionar sin tener que cortar ni reubicar nada. Me di cuenta de que sí tenía que cortar cosas que me parecían repetitivas, pero ese fue el punto de partida.

Esto me trae a tu pregunta, Sergio. Editando me di cuenta de que las miradas a la cámara, por ejemplo, la del hombre en el avión, eran muy importantes porque así es como se reconoce la presencia del otro. Cuando alguien miraba a la cámara, Wilson Mario vivía y su mirada se hacía más evidente. Así es que, meses después, me fui de nuevo con la cámara y repetí el viaje desde mi casa hasta el aeropuerto para buscar esas miradas.

B.R.: La figura de la parábola está muy presente en la película, en su forma, pero cómo apareció como parte misma del relato.

J.S.: Desde el principio. Cuando era joven leía mucho a Porfirio Barba Jacob. Su poema siempre estuvo ahí. Está en el trazado que hace al avión, esa parábola volviendo a casa. Lo que yo no sabía es que el poema fuera a aparecer en la película a pesar de que se llamara *Parábola del retorno*. Le pedí a mi tío Ico, el poeta, que lo leyera.

S.B.: Su voz suena como si se tratara de otro archivo viejo.

J.S.: Claro, porque la grabó con su celular. Pero una vez entras en la lógica de los materiales, esa sonoridad cobra sentido: la suciedad del archivo, los píxeles de esa cámara con la que grabé.

B.R.: De hecho, Wilson Mario habla de esa voz. Dice que recuerda la voz de Ico. Justo en ese momento, cuando se habla de ese recuerdo, es que suena una voz.

J.S.: Ese viaje también tenía que ser un viaje del lenguaje. Tenía que haber una transición del inglés al español. En un momento pensamos en la posibilidad de que la película empezara en inglés, pero nos dimos cuenta de que era un poco artificioso. En cambio, nos parecía más bonito el lenguaje paísa ochentero. Lo que decidimos hacer fue reemplazar esa búsqueda de modo que cuando estábamos en Londres aparecía T.S. Eliot y luego, cuando ya estábamos acercándonos a Colombia, aparecía Porfirio Barba Jacob. Los dos poemas reflexionan sobre los temas que gravitan en la película.

S.B.: Quisiéramos hablar de algo que tienen en común **Parábola del retorno** y **Revelaciones**: la pregunta por cómo se cruza la ficción con la intimidad de la familia a través de la figura del recorrido, del desplazamiento que da estructura al relato.

J.S.: **Revelaciones** tampoco fue una película que yo haya planeado deliberadamente. La conversación con mi madre que aparece allí fue un ejercicio que hice para un grupo de meditación en el que estaba por esos días. La tarea era hablar con nuestras madres sobre nuestro nacimiento. La grabé porque sabía que era algo que iba a querer escuchar en el futuro. Yo no le había avisado que la iba a llamar, por eso es que la espontaneidad de lo que ella me cuenta y de ese recorrido que ella hacía resultó ser tan mágico. Es una conversación que duró unos cincuenta minutos en los que ella atraviesa Bogotá de sur a norte para dirigirse a Girardot. Como tú dices, al igual que en **Parábola**, ese recorrido es también un viaje al pasado. Pero la figura del viaje también está en las imágenes, muchas de las cuales son registros de mis viajes entre Cuba y Londres. Además, hay muchos cambios de paisajes, vehículos moviéndose. Las imágenes también son un constante viaje.

B.R.: Esa conversación tiene una forma muy linda porque mientras ella habla del pasado hay cosas de su recorrido que la traen al presente. Es una voz muy fluida, que se va por las ramas, que va y vuelve. Algo que también sucede en el montaje con las imágenes.

J.S.: También hay algo que ayuda a producir esa relación entre pasado y presente: la decisión de usar el formato de 16 milímetros. Las imágenes son pruebas que estaba haciendo con unos lentes llenos de hongos, lo que termina produciendo esa textura tan interesante y una relación muy compleja con la voz. Claro, la conversación en sí misma es compleja porque es una reflexión que mi madre hace muy en caliente sobre cómo la vida es morir un poco, sobre cómo la memoria es una cosa porosa y frágil. Esa fragilidad también la tiene la imagen que en cualquier momento parece que se fuera a velar, como si la película estuviera al borde de volverse un cuadro negro.

Como les decía, con mis películas siempre intento explorar cosas nuevas. En este caso quería que la imagen fuera por un lado y el sonido por otro. Lo que esto produce es un espacio muy grande para que el espectador proponga sus propias conexiones. Por su puesto,

el espectador engancha muy fácil con mi madre porque es una conversación muy sentida, pero las imágenes funcionan como un estímulo constante del que también debe hacerse cargo. En ese proceso cada uno puede proponer una serie de conexiones muy diversas. Ese limbo era lo que quería construir.

S.B.: Quisiera retomar el tema del viaje en el tiempo en función de la forma cómo aparece la voz de tu madre. La conversación es muy importante, pero hacia el final surge esa voz en otro formato, como la voz de un diario de ella y que le pides a tu hermana que lea.

J.S.: Ahí es cuando me doy cuenta de que esto sí es una película. Era una capa que la película necesitaba. Mi madre estudió educación sexual, leía sobre feminismo, pero siempre tuvo una relación muy vertical y patriarcal con mi padre. Yo creo que es ese momento intermedio del feminismo en el que es difícil zafarse de los valores del cristianismo, por ejemplo. Me parecía que eso estaba atravesando esa conversación sin que ninguno de los dos se diera cuenta. Entonces esa carta dirigida a mi padre, pero que ella escribió para sí misma en el diario, y que mi hermana y yo tenemos muy presente en nuestra cabeza, apareció como otro material. Lo que dice esa carta que ella lee es otro viaje al pasado que termina de completar el personaje de mi madre y de darle forma a esa herida de la que ella habla hacia el final de la conversación sobre su relación con mi padre.

S.B.: Esa carta es otra conversación que ella se imagina con él. Termina siendo muy redonda esa unión de materiales.

J.S.: Es redondo siendo otro material, otro lenguaje, otra voz diferente a la que hemos estado escuchando. También me gusta resaltar que en ese momento es que podemos ver la cara de mi madre en ese archivo de video magnético, un material más, otra textura. Esto es crucial para poder reflexionar sobre la materialidad de las cosas, de las imágenes, de los sonidos, pero también de la memoria.





Filmografía

Abad Lombana, Daniela y Salazar, Miguel (2015). **Carta a una sombra**. 70 min.

Abad Lombana, Daniela (2018). **The smiling Lombana**. 90 min.

Acevedo Bernal, Álvaro y Acevedo Bernal, Gonzalo (1937). **Funerales de Olaya Herrera**. 27 min.

Acevedo Bernal, Álvaro y Acevedo Bernal, Gonzalo (1937). **Los primeros ensayos de cine parlante nacional**. 9 min.

Aljure, Felipe (2006). **El colombian dream**. 120 min.

Álvarez Mesa, Pablo (2020). **Bicentenario**. 44 min.

Arias, Juan Carlos (2019). **Instrucciones de domesticación**. 61 min.ⁱ

i Esta película de Juan Carlos Arias, así como **Los demonios sueltos** de Marta Hincapié y **Cuerpos frágiles** de Oscar Campo (ambas del 2010) no fueron citadas en esta publicación, pero fueron parte crucial de nuestra investigación previa sobre los usos de la voz en el cine colombiano, una serie de diálogos y correspondencias que se reúnen bajo el título de *Ya no soy yo quien habla*. Decidimos incluirlas para enriquecer este cuerpo de obras.

Atehortúa Arteaga, Federico (2019). **Pirotecnia**. 83 min.

Atehortúa Arteaga, Jerónimo y Ospina, Luis (2023). **Mudos testigos**. 78 min.

Barón, Sergio (2019). **Inventario**. 20 min.

Botero, Jorge. (2020). **Después de Norma**. 93 min.

Bustamante, Diana (2022). **Nuestra película**. 74 min.

Caballero, Jorge (2020). **Dora Sena**. 6 min.

Calderón Guevara, Elkin y Piñeros García, Diego (2020). **Volando bajo**. 24 min.

Calderón Guevara, Elkin y Piñeros García, Diego (2022). **Ekobio**. 23 min.

Campo, Oscar (2001). **Informe sobre un mundo ciego**. 18 min.

Campo, Oscar (2008). **Yo soy otro**. 83 min.

Campo, Oscar (2010). **Cuerpos frágiles**. 52 min.

Cárdenas, Juan David, Gutiérrez, Julián David y Rojas Gómez, Bibiana (2022). **El sonido de los grillos**. 40 min.

Dornieden, Anja y González Monroy, Juan David (2014). **Gente perra**. 25 min.

Echavarría, Juan Manuel (2004). **Bocas de ceniza**. 13 min.

Esguerra, Luis (2020). **La noche desbarata mis sombras**. 20 min.

Gaitán Sierra, Nicolás (2021). **Tránsito**. 16 min.

Gaviria, Mercedes (2020). **Como el cielo después de llover**. 76 min.

Gaviria, Mercedes (2021). **Otacustas**. 18 min.

Gaviria, Víctor (1990). **Rodrigo D. No futuro**. 92 min.

Guerra, Ciro (2009). **Los viajes del viento**. 117 min.

van Hemelryck, Nicolás y Weiskopf, Claire (2022). **Alis**. 84 min.

Hincapié Uribe, Marta (2010). **Los demonios sueltos**. 37 min.

Hincapié Uribe, Marta (2020). **Las razones del lobo**. 70 min.

Jurado, Andrés (2020). **El renacer del Carare**. 21 min.

Jurado, Andrés (2022). **Yarokamena**. 22 min.

Luzardo, Julio (1965). **El río de las tumbas**. 90 min.

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis (1972). **Oiga, vea!** 28 min.

Mayolo, Carlos y Ospina, Luis (1977). **Agarrando pueblo**. 29 min.

Montini, Flavia (2021). **Los Zuluagas**. 80 min.

Ospina, Luis (1993). **Nuestra película**. 95 min.

Páez Guzmán, Raquel (2020). **Viendo el mundo en medio de píxeles**. 20 min.

Páez Guzmán, Raquel (2022). **Este título está aquí**. 26 min.

Ramírez Pulido, Andrés. **La jauría**. 86 min.

Restrepo Guzmán, Angélica y Velandia, Carlos (2022). **Todas mis cicatrices se desvanecen en el viento**. 14 min.

Restrepo, Camilo (2015). **La impresión de una guerra**. 26 min.

Restrepo, Camilo (2016). **Cilaos**. 13 min.

Restrepo, Camilo (2017). **La Bouche**. 19 min.

Restrepo, Camilo (2020). **Los conductos**. 70 min.

Rodríguez, Lina (2018). **Ante mis ojos**. 7 min.

Rodríguez, Lina (2022). **Mis dos voces**. 68 min.

Rojas Gómez, Bibiana (2018). **Anzoátegui**. 15 min.

Rugeles, Felipe (2018). **Doble yo**. 74 min.

Salamanca, Claudia (2016). **La catástrofe del presente**. 54 min.

Siminiani, León (2021). **Síndrome de los quietos**. 31 min.

Soto Taborda, Juan (2016). **Parábola del retorno**. 41 min.

Soto Taborda, Juan (2020). **Revelaciones**. 29 min.

Traslaviña, Cecilia (2011). **El silencio habita en tu ventana**. 8 min.

Vallejo, Ana María (2021). **El canto de las moscas**. 44 min.

Vélez, Tiagx (2022). **Nosotr_s seremos**. 13 min.

Vélez, Tiagx y Zuluaga, Juliana (2022). **Presagio**. 26 min.

Weiskopf, Claire (2016). **Amazona**. 82 min.

Filmografía (resto del Mundo)

Allen, Woody (1983). **Zelig**. 79 min.

Donen, Stanley y Kelly, Gene (1952). **Cantando bajo la lluvia**. 103 min.

Garayalde, Natalia (2020). **Esquirlas**. 70 min.

Kentridge, William (1994). **Félix en el exilio**. 9 min.

Kubrick, Stanley (1968). **2001: Odisea del espacio**. 149 min.

Lang, Fritz (1933). **El testamento del Dr. Mabuse**. 122 min.

Lanzmann, Claude (1985). **Shoah**. 566 min.

Loznitsa, Sergei (2021). **Babi Yar. Context**. 121 min.

Marker, Chris (1962). **La Jetée**. 28 min.

McLaren, Norman (1951). **Pen point percussion**. 6 min.

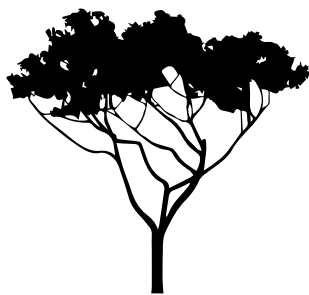
Ruiz, Raúl (1982). **El techo de la ballena**. 97 min.

Varda, Agnès (2008). **Las playas de Agnès**. 110 min.

Williams, Eduardo “Teddy” (2011). **Pude ver un puma**. 17 min.

Williams, Eduardo “Teddy” (2016). **El auge del humano**. 96 min.

Williams, Eduardo “Teddy” (2018). **Parsi**. 23 min.



Este libro se editó en la
Cinemateca de Bogotá
Gerencia de Artes
Audiovisuales del IDARTES
y se compuso en las
fuentes Adobe Jenson
Pro, Fontana y MetaPro.

Desviaciones de la voz. Una aproximación al cine de no ficción colombiano es un texto inusual. Se aproxima a un objeto cinematográfico poco pensado: la voz. Además, lo hace en un contexto huido: el cine de no ficción nacional. Sergio, Juan David y Bibiana adoptan estrategias de escritura que van de lo ensayístico a lo conversacional para pensar los usos de la voz más allá de sus funciones informativas. La voz puede ser material plástico, canto, susurro, silencio o texto en la pantalla. Rechazando toda voluntad de sistema, este libro se aproxima a un conjunto amplio y diverso de desviaciones de la voz en nuestra cinematografía reciente.



CINEMATECA
DE BOGOTÁ



ALCALDÍA MAJOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



COLECCIÓN
becas



ISBN 978-628-7665-55-7