

# | Visaje |

Noviembre 2012

EDICIÓN # 1

UN ESPACIO PARA CONTAR EL AUDIOVISUAL

# |Visaje|

**CONSEJO DE REDACCIÓN:** Lina Marcela Sánchez, Luisa Gonzales

**WEB MASTER Y DISEÑO:** María Andrea Díaz

**COMUNICACIONES:** Valentina Marulanda, Lina Sánchez

**REDES SOCIALES, FESTIVALES Y EVENTOS:** Catalina Ballesteros

**DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN PDF:** Natalia Imery

**HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO:** Oscar Campo, Ramiro Arbeláez, Hernán Toro, Alex Velasco, David Álvarez, Diana Kuellar, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social Universidad del Valle.

**IMAGEN DE PORTADA:** Película “la sirga” de William Vega. Imagen de Carolina Navas.

**CONTACTO:** [revistavisaje@gmail.com](mailto:revistavisaje@gmail.com)

[www.revistavisaje.com](http://www.revistavisaje.com)

**Cali. Mayo 2013**

## ÍNDICE

### RESEÑAS

RETRATOS EN UN MAR DE MENTIRAS:  
LA TIERRA Y LA MEMORIA \_\_\_\_\_ Pag 10 - 16  
Por: Manuel Silva Rodríguez

ARCHIVO POR CONTACTO DE OSCAR MUÑOZ \_\_\_\_\_ Pag 17 - 31  
Por: Luis Alejandro Mosquera Delgado

MAURICIO MAGDALENO \_\_\_\_\_ Pag 32 - 43  
Por: Marcela Magadeleno

VIAJE AL FONDO DEL MIEDO \_\_\_\_\_ Pag 43 - 46  
Por: Hugo Chaparro Valderrama

RENÉ REBETZ Y LA MAGIA:  
EL DESPLAZAMIENTO DE LA CIENCIA FICCIÓN  
LITERARIA HACIA EL DESBORDAMIENTO DEL  
CONTINENTE LATINOAMERICANO.  
UN RITUAL DE ARCHIVO. \_\_\_\_\_ Pag 46 - 52  
Por: Regina Tattersfield

LUZ SILENCIOSA \_\_\_\_\_ Pag 53 - 57  
Por: José Teodoro

### ENSAYOS

EL DISPOSITIVO VIDEOGRÁFICO.  
PERCEPCIONES DE UNA VISIBLE OSCURIDAD \_\_\_\_\_ Pag 58 - 63  
Por: Oscar Campo

MEMORIA MILITANTE.  
LOS RUBIOS DE ALBERTINA CARRI  
ARGENTINA (2003) \_\_\_\_\_ Pag 64 - 71  
Por: Raquel Schefer

LA SIRGA.  
A LAS ORILLAS DEL CINE COLOMBIANO \_\_\_\_\_ Pag 72 - 76  
Por: María Juliana Soto

EL CINE MUTANTE Y LA  
POSPRODUCCIÓN DE DESEO  
VARIACIONES POLÍTICAS PARA OTRO CUERPOS \_\_\_\_\_ Pag 76 - 79  
Por: Lucía Diegó

## INVESTIGACIÓN

CINE DIGITAL DE PROVINCIAS:  
EL CASO PERUANO. \_\_\_\_\_ Pag 80 - 85  
Por: Olga Rodríguez Ulloa

NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LOS  
USOS CONTRA-HEGEMÓNICOS DEL  
AUDIOVISUAL EN AMERICA LATINA (1960 - 2010) \_\_\_\_\_ Pag 85 - 99  
Por: Camilo Aguilera y Gerylee Polanco

ENCUENTROS CON EL OTRO:  
CUESTIONES SOBRE ALTERIDAD \_\_\_\_\_ Pag 100 - 107  
Por: Julian Pérez, Dennise Martínez y Oriana Garcés

## CORRESPONSALES

NO HAY OTRA TRAGEDIA EN LA VIDA  
QUE TRATAR DE SER FUERTE CUANDO  
SE ES DÉBIL. Conversación con Claire Denis.  
Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias,  
Marzo 2012 \_\_\_\_\_ Pag 108 - 117  
Por: Oscar Ruiz Navia

“CHÉ, SIGÁMOSLE EL RASTRO A ESTO”  
UNA CRÓNICA DEL MUSEO DE CINE DE  
BUENOS AIRES \_\_\_\_\_ Pag 117 - 125  
Por: Natalia Castro Gómez

# EDITORIAL

## UN ESPACIO PARA LA CRÍTICA AUDIOVISUAL

Cuando lanzamos la primera convocatoria de La Revista decidimos no imponer una línea temática, para poder abrir el espectro sobre lo que se está escribiendo alrededor del audiovisual. A pesar de que en un primer momento apuntamos a textos que le hablaran a la realización audiovisual latinoamericana o hablaran sobre esta, luego nos dimos cuenta de que también nos llegaban ideas que si bien no se referían a la región, sí proponían miradas o lugares desde los cuales se está realizando audiovisual o se está analizando el campo.

Así pues, dispuestas a dejarnos sorprender por lo que llegara, los autores que escribieron para nuestro primer número hablan desde Perú, México, Estados Unidos, Canadá, Argentina y, por supuesto, Colombia. A pesar de las variadas locaciones geográficas logramos encontrar temas recurrentes que si bien pueden

ser tratados desde perspectivas distintas, también reafirman la idea de contribuir a una(s) historia(s) sobre la forma en que se hace y se piensa el audiovisual latinoamericano; pues son estas recurrencias, estas constantes, las que nos permiten hilar, tejer, conectar y compilar variados relatos sobre una misma historia.

Uno de los textos que da origen a miradas desviadas, es el escrito por Lucía Diegó: **El cine mutante y la postproducción de deseo -Variaciones políticas para otros cuerpos**. Textos como este nos invitan no a pensar en Latinoamérica, sino a indagar por el audiovisual que usa el cuerpo como tema, como objeto que es visto.

Textos como este nos invitan no a pensar en Latinoamérica, sino a indagar por el audiovisual que usa el cuerpo como tema, como objeto que es visto. Aquí la reflexión pasa más por una necesidad casi política de utilizar nuevas formas de narrar el cuerpo; formas que no lo limiten a su significado tangible -físico y biológico-, sino que apunten a trasgresiones del ser que se constituye culturalmente.

Estas indagaciones proponen un nuevo campo que se empieza a abrir en el audiovisual latinoamericano, concerniente al postporno y su influencia dentro del nuevo entramado de producciones experimentales. De la misma manera Raquel Schefer con **Memoria militante. Los Rubios de Albertina Carri (Argentina 2003)** trasgrede nuestra mirada hacia el cine político argentino indagando en cómo la relación entre memoria y cine político cruza por nuevas fronteras a partir del documental realizado por Albertina Carri.

Estas indagaciones proponen un nuevo campo que se empieza a abrir en el

audiovisual latinoamericano, concierne al postporno y su influencia dentro del nuevo entramado de producciones experimentales.

De la misma manera Raquel Schefer con **Memoria militante. Los Rubios de Albertina Carri (Argentina 2003)** trasgrede nuestra mirada hacia el cine político argentino indagando en cómo la relación entre memoria y cine político cruza por nuevas fronteras a partir del documental realizado por Albertina Carri. Raquel Schefer nos propone Los Rubios como una película desde la cual se cuestionan paradigmas propios del cine político, en tanto logra ser autorreflexiva y logra pensar en el tema de la memoria como diverso, inacabado y fluctuante. La reflexión aquí se centra en que Los Rubios resulta siendo un espacio de representación de la memoria y de la 'entre-memoria' más que un envase en el cual se vierten todos los recuerdos de un momento histórico coyuntural de la dictadura argentina.

Encontramos también un entramado de reseñas y ensayos que narran, describen, analizan y conectan ese nuevo hacer latinoamericano con el campo cultural, filosófico y sociológico, para lograr no solamente hablar sobre el audiovisual sino sobre una sociedad que es mirada y se mira. En **Viaje al fondo del miedo** de Hugo Chaparro Valderrama descubrimos uno de los llamados por los que decidimos emprender el proyecto de ésta revista: pensar en torno a las nuevas producciones audiovisuales en Latinoamérica. Aquí a La Sirga, de William Vega, no solamente se le mira

como una película particular dentro de la realización audiovisual colombiana. También se la relaciona con la historia del cine en su dimensión más amplia como lo describe el autor, extrapolando la singularidad con la que la película trata el tema del conflicto colombiano, con dimensiones estéticas, como las que se evidencian en el cine de Tarkovsky, que sin lugar a dudas están influenciando una nueva ola de producciones caleñas.

Por la misma línea encontramos **Luz silenciosa** de José Teodoro. Aquí la descripción del autor hace un homenaje al ritmo lento y certero de la película. El lector se detiene en cada detalle del texto para lograr entender el universo desde el cual Reygadas, director de Luz silenciosa, imagina su filme. José Teodoro propone un análisis no solamente sobre lo estético, sino también sobre el esquema de valores y la influencia del campo religioso desde los que se construye simbólicamente y psicológicamente, el nudo dramático.

Siguiendo por ese entramado, uno de los temas más influyentes dentro de la historia del audiovisual latinoamericano es el que deviene del conflicto armado de los países que conforman el continente. En **Retratos en un mar de mentiras: la tierra y la memoria** de Manuel Silva se reflexiona sobre la representación que propone el filme sobre el conflicto armado colombiano, a partir de la concepción del tiempo como figura retórica utilizada en la película y que da lugar a la tensión presente-pasado-futuro, mostrada a

través del viaje que emprenden los protagonistas.

Oscar Campo también contribuye a esta línea de análisis con **El dispositivo videográfico. Percepciones de una visible oscuridad** en donde se reflexiona sobre una práctica audiovisual desde la cual no solamente se narra, sino que se pueda indagar sobre el papel mismo de la imagen en tanto representación. En el texto se rescata una dimensión del audiovisual que se acerca más al ensayo y que le da a la imagen en movimiento unas posturas ideológicas y políticas desde las cuales se pueda pensar de manera crítica la representación televisiva del conflicto armado colombiano no de manera aislada, sino desde teorías propias de las ciencias sociales y las humanidades que a su vez se conectan con el cine de vanguardia como dispositivo narrativo.

Visaje se convierte también en un lugar para la memoria a partir de textos como **Archivo porcontacto de Oscar Muñoz** escrito por Alejandro Mosquera, en el que se lanza una mirada hacia la obra de un artista que ve en la fotografía de archivo un uso que no se agota en la práctica de recordar, sino que la convierte en portadora de interpretaciones artísticas que se valen de la memoria para construir relatos en torno a lugares emblema como es el caso del Puente Ortiz en Cali. Una misma fotografía dispara múltiples miradas y relatos contribuyendo no solamente al valor histórico de un lugar que hace parte de los espacios tradicionales de Santiago de Cali,

sino al valor artístico de una práctica extinta como la de los foto-cineros. Y mientras en ese texto la práctica de recordar y construir memoria no se agota, en el de Natalia Castro, **'Che, sigámosle el rastro a esto'**, nos encontramos con una crónica sobre el cine como patrimonio olvidado. La autora nos relata la historia del Museo del Cine de Buenos Aires indagando sobre el papel del Estado dentro de la preservación de material filmico como insumo de una memoria audiovisual colectiva. Al igual que en otros lugares del continente en Argentina la preservación resulta siendo un 'inquilino que incomoda', y este hecho termina siendo una consecuencia más de una región a la que se le ha despojado de memoria.

La necesidad de reflexionar sobre los usos sociales del audiovisual en terrenos como el video comunitario y su incidencia dentro de movimientos sociales latinoamericanos, hace que surja la categoría de agitaciones en donde textos como **Notas para una historia de los usos contra-hegemónicos del audiovisual en América Latina (1960-2010)** de Camilo Aguilera y Gerylee Polanco rescatan el sentido político de la imagen en movimiento y la capacidad de empoderamiento de las organizaciones de base para, a través del video, resistir. Así mismo, en **Mauricio Magdaleno. El guión cinematográfico del cine oro mexicano** Marcela Magdaleno nos sumerge en la vida de Mauricio Magdaleno, quien contribuyó no solamente en la consolidación del cine mexicano, sino en un teatro para el pueblo, dando

lugar a un arte que se expande en las clases populares a las que muchas veces se les ha restringido el acceso al campo artístico. Desde la biografía de Magdalena Marcela nos narra también la historia de una revolución que tuvo su lugar en las artes y en la cinematografía mexicana.

Dentro de este mismo conjunto de textos resulta transgresora la apuesta analítica que hace Regina Tattersfield con su texto **René Rebetez y La magia (1975): el desplazamiento de la ciencia ficción literaria hacia el desbordamiento del continente latinoamericano. Un ritual de archivo**. Aquí la autora indaga sobre la obra del escritor, cineasta y viajero colombiano René Rebetez a partir de la relación entre lo indígena y la conformación de archivos en Latinoamérica. El análisis de la autora pasa, en gran medida, por una tendencia audiovisual propia de los movimientos sociales de los años setenta que influenciados por el campo de la antropología, subestimaron otras formas singulares de realización audiovisual, como es el caso de *La magia*, desconocido filme de Rebetez.

Vemos cómo el problema de la representación es transversal en las realizaciones audiovisuales latinoamericanas, de manera que paralelo a la creación de representaciones otras se proponen también estéticas y modos de producción distintos. En **'No hay otra tragedia en la vida que tratar de ser fuerte cuando se es débil'** Conversación con Claire Denis de Oscar Ruiz Navia la cineasta habla

sobre la forma en que ve y siente las nuevas propuestas audiovisuales latinoamericanas. La conversación pasa también por una reflexión sobre cómo Claire se asume como directora y sobre cómo construye sus historias.

Este problema de la representación también se describe en *Cine digital de provincias: el caso peruano* de Olga Rodríguez Ulloa. El análisis se centra en pensar ese otro circuito de producción audiovisual latinoamericana, alejado del campo del cine comercial e inmerso en el artístico. Se trata de una nueva manera de hacer audiovisual, en este caso en el Perú, que se origina en parte gracias a la herencia de los movimientos sociales latinoamericanos que propusieron una imagen otra. Las nuevas realizaciones latinoamericanas que se fundamentan en lo que la autora llama cine digital de provincias, escarban, a veces sin proponérselo, unas representaciones distintas que están más cercanas, precisamente, a la provincia. La autora nos muestra que una ola de realizadores audiovisuales peruanos propone nuevas tendencias de hacer cine y de representar una región. Pensando en las leyes que en la actualidad restringen la exhibición de la producción audiovisual colombiana, en detrimento de un patrimonio cultural accesible a toda la población, Juliana Soto escribe **La Sirga, a las orillas del cine colombiano**. Un texto que no indaga por el audiovisual per sé, sino que analiza, de manera crítica, la realización latinoamericana en relación con su público y las políticas desde las cuales el Estado

legisla su producción, circulación y apropiación.

Nuestra revista es también un espacio desde el cual queremos difundir investigaciones propias del campo audiovisual. Parte de los textos que resultan de este número la conforman investigaciones de largo aliento en donde si bien no se reflexiona expresamente sobre el audiovisual en América Latina, sí se evidencia una suerte de nuevos investigadores latinoamericanos que ven en el audiovisual un campo para el análisis y la indagación. Es el caso de textos como **Encuentros con el otro: Cuestiones sobre alteridad** escrito por Denise Martínez, Oriana Garcés y Julián Pérez, como parte de su tesis de pregrado. Aquí se reflexiona sobre cómo el concepto de la otredad, fundado en teorías psicoanalíticas, en tanto alteridad se vincula a la creación de personajes propios del cine de ciencia ficción de Hollywood.

# ¿QUIÉNES SOMOS?

Revista Visaje la conformamos un grupo de mujeres, cinco de las cuales están próximas a graduarse de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, y una más, egresada de la misma escuela, realizadora audiovisual y actual coordinadora de la Cinemateca de la misma universidad.

Hemos trabajado tanto en la producción de documentales y argumentales, como en la escritura de análisis, críticas y reseñas, como parte de nuestras labores dentro del Cineclub Caligari –cine club de La Escuela de Comunicación Social de Univalle, que a su vez está adscrito al grupo de investigación Caligari de la misma unidad académica-. Algunas de ellas también ejercen su función cineclubista dentro de la Fundación para la práctica artística contemporánea lugar a dudas.

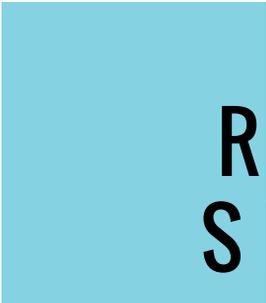
Dentro de Visaje también intervienen

curatorialmente los profesores Oscar Campo, realizador audiovisual, Diana Kuellar, realizadora audiovisual y productora del Diplomado en Documental de Creación de la Universidad del Valle y Ramiro Arbeláez, Vicedecano de Investigaciones de la Facultad de Artes Integradas, investigador del área audiovisual y destacado miembro del Grupo de Cali. Ellos, como parte del Grupo de Investigación Caligari, son un importante apoyo para La Revista en tanto contribuyen tanto en la gestión como en la parte conceptual.

Así mismo, cada persona que comparte su conocimiento a través de esta publicación digital, puede sentir que hace parte de ella. Sin el apoyo de quienes quisieron publicar en Revista Visaje, simplemente no existiríamos. Esperamos que los críticos, investigadores, curadores, teóricos, artistas y realizadores audiovisuales sigan apoyando el proyecto, para que este espacio crezca convirtiéndose en un lugar para la memoria audiovisual.



Diseño del logotipo y tipografía REVISTA VISAJE: **David Alvarez**



# RE SEÑ AS

## RETRATOS EN UN MAR DE MENTIRAS: LA TIERRA Y LA MEMORIA

Por: Manuel Silva Rodríguez  
Universidad del Valle  
[manuel.silva@correounivalle.edu.co](mailto:manuel.silva@correounivalle.edu.co)

*Retratos en un mar de mentiras* aborda varios de los problemas sociales e históricos irresueltos en nuestro país: el de la propiedad (i)legítima de la tierra, el de su hurto sistemático y el de sus secuelas sociales y personales. Desde una de sus primeras secuencias la película muestra

un terreno erosionado y un territorio marginal en los que Marina, la joven protagonista, se mueve con dificultad. En lo que actúa como síntesis del título, vemos un mar dibujado en un telón, un trampantojo que simula un espacio y una atmósfera de fantasía anhelados por mujeres de aquel barrio marginal y que es explotado por Jairo, el fotógrafo primo de Marina. De esta manera, la película expone desde su comienzo los dos extremos que componen su ámbito narrativo: el contraste entre, por una parte, una vida urbana relegada a los márgenes de la ciudad, experimentada por Marina en un silencio turbador y por Jairo como una versión contemporánea del pícaro nacional; y, por otra parte, en el simulacro que se mezcla con evocaciones de imágenes históricas asociadas a un tiempo y a un lugar deseados. Sin embargo, y este es el punto que conecta los dos extremos y que revela la fuerza y la pertinencia de la película para fijar una representación del presente, en un tercer momento se presenta un abuelo atormentado, alcoholizado y delirante, para quien las imágenes no aluden a un deseo de lo desconocido, a un paraíso turístico, sino a una evocación de lo que le fue expropiado violentamente.

Con estas estrategias narrativas la película centra la atención en un problema atávico e irresuelto de nuestra sociedad, acentuado por más de medio siglo de conflicto. *Retratos en un mar de mentiras* consigue poner en imágenes aspectos de lo que, en un libro reciente sobre la historia del conflicto en Colombia, explica Marco Palacios: **“baste mencionar que**

**los colombianos desplazados desde 1980 suman entre 3.500.000 y 5.200.000. Dos efectos sociales han sido [de esto]: el agravamiento de la pobreza, de un lado y, del otro, el robo armado y organizado de tierras campesinas en uno de los países que desde hace décadas adolece de una de las mayores concentraciones de la propiedad agraria en el mundo”** [2012: 25]. A mi juicio,

el mérito de la película radica en varios factores. Por un lado, en que representa con crudeza el robo sistemático de tierras y los consecuentes desarraigo y marginación de los habitantes del campo. Y, por otro, en que interroga sobre las huellas que el despojo imprime en la memoria individual y colectiva y sobre los obstáculos que la sociedad debe enfrentar para tratar de reparar a las víctimas y para generar, si llegara a haber un momento de postconflicto, unas condiciones en las que sea posible la convivencia entre los sobrevivientes y sus herederos.

La propiedad de la tierra vista como problema se plantea, en principio, alrededor de la dualidad vida urbana y vida rural. No obstante, la película no se agota en contrastar estas dos formas de vida, sino que indaga, siguiendo un modelo narrativo y explicativo de causa-efecto, en las razones que las unen. Ahora bien, en este punto la memoria también cobra valor como recurso narrativo y como dimensión temática del filme. La memoria de Marina, que es su cuerpo, su rostro y que se desempeña como conciencia narrativa, nos transporta constantemente entre lo actual y lo pretérito, configurando así la representación de un continuum histórico en el que lo

presente también es el pasado.

La relación presente-pasado se expone en la película de distintas maneras. Decir que el problema de la tierra no se agota en mostrar una dualidad entre lo urbano y lo rural se puede explicar por el elemento común a ambas esferas, verificable tanto en el presente como en el pasado de la protagonista. La película señala directamente a la actuación del Estado. O a su falta de actuación. La concepción moderna del Estado, inspirada en el modelo del Leviatán de Hobbes, lo entiende como una entidad suprema establecida y reconocida por los asociados con el fin de regular las relaciones entre los individuos y de protegerlos de ellos mismos. Según la tesis sociológica, en desarrollo de esta regulación el Estado detentaría el monopolio de la violencia y de las armas. Así, a la casa del abuelo y de Marina en Bogotá, levantada al borde un precipicio en el terreno escarpado que vemos en los primeros momentos de la película, llega la autoridad gubernamental a advertir del riesgo que corren por la inminencia de un deslizamiento. Pero el abuelo no reconoce tal autoridad. Además, ¿a dónde ir? El contraste de esa situación presente y su conexión con el pasado y con el futuro se aprecian cuando, a través de sus evocaciones y de lo que sucede más adelante, Marina recuerda cómo su familia fue despojada de la finca donde vivían y trabajaban y de lo que vemos cuando ella y su primo van hasta un pueblo junto al mar a reclamar las tierras que les pertenecen. En los momentos del arrebato de la tierra, ¿dónde estaba el Estado para protegerlos? ¿Sí había Estado?

¿O había otra cosa en su lugar?

La pérdida del lugar, su búsqueda, la lucha por encontrarlo o recuperarlo, devienen entonces como motores del relato. La casa construida al borde del abismo, como era de esperarse, se derrumba con la lluvia. En el desastre, el abuelo perece confundiendo en su delirio la violencia de los paramilitares que lo expulsaron de su finca con la fuerza del cerro erosionado que lo arroja de su ladera. La pérdida de la casa en la ciudad, aunque apenas es una sombra desfigurada de la otra, será una especie de réplica de la destrucción de la casa del campo. Las imágenes de la extinción de las casas comunican un fatalismo a caballo entre el determinismo y el mito. A partir de ahí la tarea de hallar un lugar se transfiere de los mayores a los más jóvenes. Es decir, esta es la herencia de una generación a otra, esta es otra forma del pasado estar en el presente: los conflictos irresueltos, la ausencia de lugar, la tarea de encontrarlo, la imposibilidad de alcanzarlo. Y es en este momento en el que, en una de las estrategias retóricas que dotan de sentido a la película y que transgrede su realismo inicial, el pasado se hace literalmente presente. En efecto, con la inclusión de imágenes simbólicas los vivos y los muertos se cruzan y constituyen otro nivel de la representación. Es un nivel en el que, como en un círculo de la Divina Comedia o en el Comala de Pedro Páramo, la vida y la muerte, el presente y el pasado, se confunden en una espiral melancólica: desde su ataúd el abuelo de Marina la interpela encomendándole que salvasse su legado, su memoria.

Esa es la labor que Marina y su primo emprenden tras la desaparición del abuelo. Inician un viaje en un destaralado Renault 4, que parece rodar más por razones de fe que por sus condiciones materiales. De suerte que el viaje sirve para que la cámara celebre la geografía del país, para apuntar algunos lugares comunes sobre la magnificencia de su naturaleza y para retratar el desarrollo de la guerra. Al mismo tiempo, es útil para que a través de su memoria Marina reconstruya dosificadamente el pasado y para que su dicharachero primo, que pone las notas pintorescas de la trama, al riesgo de excederse dé salida a la picaresca y con cierta complacencia se gane la sonrisa del público. De esta manera, el dispositivo de la película de carretera es apropiado para conectar la ciudad con el campo, el hoy con el ayer, a los protagonistas del relato entre sí y con protagonistas de otras historias del conflicto. Las imágenes hacen tránsito de un círculo del desastre a otro y desvelan cómo, en su vuelta hacia atrás, Marina funde en uno solo el grito del presente y el del pasado, el grito desatado por la barbarie que le quitó el habla y la sonrisa.

Ahora bien, en la película encuentro una figura que puede ser leída de manera problemática en lo que voy a llamar, apropiándome de un término de Proust, el modelo del tiempo recobrado. Lo problemático no lo sitúo en el proceso de recuperación del tiempo, lo cual, como diría Ricoeur, es el trabajo de rememorar. Lo aprecio en un aspecto inicial del contenido fijado en la memoria, de un recuerdo hecho imagen. En el modelo de

Proust el pasado adviene al presente desde un presente último que sólo se revela explícitamente al final del extenso relato. Esto es, cuando sobre el final de la novela el Marcel adulto explicita su poética de la memoria. Lo que conocemos en el principio son los recuerdos de un niño precipitados por un estímulo exterior que lo devuelve hacia el pasado y lo compromete en la tarea de recuperar el tiempo perdido. En esa evocación, la infancia y el hogar materno quedan en la memoria del niño como una experiencia idealizada. La labor de recuperar el tiempo ido se convierte entonces en la tarea de volver a un paraíso perdido, de restaurar un estado confortable.

Contra la tradición de representar el pasado como un lugar idílico, la filosofía política y la sociología recientes han llamado la atención sobre el elemento mítico y utópico que subyace a esta representación. La comunidad perdida, que sería restaurada presuntamente en formaciones sociales como la familia o la aldea, antes que una realidad histórica parece ser un deseo proyectado desde nuestra conciencia moderna en algunas formaciones sociales. Se plantea, por lo tanto, la pregunta sobre si en *Retratos en un mar de mentiras* se propone esta imagen de la comunidad perdida y, en consecuencia, el reto de recuperarla.

En una primera aproximación la respuesta podría ser afirmativa. Ese sería el sentido último del viaje de retorno que Marina y su primo Jairo emprenden hasta La Ceiba. Ellos buscarían recuperar una armonía truncada por la violencia. La evocación de Marina

comienza con momentos de felicidad. En ese punto el contraste entre su desamparo presente y la calidez de su infancia es evidente. Se entiende el valor que se atribuye a lo que vivió en el campo y la decisión de retornar. No obstante, a medida que Marina y Jairo avanzan y se acercan al pueblo el lugar se va transformado en otra cosa, tanto en los recuerdos de ella como en las circunstancias que encuentran. El presunto paraíso se va desdibujando. La luminosidad de las imágenes del pasado se eclipsa. El mar de los retratos va revelando el sentido de su mentira. En oposición al entusiasmo de Jairo, que anhela el mar y se alegra por retornar a reclamar la tierra, se superponen los recuerdos de Marina, en los que el lugar ha dejado de ser un hogar cálido que se puede recuperar. Ahora ella ve el mar con otros ojos, de otro color. Cabe preguntarse: ¿sí hubo tal paraíso? ¿O nunca lo hubo?

Ya que en principio se podría pensar que *Retratos en un mar de mentiras* responde que sí, caería sobre el filme el manto de la idealización. No obstante, por la dialéctica que estructura la película no se puede dejar de observar que ese presunto paraíso es endeble, volátil. En efecto, las evocaciones de Marina desvelan que el ambiente de calidez que impregnó un pasaje de su infancia se fundaba en la distancia de esa tierra con respecto al orden jurídico, político y militar que anima al Estado nación. En la finca donde ella vivía la tranquilidad parecía posible, allí una fuerza contraria al Estado regulaba las relaciones. Pero, ¿desde cuándo?, ¿por cuánto tiempo?, ¿a qué precio? Sí,

porque cuando esta fuerza fue sustituida violentamente por otra la tranquilidad que Marina había experimentado desapareció del lugar. Entonces en la memoria de Marina a los recuerdos de la felicidad infantil los siguieron los de la muerte, el desarraigo y el desplazamiento.

De ahí, en mi concepto, que contrario al entusiasmo de Jairo por recuperar la propiedad de las tierras en Marina actúe la melancolía despertada por vislumbrar lo irrecuperable. Marina parece reconocer con silenciosa lucidez que el universo de la infancia no se puede restablecer. A pesar de evocar un pasado feliz, ella comunica que retornar a ese estado ya no es posible. El futuro se perfila así no como el proyecto nostálgico de restaurar un pasado idílico, sino como deriva e incertidumbre. Eso deja la guerra: es el cuerpo inerte de Jairo, entregado por Marina a las olas, flotando sin territorio ni rumbo en el mar de verdad. Y es que como en el modelo de Proust, aunque en el instante inicial los recuerdos de la infancia dan el tono a la rememoración con el paso del tiempo es una conciencia madurada por la experiencia la que reconstruye lo vivido. Con la diferencia significativa de que en *Retratos en un mar de mentiras* quien rememora no es un personaje mayor, sino una adolescente que en sus pocos años de vida ha visto y vivido tanto como para revelarnos que el futuro, si es, no es un paraíso.

Si, como indican filósofos e historiadores, los artificios que son los estados y las naciones se levantan sobre los escombros de las guerras y los conflictos, por esta vía la película apunta

a varios interrogantes actuales a los que deben responder el Estado y la sociedad colombianos. Esas son algunas de las preguntas fundamentales que este filme expone como testigo de las encrucijadas del presente. Se trata de cómo afrontar el problema de la restitución de las tierras arrebatadas a los campesinos durante décadas de conflicto y de la incontestable reparación de las víctimas. Estos asuntos, desde luego, cobran mayor vigencia en la actualidad por las políticas y acciones que desde el gobierno nacional se vienen desarrollando en ejecución de lo establecido por la *Ley de víctimas y de restitución de tierras* (Ley 1448 de 2011), en el marco de un eventual acuerdo con las Farc para silenciar los fusiles y después de los dudosos acuerdos de Santa Fe de Ralito en el 2006.

### *Retratos en un mar de mentiras*

se presenta prácticamente como un retrato histórico de la violencia y los escollos que las personas despojadas viven para tratar de recuperar lo suyo. ¿Qué encuentran tantos campesinos cuando intentan reclamar los que fueron sus predios? En junio de 2012 el Gobierno reconocía que de 15.490 personas que reclamaban tierras que les habían sido usurpadas, 2 habían sido asesinadas y 138 estaban amenazadas. Ongs y líderes campesinos, en cambio, hablaban de más de 50 asesinatos [El Tiempo, 23/06/2012]. Así mismo ocurre con Marina: violentada primero cuando con su abuelo es desposeída de la tierra, lo es de nuevo cuando regresa al pueblo a reclamar con los títulos de propiedad la finca de su familia. En La Ceiba están,

como hoy en las sabanas de Córdoba y de Antioquia, en los Llanos o en otros departamentos, los usurpadores de la tierra como amos y señores del territorio. Contra el poder y las armas que ellos ostentan para conservar el dominio de la tierra, en su desamparo Marina sólo puede esgrimir un papel. Para hacer frente a la violencia dispone de la formalidad de un documento. ¿Es eso el Estado? ¿Dónde está la protección del Estado? ¿No es esa también una forma de violencia? ¿Será posible generar un sentido de unidad alrededor de un Estado de este tipo?

Lo anterior no es más que una radiografía testimonial como se pueden hallar otras. Lo que le da valía a la película es la forma como Marina afronta esa situación y el modo como la transfigura en recuerdos. El rostro, la mirada, el silencio del personaje y la revelación de su carácter en el trayecto del viaje y durante su retorno a La Ceiba aclaran aquello en que la ha transformado la experiencia histórica. Los primeros planos de Marina son contundentes. La conciencia madurada viendo asesinar a las personas cercanas es la que evoca el pasado, proporciona imágenes para la historia e interroga ese conjunto de posibilidades llamado futuro. Marina es el rostro y la conciencia en la cual presencia y ausencia cohabitan. Por eso, digo, *Retratos en un mar de mentiras* es también una película sobre la memoria. Marina encarna la memoria del conflicto. El dolor de Marina es correlato del que deja el conflicto en la sociedad. La memoria de Marina, como la colectiva, deviene trauma. En

su memoria vida y muerte se juntan.

La visión de Marina del cadáver del abuelo que le habla desde el ataúd es la entrada en el relato de una dimensión entre fantástica y onírica que representa, a través de la mirada del personaje, aquello que está presente pero que se ha hecho invisible: los muertos que deja la confrontación. A esos muertos no puede dar la espalda la sociedad si llega un momento de posconflicto. A esos muertos es a los que se niega a olvidar el ángel de la historia de Benjamin: **“Ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo, cuando él venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer”** [2009: 142]. En su retraimiento, en su mutismo, Marina nos pone de frente a aquellos que no vemos. Nos pone delante de una ausencia que corre el riesgo de ser olvidada porque tras décadas del conflicto y de sus muertes hemos perdido de vista que la sangría permanente es un pasaje de nuestra historia, no una condición eterna. A través de Marina, vemos aquello que quizás ignoramos: que los campos y las selvas de nuestro país están poblados por personas asesinadas y desaparecidas. Esto queda de la confrontación y no se podrá desconocer en el futuro. Si terminara el conflicto el campo seguirá habitado por espectros, los muertos no desaparecerán de la memoria. ¿Cómo vamos a vivir como sociedad con ese recuerdo? El retorno de Marina no la reconduce a recobrar ningún paraíso perdido. Aún cambiando las circunstancias a su favor la totalidad de lo perdido no se podría restablecer. Esa, a mi modo

de ver, es la conciencia que alcanza el personaje durante su viaje. Marina no tiene lugar. Como el cuerpo de su primo, ella también está a la deriva. No hay paraíso, a pesar de lo que pregona un grafiti pintado en la carretera que Marina y Jairo recorren para llegar al pueblo: “El paraíso de Eva. Uribe presidente”.

### Filmografía

*Retratos en un mar de mentiras* (Carlos Gaviria, 2011)

### Bibliografía

Benjamin Walter [2009]. “Sobre el concepto de historia”. En *Estética y política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, pp. 135-158.

Palacios Marco [2012]. *Violencia pública en Colombia*. Bogotá: FCE.

### Recursos electrónicos

[http://www.eltiempo.com/justicia/ARTICULO-WEB-NEW\\_NOTA\\_INTERIOR-11969661.html](http://www.eltiempo.com/justicia/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-11969661.html)

Consulta septiembre 30 de 2012

# ARCHIVO

POR CONTACTO DE  
OSCAR MUÑOZ

Por: Luis Alejandro  
Monsquera Delgado  
Maestría en Historia del Arte

La publicación *Archivo porcontacto* (2009) del artista colombiano Oscar Muñoz<sup>1</sup> reúne fotografías que provienen del oficio de fotógrafos denominados foto-cineros,<sup>2</sup> cuya labor se desempeñó en la ciudad de Cali y en otras ciudades de Colombia<sup>3</sup>, entre las décadas de 1950 y 1970. A mediados de la década de 1970, en el estudio Instantáneas panamericanas, Oscar Muñoz compró por kilo un paquete de 3,000 hojas de contacto y negativos que iban a reciclarse para utilizarlas nuevamente como materia prima. Pasados varios años, el artista revisó el material guardado y seleccionó 100 fotografías que fueron tomadas en el puente Ortiz,<sup>4</sup> e inició con *El Puente* (2003) una serie de proyectos en donde la selección fotográfica se ve reflejada en diferentes medios —vídeo instalación y publicación—. Además, entre la vídeo instalación y la publicación, Muñoz emprendió una estrategia que tuvo como principal objetivo incrementar el archivo con imágenes tomadas en el puente Ortiz por los foto-cineros, y en segundo lugar, recordar al fotografiado y al

fotógrafo.<sup>5</sup>

En virtud de que el valor y uso de las fotografías almacenadas en el *Archivo porcontacto*, se modificó de material reciclado a documentos de memoria histórica, este texto busca reflexionar acerca de cómo las fotografías fueron interpretadas por el artista en los diferentes medios nombrados, hasta conformar un posible valor histórico. Medios donde el artista señala vínculos entre la fotografía y la historia del puente Ortiz, tejidos por las connotaciones de los foto-cineros y los retratados. El uso, la organización y el incremento de este archivo hicieron parte de las diferentes estrategias que Muñoz ha desarrollado en los proyectos descritos a continuación.

## El puente y los retratos

*Aquí por ejemplo está la historia de este edificio, el Hotel Alférez Real, está aún con cortinas y llega un momento en que ya se ve cerrado, las ventanas cerradas, como clausurado, así permaneció por mucho tiempo y esto tiene unas implicaciones políticas, porque se cerró a raíz de la intervención de los propietarios del Hotel Intercontinental y lo derribaron antes de que lo declararan monumento histórico o patrimonio arquitectónico.<sup>6</sup>*

Para Muñoz los retratados no son los únicos elementos importantes de las fotografías que hacen parte este archivo. Los fragmentos del paisaje alrededor de los fotografiados dan algunas pistas para indagar acerca de

la historia de este sector de la ciudad, un hecho significativo es que sin expresar un objetivo concreto, Muñoz al comprar el paquete conformado por 3,000 contactos y negativos, eligió sólo 100 fotografías relacionadas con el puente Ortiz. Con estos registros el artista construyó un relato, desde su mirada anecdótica, anclado en la relación entre el puente y las fotografías de los foto-cineros sin considerar una investigación histórica de otros lugares de la ciudad, como se observa en el fragmento citado.

Las fotografías de este archivo, en primera instancia, eran parte de la oferta comercial de los foto-cineros y tenían la intención de sumarse a la colección personal de memorias de cada transeúnte. Los fotógrafos ambulantes o foto-cineros interceptaban el trayecto del viandante y tomaban un retrato en movimiento, de frente y con un pie delante del otro.

Esta práctica fotográfica no requería capturar la imagen de la persona desprevenida, por ser un retrato, era necesario que el fotografiado se percatara de la presencia del fotógrafo y observara a la cámara, para que así, el instante de su trayecto quedara registrado según las convenciones establecidas.<sup>7</sup>

Los retratados estaban plenamente conscientes del acto fotográfico y por tanto, no resultaban sorprendidos cuando el fotógrafo les proporcionaba

un pequeño papel con el cual podían solicitar una copia ampliada de la fotografía a un módico precio, en alguno de los estudios fotográficos al que el fotógrafo estaba afiliado.

Importa mencionar que antes de la intervención de Oscar Muñoz, estas fotografías no habían sido objeto de investigación académica y aunque era posible indagar en la práctica de los foto-cineros por medio de la historia oral, Muñoz prescinde de estas instancias y más bien observa las fotografías como documentos poéticos entendidos según el concepto de los surrealistas. De acuerdo con Jean Francois Chevrier el documento poético consiste en:

En los artistas la lógica de apropiación se desarrolló esencialmente como explotación de archivos utilizando la reproducción. Primero retomó los procedimientos de cita que, desde el manierismo privilegian los ejemplos de la historia del arte sobre el modelo de la naturaleza. El collage y el fotomontaje extendieron la cita hasta los repertorios de imágenes más diversos. Pero fue con la invención del documento poético por parte de los surrealistas, cuando la apropiación se convirtió en algo explícito, cuando imágenes anónimas extraídas de archivos, empezaron a ser reproducidas en las revistas de vanguardia, junto a fotografías de Man Ray, Kertész, Krull, Lotard, etc.<sup>8</sup>

Así en el primer acercamiento es evidente la relación entre el documento poético y la producción

artística de Muñoz, donde prevalece el uso del retrato como una reflexión acerca del tiempo, la memoria y sus posibles relaciones con lo efímero (fig. 1). En las fotografías en cuestión los vínculos con el tiempo y la memoria se ven depositados en la ciudad y los retratados, así como en la materialidad misma de las hojas de contacto y negativos adquiridos por el artista (fig. 2), cuya apropiación es más evidente en el proyecto *El Puente*, donde las fotografías se articularon en una propuesta artística de intervención en el espacio público.

## El proyecto el Puente

*El puente es una intervención efímera en un espacio público, que relaciona el acto fotográfico con la memoria de un lugar específico de la ciudad: el Puente Ortiz. Esta emblemática edificación que une el centro con el norte de Cali ha sido más allá de una construcción pública funcional, -de un eje de flujos y trayectos- un escenario de usos, ritos y encuentros sociales. Esta intervención parte de un trabajo fotográfico realizado por fotógrafos ambulantes llamados "fotocineros" que desde los años 50 hasta los 70 trabajaron en dicho puente.*<sup>9</sup>



**Fig. 1. Oscar Muñoz, sin título, 1998, instalación, 400 x 200 x 200 cm. aprox, archivo del artista, tomada de: <http://www.banrepcultural.org/blavirtual/todaslasartes/genera/gene16.htm>.**



**Fig. 2. Autor desconocido, sin título, s.f., archivo digital, en Oscar Muñoz, archivo del artista.**

En un ejercicio de apropiación de retratos anónimos de autores igualmente anónimos, el proyecto *El Puente* fue una intervención nocturna en el puente Ortiz. La intervención se realizó durante dos noches de noviembre del 2003, por medio de una vídeo instalación en la cual desde las dos barandas opuestas del puente se proyectaron dos vídeos sobre el río que pasa por debajo, con un acompañamiento musical. Además se incluyó una tercera proyección en una retreta cercana al puente (fig. 3).

El vídeo proyectado era un montaje con 100 fotografías tomadas en el puente Ortiz por foto-cineros. En el vídeo, las fotografías proyectadas en el río se movían opuestas a su cauce, en un intento de establecer una relación entre el movimiento del río y las personas suspendidas en la fotografía. Aquí las fotografías se presentan como un acontecimiento en la ciudad, para más tarde dar lugar a su lectura como documento histórico.

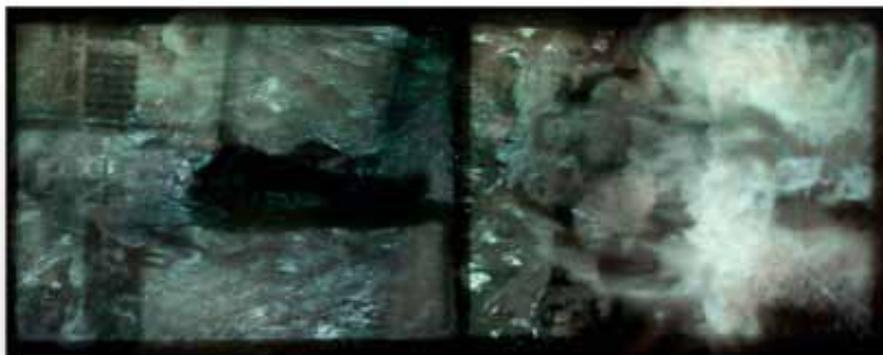
Las fotografías que hicieron parte de esta intervención, en un principio, no tenían ningún valor más allá de material reciclado, eran un conjunto de imágenes olvidadas sin uso. Sin embargo, con motivo de la instalación se convirtieron en objeto de curiosidad, apoyado por las reacciones de los transeúntes que presenciaron el proyecto. Mauricio Prieto quien colaboró con Muñoz en la producción de la vídeo instalación

*El Puente* comentó:

*[...] algunos de los peatones que se detuvieron a observar las imágenes, construyeron relaciones alrededor del tema de la violencia, dentro de sus conversaciones se refirieron a la práctica de botar los cadáveres al río, práctica que ha sido muy común en Colombia y que se acentuó en el período de la violencia de los años cincuenta.<sup>10</sup>*

de las fotografías, deslindándose paulatinamente de su articulación dentro del discurso de la vídeo instalación.

Así la fotografía empieza a mirarse en una manera incipiente como memoria del lugar y de los momentos históricos atravesados en él. De aquí surge un primer intento de construirles una memoria y de cierta manera una mirada patrimonial, basada en el valor histórico, en términos de Aloïs Riegl.



**Fig. 3. Oscar Muñoz, *el puente*, 2003, video instalación, dimensiones variables, tomada de: Erika Martínez Cuervo, “La obsesión por un bulto de imágenes”, *Errata #*, 2010, p. 150.**

Esta pregunta sobre el posible pasado registrado en las fotografías fue el factor que desató el interés del artista de acudir a las anécdotas de los transeúntes retratados, con el objetivo de recuperar el valor cultural

*Llamamos histórico a todo lo que ha existido alguna vez y ya no existe. Según los conceptos más modernos, a esto vinculamos la idea de lo que alguna vez ha existido no puede volver a existir, y que todo lo que ha existido construye un eslabón imprescindible e indesplazable de una cadena evolutiva, o lo que es lo*

*mismo, que todo está condicionado con lo anterior y no habría podido ocurrir como ha ocurrido si no le hubiese precedido aquel eslabón anterior. El pensamiento evolutivo constituye, pues, el núcleo de toda concepción histórica moderna. Así, según las concepciones modernas, toda actividad humana y todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico: en el fondo consideramos imprescindibles a todos y a cada uno de los acontecimientos históricos.*<sup>11</sup>

Al ser expuestas en un espacio público este grupo de imágenes fotográficas cobraron valor histórico, sobre su valor afectivo, para los espectadores del puente Ortiz. Hecho que se constata con su participación en la recolección de fotografías como se verá más adelante. Así con el residuo de un oficio de carácter comercial, en un proyecto subsecuente, el artista pretende tejer las relaciones entre el puente y las personas retratadas en las fotografías.

### La publicación **Archivo porcontacto**

En julio del 2005 y julio del 2007 Oscar Muñoz y Mauricio Prieto iniciaron una estrategia de recopilación de material fotográfico relacionado con el puente Ortiz, para esto, ubicaron un pequeño puesto a un costado del corredor peatonal del puente.<sup>12</sup> Confiando en que entre la masa de usuarios

del puente pudieran encontrar personas que tuvieran en su poder fotografías tomadas en este lugar. Su estrategia consistió en la acción de archivar —digitalizadas— las fotografías que recibieron por parte de varias personas que colaboraron en su empresa con el compromiso de recibir sus fotografías de regreso. Por medio de esta acción el archivo, acotado al puente, se incrementó de 100 a 350 fotografías.

Esta última etapa del proyecto se ve reflejada en la publicación *Archivo porcontacto*,<sup>13</sup> en la cual Muñoz hace una selección de fotografías y las organiza según las coincidencias y particularidades que encontró en las imágenes. Se trata de un ejercicio cercano al montaje cinematográfico, pues organiza pares de fotos y pequeños grupos que sugieren ciertas lecturas.

En este momento del proyecto por primera vez aparece un criterio claro de selección del material contenido en el archivo, pues ya no son un grupo de imágenes encontradas por azar. Queda claro que lo importante no es tanto la antigüedad de la fotografía, como sus recursos compositivos y sintácticos, toda vez que las fotografías seleccionadas comparten características formales, sin importar si están almacenadas en su soporte original o digital.

El libro recoge el primer grupo de fotografías seleccionadas del archivo del artista (100) más las recolectadas en las dos jornadas en

el Puente. Todas tienen como lugar común el puente Ortiz y dos variantes de tomas: retratos de transeúntes al paso y retratos posados frente a símbolos arquitectónicos como la Iglesia la Ermita.

*Con mayor o menos complejidad, todos esos “archivares” que tienen como resultado una acumulación mas o menos organizada de objetos documentales, encierran su mayor potencial en el conjunto de reglas [...] en las normas tacitas y a veces inconscientes de organizar lo que contienen.<sup>14</sup>*

Como se expresa en la cita, el archivo no solo se comprende por la acumulación de objetos sino también por su organización, misma que en las fotografías en cuestión es patente en el orden de la publicación *Archivo porcontacto*. Aquí observamos que las fotografías están organizadas en parejas, con el objetivo de simular el trayecto del puente, puesto que las imágenes de la izquierda muestran la entrada oriental del puente mientras las imágenes de la derecha registran la entrada occidental (fig. 4)

Otras duplas de fotografías registran un individuo en diferentes momentos (fig. 5), donde la ermita aparece al fondo como parte del paisaje (fig. 6). Además de las características compositivas en común, la selección y organización de pares también plantea la clasificación de algunos grupos tentativos de acuerdo con el género y edad de los retratados: tomas de adultos acompañados por

niños (fig. 7), parejas de mujeres (fig. 8), y comparación de retratos individuales (fig. 9). La última figura es un caso particular porque describe el cruce de un momento fotográfico. La publicación reúne un total de 215 fotografías.



**Fig. 4. Autor desconocido, sin título, s.f., archivo digital, en Oscar Muñoz, Archivo porcontacto, Laguna Libros, 2010, p. 53 .**



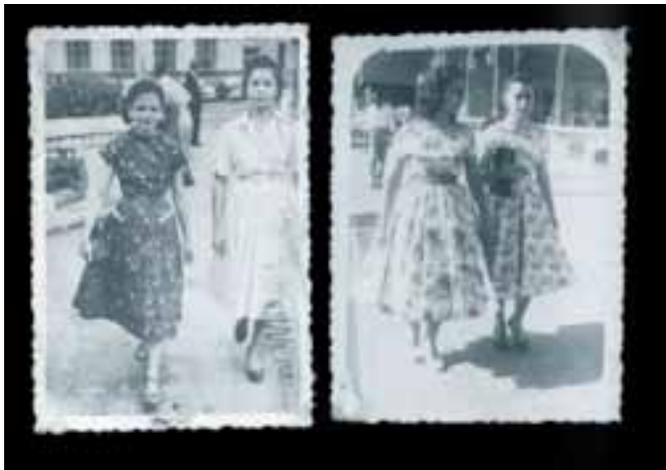
**Fig. 5. Autor desconocido, sin título, s.f., archivo digital, en Oscar Muñoz, Archivo porcontacto, Laguna Libros, 2010, p. 123.**



**Fig. 6. Autor desconocido, sin título, s.f., archivo digital, en Oscar Muñoz, Archivo porcontacto, Laguna Libros, 2010, p. 179.**



**Fig.7. Autor desconocido, sin título, s.f., archivo digital, en Oscar Muñoz, Archivo porcontacto, Laguna Libros, 2010, p. 37.**



**Fig. 8. Autor desconocido, sin título, s.f., archivo digital, en Oscar Muñoz, Archivo porcontacto, Laguna Libros, 2010, p. 59.**



**Fig. 9. Autor desconocido, sin título, s.f., archivo digital, en Oscar Muñoz, Archivo porcontacto, Laguna Libros, 2010, p. 189.**

Aunque es evidente que la selección y organización de fotografías responde a criterios artísticos, en el texto que integra el apartado final de la publicación, Oscar Muñoz no justifica en que términos organiza las fotografías y más bien describe la práctica de los foto-cineros a partir de testimonios orales de los fotógrafos. En otras palabras, aunque esta publicación se pronuncia como un archivo es más cercana a un proyecto artístico realizado con la lógica del archivo, toda vez que el artista no aclara si para él las imágenes funcionan como documentos poéticos o documentos históricos, sobre todo porque ninguna de las fotografías cuenta con una ficha técnica que describa el posible autor, título, fecha, técnica, medidas y localización. Por ejemplo, en el proyecto *Las historias mínimas de un anónimo transeúnte* (2006), dirigido por Gabriel Mario Vélez, se realizó una investigación en la que se reunieron los relatos de los foto-cineros con la intención de construir la historia de este oficio en la ciudad de Medellín, identificando los diferentes espacios donde tuvo lugar y ubicando el origen de esta práctica en la ciudad de Bogotá durante la década de 1950. Así mismo este proyecto realizó un rastreo de los diferentes “laboratorios fotográficos” ubicados en las calles con mayor circulación de la ciudad, donde entrenaban a los fotógrafos en el oficio.

A diferencia del proyecto de Oscar Muñoz, aquí el interés fue la investigación histórica de las fotografías y los testimonios de los foto-cineros de la ciudad de Medellín. En un proceso que tomó

prestadas algunas herramientas de la antropología y la sociología para estudiar este oficio en relación a la historia de la ciudad y los actores involucrados en esta actividad económica. Por el contrario, Muñoz se restringió al puente Ortiz, sin explicar esta decisión y aunque en la última fase del proceso también contempla entrevistas a foto-cineros, sólo contextualiza las imágenes sin profundizar en su historia, ni en la historia del oficio.

Es importante destacar el acercamiento de Muñoz en esta última fase del proyecto, ya que bajo el título de “Archivo”, su postura resulta más ambigua que en la video instalación *El Puente*, de intereses inminentemente artísticos. En cambio, en *Archivo porcontacto* encontramos una organización subjetiva de las imágenes, mientras el texto del libro dice que “no pretende construir una secuencia histórica; busca en cambio sugerir a quien lo contemple algunos de los usos de la fotografía, ellos sí inscritos en un lugar que, como decíamos, fue el telón de fondo de esta práctica por varias décadas, y a la vez el corazón de la ciudad”. La afirmación es ambigua puesto que por un lado atribuye un valor de documento histórico a las fotografías y aunque dice que no pretende contar una secuencia histórica, a partir de ellas construye el relato del puente Ortiz:

*En el mismo sitio donde, hace años, fueron tomadas dichas fotografías. Durante estos encuentros, y mediante estas imágenes, se tejieron conversaciones y se realizaron entrevistas que fueron trayendo a la*

memoria tanto al fotógrafo y a quien fue fotografiado como al lugar de entonces y que comparándose con el de hoy, señalaba algunas de sus transformaciones. Porque, en efecto, este espacio y su paisaje, producto de procesos y tensiones [políticas e ideológicas] sufrió cambios drásticos e irreversibles sobre todo en los años setenta, cuando la ciudad, que crecía sin medida, emprendía su azarosa carrera tras la modernidad.<sup>15</sup>

Aunque el concepto de archivo de Oscar Muñoz no es claro, su interpretación ha generado lecturas de otros actores que lejos de cuestionar bajo qué términos se construye el archivo del artista, afirman su carácter como archivo histórico de la ciudad. Tal es el caso del artículo “La obsesión por un bulto de imágenes” de Erika Martínez Cuervo, quien en su lectura reproduce el discurso de Muñoz:

*En una operación detectivesca, Muñoz revisa las fotografías y filtra las que percibe que tienen algo por contar sobre un espacio específico, sobre la manera en que se habita y cómo a partir de ese habitar se revelan asuntos (políticos, arquitectónicos, sociológicos, entre otros) de la ciudad y de quienes hacen parte de ella. Sus hallazgos se potencian en la medida en que vuelve a la tarea de observación; así, El puente (2003) y Archivo porcontacto (2009) como proyectos artísticos tiene la particularidad de guardar un sentido de apertura: la lectura de las imágenes se dilata, abre espacio a una labor hermenéutica múltiple*

*donde cruces y revisiones se hacen posibles... una y otra vez tiene lugar el acto de volver a mirar, de volver a mirarse en las imágenes de otros y hechas por otros.<sup>16</sup>*

Martínez da por sentado los criterios de selección de las imágenes de Muñoz y lo que revelan, sin preguntarse en concreto qué asuntos políticos, arquitectónicos o sociológicos de la ciudad evidencian. Tomando en cuenta que el proyecto se acota a un lugar específico de la ciudad y que por lo tanto, no puede dar cuenta de todo lo que sucedía en ella. Los hallazgos señalados por Erika Martínez redundan en la interpretación del artista y no repara en que se trata de un propuesta artística sin herramientas metodológicas y sustento teórico de investigación suficientes que aporten datos concretos sobre los momentos históricos en que estas fotografías fueron tomadas. Ambos proyectos artísticos pueden abrir múltiples lecturas, como afirma Martínez, pero lo que en realidad nos compete es la lectura motivada por el artista, por medio de los cambios de soporte y la reorganización del archivo, puesto que las fotografías, en estos proyectos, no pueden pensarse por sí mismas sin reflexionar en las intenciones del autor, que en este caso no es el fotógrafo sino Oscar Muñoz.

*En Archivo porcontacto, las imágenes que son reproducidas en papel y publicadas en un libro adquieren entonces lo estático que supone la impresión, sin embargo, conservan*

*un carácter dinámico por la manera en que el artista las dispone en cada página: pares de fotos que resucitan un momento de la historia, que dan paso a una lectura comparada y donde es posible visualizar los cambios que experimentó un espacio urbano emblemático.*<sup>17</sup>

En la lectura de Martínez se afirma que las fotografías por sí mismas traen a la vida un momento de la historia en donde es posible mirar las transformaciones del Puente Ortiz. De acuerdo con la explicación de Oscar Muñoz, esta afirmación no tiene fundamento toda vez que “este archivo no cuenta con un orden cronológico”. Sin embargo, dicha impresión cobra importancia porque sin la intervención discursiva del artista, tal vez no hubiera sido posible que al cabo de 30 años aproximadamente, un bulto de material reciclado pudiera ser concebido como parte de la memoria documental de la ciudad.

## Conclusiones

A pesar de la intención del artista de que el proyecto *Archivo por contacto* pueda ser una aportación a la historia de la ciudad, específicamente a la historia del puente Ortiz, es una intención que se debe tomar con precaución, porque el conjunto de fotografías no abarca la totalidad de la práctica de foto-cineros en Cali, ya que el artista seleccionó aquellas relativas al puente Ortiz bajo criterios que al parecer responden a su historia e intereses personales.

En este sentido, hablamos de un archivo conformado por documentos poéticos, apropiados y reinterpretados constantemente por el artista y que en última instancia pueden ser fuentes historiográficas para analizar en perspectiva el proceso artístico de Oscar Muñoz. Cuya intervención a la vez que motiva una mirada documental hacia las fotografías, las aleja de ser documentos históricos de hechos específicos, al no fijar un significado y mantenerlas abiertas a múltiples interpretaciones.

## notas al pie:

**1** Artista colombiano nacido en la ciudad de Popayán en 1951, en sus cuarenta años de trayectoria en su obra ha recurrido a diferentes recursos técnicos por medio de los cuales hace una reflexión acerca del cuerpo, lo temporal y lo efímero. Actualmente reside en la ciudad de Cali donde ha producido toda su obra y dirige el espacio Lugar a dudas.

**2** Los fotocineros, al parecer, eran llamados así por utilizar residuos de cintas cinematográficas para sus rollos fotográficos aunque también se piensa que esta denominación proviene de su cercanía con el lenguaje cinematográfico al tomar fotografías en movimiento

**3** También en otras ciudades del país, como Medellín, existía el oficio de foto-cinero para conocer un poco más ver la página, <http://>

[www.transeuntesmedellin.com/](http://www.transeuntesmedellin.com/)

4 El puente Ortiz es, aun hoy en día, un paso habitual en el centro de la ciudad. Ubicado sobre el rio Cali conecta la parte oriental del centro con la occidental.

5 Oscar Muñoz y Mauricio Prieto, Archivo por contacto, Bogotá, Laguna Libros, 2009, p. 225. Ver en [http://issuu.com/jorgeschneider/docs/archivo\\_porcontacto](http://issuu.com/jorgeschneider/docs/archivo_porcontacto), Consultado: 20 de abril del 2012.

6 Fausta, “El puente/El Pedazo”, Bogotá, Premio nacional de crítica, 2009, p. 10, <http://premiocritica.uniandes.edu.co/2009/elpuente.pdf>, Consultado: 30 de mayo del 2012.

7 sobre estas convenciones Hernando Palma relata: Claro, el paso tenía que marcarlo así (cerrado); siempre mirando a la cámara, que no mirara para otro lado...En cambio, el paso abierto tipo tijera no servía, era una mala foto...a los tres metros, tomar la primera foto de cuerpo entero: ¡click!, y luego transportarla y —si era pareja— tomarle a la mujer sola...¡click!... ah y voltear la cámara y una de medio cuerpo ¡click!...en el mismo sitio y, si era posible posarlos ahí, paren ahí pa’que qued la Ermita: ¡click!, Hernando palma. Fotógrafo foto-cinero entrevistado en julio de 2005, Archivo por contacto, laguna Libros, 2010, p. 232.

8 Jean-Francois Chevrier, La

fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación, Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 37.

9 Oscar Muñoz y Mauricio Prieto, Archivo por contacto, Bogotá, Laguna Libros, 2009, p. 223. Disponible en sitio de Internet [http://issuu.com/jorgeschneider/docs/archivo\\_porcontacto](http://issuu.com/jorgeschneider/docs/archivo_porcontacto), consultado: 20 de abril del 2012.

10 Fausta, El puente/El pedazo, Bogotá, Premio nacional de crítica, 2009, p. 14, Disponible en: [premiocritica.uniandes.edu.co/2009/elpuente.pdf](http://premiocritica.uniandes.edu.co/2009/elpuente.pdf), Consultado: 1 de mayo del 2012.

11 Riegel Alois, El culto moderno a los monumentos, Madrid, Visor, 1987, p. 24.

12 Erika Martinez Cuervo, “La obsesión por un bulto de imágenes”, Errata #, 2010, p. 148.

13 El resultado de este proceso es una publicación que tiene el tamaño de una cámara Olympus Pen la cual realizaba tomas de medio cuadro y duplicaba la imagen esto permitía que el rollo durara más —así un rollo de 30 fotos se volvía de 70—. El artista toma el formato de la cámara como excusa para proponer un libro que tiene el mismo tamaño de esta.

14 Jorge Blasco Gallardo, “Museografiar archivos como una de las malas artes: el indefinido espacio entre el museo, el archivo

y la exposición”, Bogotá, Errata#, 2010, p. 77.

15 Oscar Muñoz y Mauricio Prieto, *Archivo por contacto*, Bogotá, Laguna Libros, 2009, p. 225. Disponible en: [http://issuu.com/jorgeschneider/docs/archivo\\_por\\_contacto](http://issuu.com/jorgeschneider/docs/archivo_por_contacto), Consultado: 4 de Junio del 2012.

16 Erika Martínez Cuervo, “La obsesión por un bulto de imágenes”, Bogotá, Errata#, 2010, P. 149

17 *Ibid.* P. 149

## Bibliografía

-Barthes, Roland. *La cámara Lúcida*. Barcelona: Ediciones Páidos Ibérica, 1989.

-Blasco Gallardo, Jorge.  
«Museografiar archivos como una de las malas artes.» *Errata#*, nº 1(2010): 74-90.

-Chevrier, Jean-Francois. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*.  
-Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

-Iregui, Jaime. *El Observatorio*. 2004.  
<http://elobservatorio.info/aladeriva-elpuente.htm> (último acceso: 15 de Mayo de 2012).

-Martinez Cuervo, Erika. «La

obsesión por un bulto de imágenes.» *Errata#*, nº 1 (2010): 147-150.

-Oscar Muñoz y Mauricio Prieto *Archivo por contacto*. Bogotá: Laguna Libros, 2010.

-Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.

-Vélez, Gabriel Mario. *Las historias mínimas del anonimo transeunte*. 2007. <http://www.transeuntesmedellin.com> (último acceso: 30 de Abril de 2012).

# MAURICIO MAGDALENO

Por: Marcela Magdaleno

Más allá del folklore Esta el embrión de la llama revolucionaria

Mauricio Magdaleno nació en mayo de 1906, en Villa del Refugio Tabasco, en un Zacatecas contagiado de furia revolucionaria y la remembranza de las alegorías del águila Republicana y el águila Imperial, transitando como legión sobre el espinazo de la sierra. Magdaleno fue un hombre comprometido con su tiempo: novelista, dramaturgo, guionista, ensayista, educador y luchador social. Las huellas de su tinta, dejaron plasmada la problemática social, la psicología del indio, la tiranía del eterno caudillo, las masas aplastadas, y de un campesino enamorado de su parcela; en un país inconforme, sediento de justicia, dividido en facciones inconciliables. De soldaderas espías, y hombres con la cartuchera ceñida a la cintura, de fusil salpicado de sangre fresca, de sombreros grandes, machetes y licor de caña.

En una entrevista que Carlos J. Sierra, le hizo en 1970, siendo Subsecretario de Asuntos Culturales de Ministerio

de Educación Pública, Magdaleno comenta: “¿Qué qué influencia teníamos de la Revolución? La mía fundamental, y creo que la de ellos. Nuestros padres se murieron en la lucha, y anduvieron en ella desde 1906; yo tuve el privilegio de acompañar a mi padre y así conocí a personajes muy grandes. Alguna vez el general Obregón comió en la humildísima casa nuestra, en Aguascalientes. Pero nos hemos estado marcando recíprocamente porque lo que hemos bebido, repito, es indistinto del pueblo, que al fin y al cabo es el que marca las profundas hondas de la historia; pero se necesita un médium y el médium es el apóstol, un Flores Magón, un Madero, un Carranza, un Villa –con su salvaje furia revolucionaria-, un Zapata”.

El legado ideológico de Magdaleno se debe, en parte, a su padre Vicente Magdaleno Reding, un liberal, juarista, magonista, miembro del Club Insurrecto “Luz y Verdad”, anticlerical, maderista, y después del desencanto revolucionario, metafísico. Su madre María del Refugio Cardona, primera maestra rural del pueblo, amante de las letras, e infiltró en sus hijos, el interés por los libros. Su familia giraba en torno a una tía abuela, dueña casi del pueblo, que hablaba con los muertos, tíos arrieros y primas rezanderas que levantaban cruces, bajaban colgados y vestían santos. En su infancia, Mauricio jugaba en el atrio parroquial, junto al reloj que siempre marcaba las doce, ya que en una de tantas guerras, un forajido, lo baleó,

deteniendo el tiempo, después de que su amada, se fugara con otro. Terminando el pueblo se vislumbra un hermoso cañón, que en primavera, drena agua cristalina hasta entroncar con los ríos que abrazan el panteón; así era Tabasco Zacatecas.

Mauricio creció, como él mismo describe: “... **bajo los relámpagos de la Revolución, sintiendo de cerca el vigor que la impulsaba y siendo testigo de sus realizaciones institucionales; el vértigo que arrolló a sus caudillos, la pasión de sus líderes y el sacrificio personal de miles de seguidores, sobre los que se fincaron triunfos y derrotas, son capítulos que no es posible inadvertir en la evocación**”.

Don Vicente Magdaleno fue en su adolescencia marinero y poseía un latente talento culinario. Dueño de un pequeño comercio llamado “**La Florida**” en Villa del Refugio Zacatecas. Comercio disfrazado de miscelánea, vientre gestante de ideas liberales, guarida de inconformes, albergue de campesinos dolientes, núcleo de actividades clandestinas, donde se organizaban tertulias, para leer religiosamente “**El Hijo del Ahuizote**” “**La Sucesión Presidencial de 1910**”, “**Las Ruinas de Palmira**”; y algunos ejemplares soviéticos y franceses inspirando estrategias para una lucha de igualdad y libertad. Magdaleno al final de sus días escribió: “**La Revolución no ha fallado han fallado los hombres. Tenemos que recapacitar, la Revolución nos dejó un nuevo concepto de vida, lo debemos enten-**

**der hacer conciencia y luchar por nuestra patria, que si es rica en recursos mucho más rica en su gente. Somos gente buena, sólo necesitan sabernos llegar**”.

Magdaleno inició estudios en su tierra natal, pero debido a las contiendas revolucionarias, sus padres decidieron llevarse a sus cuatro hijos, a un lugar más seguro. Esta anécdota quedó plasmada en un texto llamado “**Rasgos para un retrato, 1983...**” “Yo venía de lejos, de muy lejos, y eso no necesitaba rematármelo nadie. Un lejito de casi día completo, de siete de la mañana a siete de la tarde, en burro mi madre con mi hermana en ancas, y en burro. Igualmente mi hermano y yo (solo mi padre montaba a caballo, un canelo de alba crin según mi recuerdo) Tras comer en Calvillo, en un mesón que trasudaba fuerte olor a guayaba y caer en Aguascalientes al apagarse unos coloretos de luces, entrando por la calle de Guadalupe.

En la ciudad hidrocálida de Aguascalientes, lugar amado por el escritor, termina su primaria y secundaria. De su padre cuenta: Mi padre fue Presidente municipal. Y duró tanto como un cuento de Calleja; cuatro cinco meses. Después los huracanes de la guerra civil cuando calló Madero, lo arrancaron del puesto, dando de santos, que no nos hubieran arrancado la vida. Me dolió en lo personal, porque merced al puesto, disfrutábamos de un palco en el Teatro Morelos, al lado del que ocupaba el gobernador: en él gocé las efímeras temporadas de ópera, tanto efímeras que

se reducían, invariablemente a una cuantas semanas, y los inolvidables filmes de Mack Sennet, la Bertini y la Menichelli; y aquel gran espectáculo de Cabiria de D'Annunzio, en que nos fue presentado el glorioso Maciste, antecedente de tantos atléticos héroes cinematográficos que, por cierto, no le llegarían a la cintura.

En 1914, don Vicente, amigo de Pancho Villa, asistió a la Convención de Aguascalientes, llevando a sus dos hijos mayores, Mauricio y Vicente. El evento quedó impreso en la memoria del escritor. En su diario personal escribió: Ahí conocí yo, a personalidades como Lucio Blanco, Felipe Ángeles a Obregón, aún con dos brazos y a Villa. Así vivió su juventud, contagiada del clima revolucionario que posteriormente delinearía en los personajes de sus novelas y en diálogos cinematográficos. Otro cambio de ciudad nutre la creatividad del escritor. La familia Magdaleno, se reubica en la ciudad de México en 1920, asentándose en la calle Artículo 123. Enfrente de lo que era el primitivo diario Excelsior, de Alducin, y hasta allí, les llegaba el estruendo de las rotativas periodísticas. Su padre consigue trabajo en una fábrica de maquinas de escribir. Con la intervención de José Vasconcelos, Mauricio se inscribe a la Escuela Nacional Preparatoria. Pese a la insistencia de sus padres, de dedicarse a una carrera decente y no de **“bohemos”**, él comienza a escribir, privilegio del cual no disfruta su hermano Vicente quien estudió Talleres y Oficios, sin dejar jamás el noble oficio de la poesía.

En aquel en aquel tiempo, los hermanos Magdaleno se vuelven admiradores de José Vasconcelos, como la mayoría de los jóvenes inquietos de la época, sedientos de leer verdades. Los artículos del filósofo, enviados desde Buenos Aires, arden en sus venas. Conocían las grandes contradicciones; en la preparatoria se rebelaron del ex ministro. Sin embargo, recordaban con admiración, cuando llenó las aulas con distinguidos huéspedes, departiendo sobre las grandezas de la literatura universal, como Gabriela Mistral, Salomón de la Selva, Pedro Henríquez Ureña, Berta Singerman, quienes se sumaron a la campaña de alfabetización repartiéndolo personalmente los clásicos libros verdes. Vasconcelos mencionaba: **“Prefiero que aprendan leyendo a Dante o a Sócrates que a cuentitos baratos”**. Magdaleno comenta **“En aquel entonces, los invitados de Vasconcelos eran para mí, figuras míticas, sin conocer exactamente lo valiosa de su vida artístico e intelectual”**.

Después de la preparatoria ingresa un año en la Escuela Nacional de Jurisprudencia, pero no terminó sus estudios, argumentando que las leyes no eran lo suyo, consagrándose de tiempo completo a escribir. Se incorporó al periodismo. Trabajó en El Demócrata, con Vito Alessio Robles, como corresponsal, viajando por muchas partes del país. En 1927 publicó su primera novela llamada Mapimí 37, editada en los talleres de Revista de Revistas. En septiembre de 1928 Vasconcelos regresa de un largo destierro, apare-

ciendo del otro lado de la frontera de Estados Unidos, dispuesto a encabezar a la oposición. Lo esperaba todo, menos que unos jóvenes, que habían sido sus adversos, respondieran a su llamado. Siguiendo el ardiente alarido de “*Ayer Madero hoy Vasconcelos*”, los jóvenes impulsados por un espíritu de justicia y libertad, crearon un movimiento estudiantil y, fueron temidos por los profesores de la vieja escuela Positivista, que los apodaron los cachuchas roja. Dejando plasmado su ímpetu en un himno llamado “**Alma Obrera**”:

**Somos vasconcelistas de nuestra Nación, todos voluntarios no por un tostón; Al toque de clarines vamos a luchar Por la Patria Nueva y la Libertad (se repite) ¡que muera sí! ¡Qué muera sí! ¡La imposición! ¡la imposición!**

**Que a nuestra Patria viene a fastidiar**

**No haya piedad! ¡No haya piedad!**

**Entre los cuadros dirigentes del vasconcelismo figuraban Germán de Campo -muerto por bala en 1929-, Adolfo López Mateos, Antonieta Rivas Mercado, Alejandro Gómez Arias, los hermanos Vicente y Mauricio Magdaleno, Medellín Ostos, Antonio Armendáriz, Salvador Azuela, Andrés Pedrero, Antonio Helú, Bustillo Oro, Raúl Poús Ortiz, María de Jesús Mejía, Ángeles Farias y Andrés Henestrosa. Este grupo se reunía en la calle de Cuba número 75, en el club del Partido Nacional Anti Reelectionista, fundado por ellos, ayudados por Medellín Ostos, para leer textos rusos**

**de William Godwin, Ida Mett, Piotr Arshinov, Valevsky; ya que el lema “Tierra y libertad” estaba sepultado bajo las ruinas de una nación despojada y hambrienta. El Frente Nacional Renovador, apoyaba a José Vasconcelos, elevando el lema de José María Luís Mora “las revoluciones que persisten son las de la conciencia”.** Más que una postura frente a la fracción revolucionaria que intentaba sostener el poder, este fue un alarido de conciencia que marcaría el rumbo de sus vidas. Los jóvenes, que utilizaron las aulas como refugio para meditar poniéndose al servicio de Vasconcelos, que era todo para ellos, de filósofo a político, de reformador a anti reeleccionista, pero sobre todo, custodio de la educación mexicana. Esta impetuosa adhesión al ex Secretario de Educación Pública, fue testimoniada en libros como “**Las Palabras Perdidas**”<sup>71</sup> de Mauricio Magdaleno; “**Germán de Campo una vida ejemplar**”<sup>72</sup> de Juan Bustillo Oro; “**La campaña de Vasconcelos**”<sup>73</sup>, de Antonieta. Rivas Mercado. Andrés Henestrosa también deja testimonio de esta ardiente campaña, en algunos de sus artículos periodísticos publicados en El Nacional.

Mauricio Magdaleno se refiere a esa lucha de la siguiente manera: “Así fue como una causa que acaudilló José Vasconcelos que propugnó un elevado estatuto tan elevado que en su hora fue recusado como utópico ajeno a la realidad nacional. Por fin la familia política que le cerró el paso al poder, quedaron ahí golpeando desesperadamente en el vacío como

también muchos prospectos y muchas palabras perdidas. El vasconcelismo representaba para la juventud el último suspiro revolucionario. Consumado el fraude electoral vasconcelista, Magdaleno, afligido y frustrado por haber sufrido de cerca el asesinato de varios de sus amigos, viaja por el país, y va madurando su ojo cinematográfico. Conoce varias etnias que, develan su espíritu, mostrándole sus realidades crudas, sarcásticas, en una nación saqueada y ninguneada por sus mandatarios. En un breve ensayo llamado **“Tres jornadas del indio”, Magdaleno muestra sus condiciones de vida: “El indio desvalido tiene que luchar solo contra una legión de parásitos insolentes que le decomisan la mercancía, le amenazan con la cárcel y le exprimen los bolsillos”.**

En 1932, Magdaleno gira su vida creativa, fundando con Juan Bustillo Oro, la compañía teatral llamado “El Teatro de Ahora”. Al inicio adaptan obras que reflejan los problemas políticos y sociales de la época. Los jóvenes trabajan el género chico, ayudados por Joaquín Pardavé y el empresario Roberto Soto, montando obras como Corrido de la Revolución, El Pájaro Carpintero, El Periquillo Sarniento adaptación de la novela de Fernández de Lizardí y El romance de la Conquista.

Posteriormente ambos se plantean un tremendo plan trimestral la hazaña más increíble de su vida, escribiendo y representando obras con los siguientes principios: 1-Una dramática

esencialmente política traducir la temperatura social de sus días; 2- una dramática revolucionaria de lucha anti individualista, anti psicológica y realista básicamente de servicio social; 3-El mensaje de la lucha y protesta llegará a los que no saben leer; 4-Usar el tema mexicano y mostrar una fase de lo hispanoamericano; 5-La crítica humana y universal; 6-La creatividad con valores, explorando el arte dramático; 7-El teatro como algo popular y revolucionario; 8-Ensayar y releer la “revolución” en escena, y con la óptica de las masas abrir un espacio para discutir la nacionalidad. Sus personajes son obreros, empleados y campesinos; y sus temas normalmente trágicos tomados del espectáculo de la vida misma.

Leyendo la sinopsis de las obras comprendemos, que hoy, están más vigentes que nunca. Uno de los aspectos más valiosos del Teatro de Ahora, fue su trabajo en equipo; la compañía teatral se organizó en cooperativas, el grupo se formaba de pintores escenógrafos escritores y actores. Entre las obras de Magdaleno están Trópico, representada en noviembre de 1933, donde encarna la voracidad del capitalismo de una compañía petrolera que domina Centroamérica que posteriormente este tema sera llevado a la pantalla en Gran Casino o Tampico dirigida por Luis Buñuel en 1947. Panuco 137 es la dramatización de su novela Mapimí 37.

Sus obras teatrales tuvieron poca acogida con el público porque fueron

boicoteados por algunos intelectuales mexicanos, los Contemporáneos. Salvador Novo que estuvo en el estreno de una de sus obras escribió una crítica, nada piadosa en su columna teatral, considerando al Teatro de Ahora como el Teatro de Nunca. Esos comentarios no menguaron su ímpetu, y Magdaleno respondió: **“Separarnos de la temperatura social NUNCA. “Nosotros no consentimos la temática trillada de los conflictos amorosos ni temas de alcoba con ridículos adulterios”-El Teatro de Ahora hincó su espada en la injusticia, e hizo hablar a quienes los gobernantes callaron y mandaron a vivir cien metros bajo tierra”**. Para Magdaleno y Bustillo Oro, la ideología no se silenciaba ni con rifles ni celdas, es allí, en la caldera divina de la dramaturgia, donde se vivifica esencia de la justicia y la libertad. A pesar de la crítica de los Contemporáneos, Bustillo Oro y Magdaleno, fueron felicitados por Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Vasconcelos, Waldo Frank, y otros intelectuales de visiones amplias, entendiendo la mirada reducida, de los aristócratas confinados, exclusivamente, a las lecturas en atril. En contraste a la élite aristócrata, Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro, rescatan la voz de los obreros, empleados y campesinos; y sus temas son trágicos tomados del espectáculo de la vida. Leyendo la sinopsis de estas obras comprendemos su vigencia. Emiliano Zapata - Tragedia de la revolución agrarista, contada por los de abajo. Tiburón.- Farsa humorística en la que se pintan las bajas pasiones que produce el afán

de riqueza en el hombre, representada de un modo gracioso y pintoresco. Panuco 137 - La histórica de nuestros pozos petroleros. Masas- la tragedia de las multitudes hambrientas que actualmente se lanzan a la calle de las ciudades de todo el mundo a cumplir las dramáticas destino que les fija la época. Tres días Rojos- Revisión teatral, de los trágicos sucesos de Río Blanco en 1907, en los que la dictadura Porfirista trazó con sangre el primer sacrificio de los trabajadores mexicanos. Éxito- La única preocupación de esta época es la organización capitalista: triunfar económicamente no importa a quien haya que aplastar, no importa a quien haya que explotar. Justicia AC - ¿Hasta qué punto es justa, la justicia? ¿Realmente se hace justicia en un mundo por medio de los tribunales? Vivir- La actual disolución de la familia. El sucio ambiente actual, plagado de ambiciones individuales, llevando a los miembros de la familia a los más bajos procedimientos que lograr esto que en el lenguaje modelo de las calases ociosas se ha dado por llamarse vivir: lujo, placeres, vicios. Los que vuelven una de las más dramáticas piezas, la miseria aventando al bracero mexicano al otro lado de la frontera y luego ella misma volviendo a empujarlo a su país, los sufrimientos del trabajador mexicano en tierra extranjera y su triste y un desalentado retorno.

Al respecto Magdaleno escribe: **“Tratamos temas intensamente nacionales de la vida de las masas popular, que sufre el dolor callado y la angustia oscura: lejos de “la so-**

**ciudad del rastacuerismo retórico de los hombres insensibles o escépticos de alma incendiada de los bobos poemas y demás lucubraciones literarias sin objeto benéfico para nadie” no hay autor teatral mexicano que presente e interprete el hondo sentido de nuestro drama social”.**

En esta época, auspiciados por Narciso Bassols, son becados a Madrid, de 1932 1933. Bustillo y Magdaleno viajan, y continúan escribiendo, asisten a conferencias en el Ateneo de la Juventud, conociendo a los poetas de la generación de 1927. Conformaban el grupo Pedro Salinas, José Ortega y Gasset, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Jorge Guillen, Valle Inclán y Gómez de la Serna. Su visión sobre la lucha armada en México se vuelve más clara, imparte conferencias, ven la necesidad de desmitificar las ideas de la Revolución mexicana. En 1933, la editorial Madrileña Cenit, les pide que escojan tres obras, de cada uno, para ser publicadas. En esa época Magdaleno colaboró en el periódico El Sol, editado por Martín Luis Guzmán y Rafael Jiménez Siles, en Madrid; de igual manera se le publican dos cuentos cortos sobre la revolución, El Compadre Mendoza, que posteriormente se llevaría a la pantalla y El baile de los Pintos. En aquel entonces se abrió un concurso para dramaturgos hispanoamericanos en el ayuntamiento de Madrid dirigido por la editorial Xirgo Borrás. Decía en la convocatoria que la obra ganadora sería representada en la compañía teatral de Cipriano

Rivas Cheryl empresario teatral, en la segunda republica española. Trópico, de Magdaleno y San Miguel de las Espinas, de Bustillo Oro, ganaron, pero nunca fueron representadas. Magdaleno comentó: **“Qué depara al escritor teatral en un momento en que la gente no va al teatro. Y menos a un espectáculo del Teatro de Ahora, en que no se halaga la sesibleria de las flappers, en que no se consienten baratas acrobacias para que los espectadores aristócratas hagan su digestión y en que no se está dispuesto a hacer concesión a ciudadanos que están anestesiados por el cine y el radio”.**

Así fue como en los 30, el Teatro de Ahora, teniendo ya más importancia en Madrid que en México, se incorpora en la dramática mexicana y de América latina, enriqueciendo, con poder y contenido, los temas de la post revolución. En una conferencia ofrecida en el Ateneo de Madrid en 1935, Magdaleno expresó: La revolución mexicana se inicio sin darse cuenta apenas de su entrañable significado histórico. Histórico- social humano integral-. De la dictadura al claro y efímero gobierno de Francisco Madero la temperatura prosigue su gradación normal, con la diferencia de que las libertades públicas dejan de ser un mito y se convierten en increíbles realidades. Y libertades concretas, -libertad de pensar, libertad de decir el pensamiento, así fuera el mas asquerosamente enderezado contra el régimen,- no la abstracta y tramposa **“libertad”** al uso de los demagogos. Francisco Madero prisionero del circulo del antiguo régimen

–“los científicos”, como les decía el pueblo- que a ciencia y paciencia del gobierno que venía conspirando cae asesinado. En los años setenta Elena Garro expresaría en entrevista: **“Yo escribía teatro en la universidad, pero no tocaba temas que me comprometieran, en aquel entonces y con el peso de una sociedad acartonada sobre mis hombros, no me atrevía a poner el dedo en la yaga. De no haber sido por sus artículos periodísticos y estas obras del teatro revolucionario como Pánuco, Zapata y Trópico, que me impactaron enormemente, tal vez no hubiera rescatado las voces de mis ancestros revolucionarios, la voz del diablo, del ángel, del dolido, la voz apaciguada por la bala, los susurros del campo.**

**Al regresar a México, Magdaleno ingresó como profesor de historia y literatura en las escuelas de la Secretaría de Educación Pública. Posteriormente publicó las novelas Campo Célis (1935) y Concha Bretón (1936). Al respecto, Arturo Azuela comenta: En esta última novela, quizá sin proponérselo, el autor camina por los laberintos de la liberación femenina: en un ambiente urbano, la protagonista va de las sombras a la luz para reafirmar su carácter en búsqueda de su salvación su historia intrínseca, su historia más humana, es una larga crónica de avasallamiento y despojos interminables.**

**La voz de Magdaleno nos narra cómo inicio su vida cinematográ-**

**fica: Comencé a escribir guiones para películas cuando me corrieron de la Secretaría de Educación Pública. Cuando tomo posesión Vejar Velásquez cesó a muchas personas, entre ellas a mí, porque según él, yo era comunista. Hazme favor. No era comunista ni lo soy pero me corrieron.**

**Así se va gestando su cosmogonía cinematográfica. La profesora Virginia Medina Ávila, en su tesis sobre el guion cinematográfico de Magdaleno enfatiza: “El guion es un texto con imágenes, sonidos, rostros, palabras, gustos, emociones, luz, silencio, tiempos espacios gestador de imágenes revolucionarias narraciones lenguaje en imágenes”.**

Gabriel Figueroa, Alex Phillips y El Indio Fernández, entendieron perfectamente aquellas descripciones de Magdaleno creando películas que le dieron la vuelta al mundo y premiadas en los más importantes certámenes internacionales, como Flor Silvestre, María Candelaria, Río Escondido Salón México, Pueblerina, La Mal Querida. Irrumpiríamos el ritmo de nuestro texto si ahondamos en la participación directa e indirecta, que Magdaleno tuvo en más de cien películas. Sin embargo, la experiencia revolucionaria, y el profundo conocimiento de su propio pueblo fueron sus mejores contribuciones al cine mexicano. Magdaleno se retira del cine, por cuestiones de salud, ya que ha pasado los últimos años trabajando exhaustivamente, utilizando píldoras para no dormir,

por la exigencia de tener el guion listo, para el rodaje del día siguiente. Por su parte Bustillo Oro, quien también ha tomado la ruta cinematográfica, se interna más en la industria del cine.

Después de haber conocido todos los géneros literarios Mauricio Magdaleno afirmaba:” Yo soy novelista por naturaleza”. En entrevista Magdaleno nos habla del nacimiento de la novela de la revolución mexicana: “En otras ocasiones se ha dicho que no son los ideólogos, que es el pueblo el que con su instinto produce los movimientos revolucionarios. Yo creo que es la misma cosa. En realidad, el ideólogo, el apóstol, en este caso digamos Flores Magón, bebe de la angustia del pueblo, se convierte en ideólogo y expresa el sentimiento del pueblo. Y hablo de Flores Magón porque allí empieza la influencia del intelectual en la Revolución y la influencia de la Revolución sobre el intelectual; Flores Magón, además, fue un gran escritor. Ya al calor de la lucha armada se produce, fundamentalmente, lo que hemos convertido en llamar la novela de la Revolución, con un antecedente lejano, el Tomóchic de Heriberto Frías. Es Azuela que nos da en un relato magistral, casi autobiográfico, *Los de abajo*, allá por el 16, es decir, en pleno resplandor de la lucha armada, descubre los móviles de la Revolución, bajo un aspecto faccioso. El doctor Azuela fue dentista, militó como médico en las filas de Julián Medina. Villa fue derrotado. Es propio de una revolución que se dividan en facciones y facciones sean derrotadas produciéndose al final una suma.

Entonces no había suma posible; eran facciones inconciliables. El doctor Azuela se fue al destierro, destierro amarguísimo porque era como un mezquite de México; ahí escribió *Los de abajo*. De modo que es una crítica amarga y dura contra ciertos aspectos de la Revolución, pero escrita dentro de la Revolución y por un revolucionario. **“Hablo de Azuela porque es anterior a Martín Luis Guzmán; Martín Luis Guzmán es el más extraordinario cronista que ha tenido la Revolución Mexicana; casi es el Bernal Díaz de ella; es su testigo y actor. La influencia de la Revolución Mexicana marcó en Martín Luis Guzmán, pues es obvia. Esta allí en toda su obra; otras figuras menos se advierten y pasamos a lo que llamaríamos los escritores de la Revolución, que éramos niños cuando se produjo: López y Fuentes, Ferretis y yo. ¿Qué qué influencia teníamos de la Revolución? La mía fundamental, y creo que la de ellos. Nuestros padres se murieron en la lucha, y anduvieron en ella desde 1906; yo tuve el privilegio de acompañar a mi padre y así conocí a personajes muy grandes”.**

Por su parte, John S. Brushwood, especialista en la novela mexicana, comenta:”El resplandor (1937): **“Es la mejor novela mexicana de los treinta.** La mejor entre cerca de cincuenta novelas producidas en esa década por autores tales como Rafael Muñoz, José Mancisidor, Nellie Campobello, Gregorio López y Fuentes, José Rubén Romero, Mariano Azuela y Jorge Ferretis. El resplandor ha sido

traducido al alemán, italiana, checo, hebreo, inglés. **“Juan Rulfo declaró en entrevista que “El Resplandor”, fue su fuente de inspiración. “Quizás no surgió mi obra al leer el Resplandor, porque yo ya venía trabajando con mi pueblo, mis sombras y la amalgama de leyendas y realidades, pero del Resplandor, saque los oleos, los bosquejos, las profundidades del ocaso, los abismos del infierno”**. Bassols le escribe en 1937: “En la novela “El resplandor” Magdaleno narra el anhelo de reivindicación que la revolución despierta en dos pueblos miserisimos, empapados de angustia y rebeldía.

Posteriormente Mauricio Magdaleno se dedica a escribir ensayos sobre la revolución mexicana, en libros como: Instantes de la revolución mexicana, Escritores extranjeros en la Revolución; Fulgor de Martí; Quetzal; Un hombre y una época; La Revolución del norte; La vida de Ricardo Flores Magón. Por ese entonces escribe Sonata (1941), Cabello de Elote y La Tierra Grande. También deja plasmada su pluma como paisajista y cronista, en ensayos y reflexiones sobre la tierra, la vida de provincia, las ciudades y el campo, la vida agraria, las costumbres y prejuicios de México, en libros como Rango(1941), Tierra y Viento, (1948); Ritual del año (1955). Vida y poesía (1936). Colaboró por más de veinte años como periodista en El Universal, en El Nacional, y en suplementos culturales y revistas sobre historia, política y cultura. Muchos de esos artículos, están en la biblioteca de la UIC, de la ciudad de México,

ya que los hijos del autor donaron su biblioteca a dicha universidad.

Para comprender mejor su labor política, que abarca la penúltima parte de su vida. Escuchemos su voz en una entrevista hecha por Guadalupe Apendini ¿Cómo es ser político? “Un hombre entregado al buen público (recuerdo de cuando mi padre fue presidente municipal de Aguascalientes) olvidarse de sí para atender a los demás velar por los intereses del pueblo y entregarse completamente a la misión que se le ha encomendado. Lo demás no es política. Es politiquería como lo que estamos viviendo. Políticos fueron Hidalgo, Morelos, Guerrero Juárez, Porfirio Díaz, Simón Bolívar, Martí y tantos otros que sería difícil enumerar. Apenas leí sobre Guadalupe Victoria fue un gran hombre de México, ¡cómo se puede borrar de nuestra historia! admiro que lo admires ya es tiempo que se haga justicia ¡si que ya se haga justicia! Tarde o temprano llegara tengo fe en eso. Guadalupe Victoria tendrá que ser reconocido como el primer presidente de la Republica. No hablo de toda esa bola de carroña. Todavía Cárdenas hizo algo. A Gustavo Díaz Ordaz lo juzgará la historia y tendrá la balanza a su favor y no lo digo porque fue un gran amigo y lo quise mucho sino que fue un gran presidente y repito la historia lo dirá; lástima que yo ya no voy a verlo. ¿Qué opinas de que existan varios partidos políticos? No es bueno ni malo es estúpido tanto partido político que no conduce a nada activo ni noble. La Revolución no ha fallado han fallado los hombres pero se tie-

ne que recapacitar, la Revolución nos dejó un nuevo concepto de vida lo debemos entender hacer conciencia y luchar por nuestra patria que si es rica en recursos mucho más rica en su gente. Somos gente buena nada mas necesitamos que nos sepan llegar.

Como funcionario público tuvo los siguientes cargos: director de la Biblioteca de la Secretaria de Educación Pública duro cinco años, y como subdirector Agustín Yáñez allí se conocieron entablando una gran amistad. Director de Acción Social en el sexenio de Adolfo Ruiz Cortines, retirándose en 1958 para ser Senador de la Republica por el estado de Zacatecas. En 1963, en la cámara de senadores hizo un encendido elogio nombrando a los hermanos Flores Magón precursores de la revolución, y fue un escándalo. Algunos mencionaron que era un comunista infiltrándose en la cámara de senadores (1964). Cuando Gustavo Díaz Ordaz asumió la Presidencia, y Mauricio fue asignado Secretario de Asuntos Culturales de la Secretaria de Educación Pública sustituyendo a Amalia Castillo Ledón; siguiendo la línea educativa de José Vasconcelos renovó la revista **“Maestro”**, puso a la banda musical en la Preparatoria Nacional y retoma los folletos llamados **“Biblioteca Enciclopédica Popular”** iniciada por Jaime Torres Bodet, pero les cambio el titulo a **“Cuadernos de Lectura Popular”**. Editó infinidad de antologías de escritores latinoamericanos llamándoles **“El pensamiento vivo de América”**. Paralelamente fue miembro titular de

la Academia Mexicana de la Lengua correspondiente de la Real Academia española (1981); y miembro distinguido del Seminario de Cultura Mexicana. Recibió infinidad de premios, entre ellos, el premio Rafael Heliodoro Valle y el premio nacional de lingüística y literatura. Al final de sus días, don Mauricio Magdaleno se reunía con sus amigos en el Centro Italiano, en la Colonia del Valle llamada: **“La tertulia de los venéreos”**, porque se celebraba los viernes. A esas reuniones asistían Juan Bustillo Oro, Francisco Liguori, Salvador Azuela, Hugo Hiriart. En junio 1986, Mauricio Magdaleno muere en su casa de la Avenida Cuauhtémoc en la Ciudad de México, víctima de enfisema pulmonar dejando una novela sin terminar, y varios ensayos y obras teatrales inéditas.

La mezcla de genes idealistas, de dolores y paisajes impactados, que recibió Mauricio Magdaleno en sus primeros años, lo hicieron comprender que estaba en sus manos cambiar un poco el destino de la Nación. Fue ungido por la conspiración de una valentía antagónica. En su lucha forjó su alma, dejando impresa, en sus letras, una vida que dio todo por sus ideales y el testimonio de de una polifacética Revolución mexicana.

#### notas al pié:

- 1 **Las Palabras Perdidas Fondo de cultura Económica segunda edición 2007**
- 2 **Germán de Campo una vida ejemplar Juan Bustillo Oro edit. in-**

dependiente 1954

3 La campaña de Vasconcelos”, de Antonieta.- Rivas Mercado, México, Editorial Oasis, 1981

## Bibliografía

Boletín de información del seminario de cultura mexicana 4ª época septiembre octubre no 35 entrevista Carlos J. Sierra el escritor y su mundo

Tesis maestría en letras mexicanas Virginia Medina Ávila universidad nacional autónoma de México facultad de filosofía y letras Mauricio Magdaleno: el crédito que nadie lee, el guión cinematográfico literatura para ser admirada. Ciudad universitaria, Méx, D.F., feb 1998

Entrevista Guadalupe Apendidni Excélsior

Entrevistas Marcela Magdaleno Elena Garro y Juan Rulfo

Revista de teatro farándulas

# VIAJE

## AL FONDO DEL MIEDO<sup>1</sup>

Por: Hugo Chaparro Valderrama  
Laboratorios Frankenstein©

En La sirga (Vega, 2012), Alicia, la muchacha fugitiva de la guerra, está amenazada por la muerte y la soledad como sombras que no se apartan de ella. Tuvo que escapar de su pueblo después de que le incendiaran la casa. El destino y su ironía la llevan hacia otra casa, donde vive Oscar, su tío, y el aire es tan espeso y gélido que las tensiones del miedo son fantasmas entre sus habitaciones.

Con Flora, la mujer que acompaña cuando puede a Oscar –“**cuando puede**” es “**cuando no está su marido**”-, Alicia se ocupa en reparar y prevenir el deterioro de “**La sirga**”, una pensión a la espera de los turistas que jamás llegan. Dos personajes más se enfrentan al misterio: Fredy, el hijo ausente de Oscar, que regresa a “**La sirga**”, iluminado de forma oscura por un pasado turbio y un presente aún más siniestro, y Gabriel, un muchacho que recorre de una costa a otra la laguna, su paisaje de agua fría cubierto por un silencio de mármol, como un testigo implacable, inquietante y semejante a los juncos que

navegan como un presagio, avanzando contra el viento.

Cinco personajes que definen las tensiones de una experiencia cinematográfica y humana, en la que sus emociones están sugeridas para filmar el horror como un espectro que asedia sin manifestarse del todo; sin explicar las imágenes del crimen; la semblanza de la muerte como una maldición devastadora por la fractura de lo que pudo ser posible y quedó reducido a la esperanza –lo que rescata el vestigio del amor que no será entre Gabriel y Alicia cuando ella guarda las tallas que él hizo en madera como un gesto de frágil pero ilusionada seducción–.

Una historia definida por el sonambulismo de Alicia y por su ritual, que protege la memoria, sumergiendo velas en el agua, escondiendo sus secretos y el pasado que se apaga, ahogando el brillo tenue de sus recuerdos difusos.

La energía de las metáforas, que activan la imaginación y sugieren un enigma dormido tras el silencio, es un recurso dramático que subraya las pasiones que agobian a los personajes. La pasión que se revela en la quietud animal de Oscar mirando a Alicia mientras se desnuda antes de acostarse, sin atreverse a cruzar el umbral en claroscuro.

La sirga es la comprobación de una evidencia en la historia del cine –y, por extensión, en la historia del arte– cuando los términos entre un país y sus demonios pasan del alegato y

la desesperación, del estruendo y el clamor para comprender el caos, al terreno de los símbolos y de sus alegorías, acaso más impactantes que la explicación sociológica o los rótulos políticos –un ejemplo clásico nos recuerda al expresionismo alemán de los años 20; un ejemplo reciente al cine rumano realizado en la primera década del siglo XXI, describiendo con un realismo crudo la herencia de Nicolae Ceausescu–.

La sirga es un hallazgo formal y narrativo acerca de las preguntas que se ha hecho el cine en Colombia –y que se le han hecho al cine en Colombia–, sobre cómo recrear los temores de un país agobiado por la muerte, aparte de registrar un paisaje, el departamento de Nariño, que permanecía inédito en la pantalla local, con su dicción, su atmósfera y el tono del mundo andino donde no se dice todo y lo demás se averigua.

El guión y la dirección de William Vega son el después del antes, que resuelve una larga duda con la certeza que permite el talento y su aprendizaje; la respuesta al enigma de filmar regionalmente a Colombia, logrando ese espejismo, el tono universal de una historia, comprensible más allá de los límites geográficos, con imágenes cercanas a la poesía, incluso aunque nos sugieran la soledad de la muerte. Las casas inundadas, las atmósferas cruzadas por el viento y la niebla, podrían recordarle a un espectador ansioso por establecer relaciones los paisajes de Tarkovsky, su afirmación al respecto del sonido y la imagen

para recrear en la pantalla **“no sólo el mundo interior del autor, también lo que yace al interior de ese mundo, aquello que es esencial en él y no depende de nosotros”**.

De nuevo, el misterio. La imagen que recibe al espectador en *La sirga*, después de escuchar el rumor del viento en los créditos iniciales, deteniéndose la cámara unos segundos sobre el cadáver de un empalado, solitario entre la bruma, apareciendo después los juncos que navegan contra el viento y, luego, Alicia, extraviada en el paisaje de un páramo, sufriendo de la claustrofobia al aire libre que acorrala a los perdidos en medio de ninguna parte, son la introducción al miedo que respira agazapado en el relato.

El aspecto visual que le otorga a la puesta en escena la dirección de fotografía de Sofía Oggio Hatty, magnifica el paisaje con un preciosismo justo, prolongando la precisión del relato con la precisión que enseñan las imágenes y su énfasis en la atmósfera y la emoción del drama. El ojo puede establecer otra relación caprichosa cuando descubre el tratamiento de las velas como fuentes de luz que acarician la mirada en una secuencia que proyecta la imagen de un sueño sobre la pantalla, cuando Alicia camina con una vela entre sus manos y unas truchas boquean sobre una mesa, logrando una atmósfera cercana a las que Georges de la Tour consiguió en pinturas como *El niño recién nacido*, *María Magdalena* o *San Sebastián cuidado por Santa Irene*. Imágenes que permanecen por sus composi-

ciones **“sencillas y tranquilas (...)** iluminadas por una sola antorcha”, permitiendo imaginar que el siglo XVII estrecha su mano con ciertos fragmentos visuales del siglo XXI en un film.

El exterior y el interior están relacionados no sólo espacialmente: los actores –Alicia (Joghis Seudyn Arias, una chica con rostro de actriz rusa); Oscar (Julio César Robles); Flora (Floralba Achicanoy); Gabriel (David Guacas); Fredy (Heraldo Romero)- son climática y emocionalmente como icebergs; aparentemente fríos y sugestivos por lo que callan en contraste con lo que dicen. Crean sus personajes desde el interior, con una gestualidad contenida, sin abrumarse entre sí cuando los diálogos representan un misterio velado, jamás revelado del todo.

Y como telón de fondo, el país que les tocó en suerte. Rencoroso, vengativo, manifestando su odio con la situación extrema de la muerte. Con treguas momentáneas: Oscar, reunido con sus amigos, aplaudiendo tristemente la música melancólica que rasgan un violín y una guitarra, sin olvidar el asedio que puede sufrir Alicia en garras de los borrachos.

Una pasión por el crimen que lo descompone todo. Registrada sin gestos escandalosos. Sin truculencia retórica. Otro iceberg sumergido en la conciencia. Flotando calmadamente, como los juncos siniestros, hasta que explota el rencor y queda como una mancha en el paisaje –vislumbrada por Oscar desde su bote, al final de la

película, sin que le preocupe mucho la condena a la fatalidad, el malestar que le cause, aliviado con el agua de escorpión que friega cada noche en su cuerpo-.

La sirga muestra un cine realizado sin complejos. Con la plenitud del oficio – aunque se trate de una ópera prima-. Cruzando por la pantalla sin la broma de los lugares comunes. Recreando un mundo autónomo según las leyes que lo dominan. Sin rendirle cuentas a nada distinto a la tradición de la que proviene –la historia del cine en su dimensión más amplia-. Salvando la obligada denominación de origen cuando se adjetiva al cine doméstico como una condición estética ineludible con el lapidario colombiano –ser colombiano, “un acto de fe”, según Borges-, superándose a sí mismo en esta película filmada en el tiempo sin tiempo que define a un clásico.

**nota al pié:**

**1 Publicado en La Patria, Papel Sal-món, 9/IX/2012**

# RENÉ REBETZ

Y LA MAGIA:

EL DESPLAZAMIENTO DE LA CIENCIA  
FICCIÓN LITERARIA HACIA EL DES-  
BORDAMIENTO DEL CONTINENTE LA-  
TINOAMERICANO. UN RITUAL DE

ARCHIVO (1)

**Por: Por ReginaTattersfield**  
**Historiadora del arte (UIA)**  
**Universidad Autónoma de México**

Durante los años sesenta y principios de los setenta, la reflexión teórica cinematográfica en América Latina elaborada desde estas mismas coordenadas, se escribió en gran medida desde la labor de enunciación que la práctica cinematográfica realizaba como una especie de inscripción crítica encriptada en la subjetividad política emancipada desde los movimientos sociales de las naciones latinoamericanas.

El constructo de la autorrepresentación –uno de los desplazamientos que articulaba esta noción de nuevos sujetos políticos, habitantes de la gran

patria imaginada desde el Río Grande hasta la Patagonia, tanto en las categorías de análisis y crítica, como en escritura y producción filmica— hacia un intento por desactivar la dimensión colonial producida por el eurocentrismo epistémico que hasta entonces producía las críticas y narraciones que dictaban las formas de representación. Una de las ideas que comenzarían a dislocar hacia esta nueva entrada era, tal y como lo declaró el Comité de Cineastas de América Latina (C-CAL) en el Acta oficial de la Constitución del Comité en 1967, hacer un cine que contribuya al desarrollo y fortalecimiento de nuestras culturas nacionales, como instrumento de resistencia y lucha; el que trabaja en perspectiva, por encima de las particularidades de cada uno de nuestros pueblos, de integrar este conjunto de naciones(...); el que adelanta la visión continental de nuestros problemas e intereses comunes en toda actividad o frente posible, como fuente de fortalecimiento y para una más eficaz contribución de los objetivos con los que estamos identificados; y el que aborda los problemas sociales y humanos del hombre latinoamericano, situándolos en el contexto de realidad económica y política que lo condiciona, promoviendo la concientización para la transformación de nuestra historia” (2).

Es en este discurso donde también se inscribe la figura de tercer cine, acuñando el concepto desde la categoría geopolítica de tercer mundo de Alfred Sauvy en 1952, que a su vez elabora el concepto desde el término francés

de tercer estado; y es aquí también desde donde se materializa para el primer mundo la manifestación de la diversidad de producciones latinoamericanas, en la lectura de tres manifiestos: La estética del hambre, 1965 de Glauber Rocha, Hacia un Tercer Cine, 1969, de Fernando Solanas y Gustavo Getino y Por un Cine Imperfecto, 1969, de Julio García Espinoza. Al tiempo que las premisas teóricas de representación se anunciaban como posibilidad de revolución estética y narrativa, la experimentación por la diversificación política formaba los flancos de las nuevas filas del cine militante y combativo. La lectura que se presenta a continuación es uno de los primeros ejercicios que trabajan en la posibilidad de la existencia de un archivo audiovisual oculto, ocluido por un archivo filmico que a su vez ha sido desplazado por el rigor en la operación de la memoria instituida por los estudios cinematográficos y que, desde su carácter documental, activa una lectura de registro etnográfico filmico, portadora de un latente aparato historiográfico que informa al documento sobre su propia existencia. Este documento es la película La magia (México, 1975), escrita y dirigida por René Rebetez, escritor colombiano de ciencia ficción nacido en una finca de la sabana de Bogotá, en los alrededores de Subachoque en 1933 y que buscando regresar a Colombia en 1961, hace escala en México en donde vive por casi 25 años. Durante la primera década de su estancia en este país, Rebetez (re)activó el ejercicio literario de la ciencia ficción, primero desde su propia práctica mientras que paulati-

namente la fue desalojando de la escritura hacia otros espacios plásticos y audiovisuales en proyectos colaborativos con artistas que experimentaban con los límites de las disciplinas como Alejandro Jodorowsky y Felipe Ehrenberg.

El desplazamiento epistemológico con el que Rebetez ejercía la ciencia ficción desde su llegada a México, apelaba quizá en una primera instancia al contacto que tuvo en París con Jacques Bergier y Louis Pauwels, escritores y editores de *Plánete*, la legendaria revista del movimiento del realismo fantástico francés que desde el cuento, ensayo y textos literarios y de divulgación científica, exponía revisiones sobre la ciencia ficción, el esoterismo, la sociología, la etnología y el futurismo. Sin embargo y en segunda instancia, la consulta de documentación hemerográfica publicada en revistas y suplementos periodísticos a lo largo de la década de los sesenta nos señala que el trabajo del escritor, ante una aparente dispersión de escritos que iban desde la crítica de arte hasta la enunciación de la experimentación con sustancias psicotrópicas y revisión de los estudios etnográficos y antropológicos, articulaba un sentido unitario estético y teórico leído posteriormente como contracultural (3). Durante este periodo, publicaba cuentos de ciencia ficción que habían sido publicados por la editorial Pájaro Cascabel (4), y escribía otros editados posteriormente por Diana (5) y por la editorial colombiana Tercer Mundo (6); también se encontraba la publicación en fragmentos del libro *La ciencia*

*ficción: cuarta dimensión de la literatura* (7). Desde cierto rumbo teórico, comienza a revisar definiciones de lo fantástico, la cibernética e introduce a este espacio las primeras ideas sobre la maquinización del hombre y su posible salida desde el retorno a un origen mítico en claves que podrían ser halladas en la búsqueda de una consciencia interior, vinculada con las prácticas espirituales de las razas, culturas y pueblos originarios del mundo y que, en el caso de América, estaban situados desde el Río Bravo hasta la Patagonia.

En la revisión documental de los números del Suplemento Cultural del periódico *El Heraldo de México*, se encuentra la publicación de **“Botella arrojada al cosmos. Carta a Óscar Hurtado”**, el texto que Rebetez dirige al joven escritor cubano de ciencia ficción, en respuesta a un artículo de éste último publicado un mes antes y titulado **“Ciencia-ficción en Cuba. ¿Por qué los países sub-desarrollados no han de tener magníficos escritores del género?”**:

El problema de la literatura fantástica y el subdesarrollo (...) está en plena vigencia. Contra los que pretenden subordinar la inteligencia al subdesarrollo esgrimiremos un arma poderosa: nuestra capacidad de extrapolarnos a cualquier planeta, al pasado o al futuro, a las entrañas del microcosmos o a los oscuros laberintos del inconsciente y desde allí-desde mi punto de vista cuya perspectiva puede proporcionar una objetividad casi -marciana- haremos una crítica

feroz y constructiva (...). Cada quien tiene su arma. Y en cada etapa que el hombre demiurgo (léase: revolucionario) apresura el ritmo de la historia, utiliza una distinta. Permítaseme decir que poseemos la mejor: una literatura que no respeta las fronteras, que rebasa los estrechos límites del dogmatismo y los combate. Y sé que en América Latina entera como en todo el mundo, los jóvenes escritores tienen el derecho inalienable de efectuar **“mitines en los planetas”**, esos no son más ahora que el reflejo (dorado o siniestro) de su propia realidad. Así pues tal vez entiendan los hombres cibernéticos que la science fiction no es escapismo: en nuestro caso es encuentro (8).

La visibilidad de ciertas claves de lectura en este texto hace posible un acercamiento casi científico desde las ciencias sociales para ensayar la posibilidad de conocer una vuelta más en el giro crítico hacia la proyección de una nueva subjetividad latinoamericana, el cual se consolidaba desde la extrapolación de los límites del aparato continental, que se activaba a partir de la gestación de una variante en los bordes de los textos de ciencia ficción francesa y norteamericana. En otras palabras, la cartografía continental, heredada en distintos momentos de colonización del territorio americano, del mismo modo en que lo hacían el nuevo cine latinoamericano e incluso otras prácticas artísticas conceptuales, podía ser desbordada desde la enunciación del tercer mundo, de la nación subdesarrollada pero también de los espacios semánticos que na-

cían desde el territorio de la ciencia ficción latinoamericana.

En otros artículos revisados, **“Revalorización del mito”** y **“Coatlícue a Go-Go”** de René Rebetez, el fantasma psicoindigenista (9) que atemperaba los intentos de giros políticos y étnicos de la contracultura en este momento, se manifestó en una muy específica figuración que al parecer estaba más expandida de lo que el imaginario nos traía de vuelta. Los indios de México de Fernando Benítez de 1967, señalaba una posible nación escondida detrás de los rituales que convertían a las presencias divinas en dioses contemporáneos y alimentaba un constructo que hasta hoy ha sido pocas veces revisado.

.La magia (1975)

A finales de 1968, comienza el proyecto cinematográfico de La magia, 1975 (10), su primer y aparentemente único proyecto cinematográfico, el cual se monta a partir de seis registros audiovisuales con cámaras de 8 mm. Como un ejercicio literario y audiovisual, La magia narra un viaje de búsqueda a la terra incognita siguiendo un texto que a manera de guión y como voz en off atiende y disloca el contenido del libro Popol Vuh para activar una crítica a la sociedad contemporánea, haciendo visibles espacios rituales desde el Río Hudson en Nueva York hasta la región amazónica de Colombia: la ingesta del yagué en la tierra de los indígenas del río Pirá-Paraná en el Amazonas, el territorio del Vaupés; las ceremonias Vudú en Puerto Príncipe, Haití; el ritual de agua en

la comunidad indígena de Tekon en la península de Yucatán; la ingesta de hongos en Huautla de Jiménez, Oaxaca con María Sabina y su nieta María Apolonia, en donde por primera vez quedan registrados los cantos de ambas; imágenes de rituales de la secta de “**los hermanos encostaldos**” en Pacandé, y grupos indígenas barasanos y guajiros en Colombia.

El montaje que articula estos lugares, mismos que no podemos identificar hasta leerlos en los créditos que aparecen al final del filme, se pone en tensión crítica por la existencia de dos registros más: una sesión de terapia psicoanalítica impartida por del Dr. Roquet y su grupo de Psicosisíntesis, en donde a los pacientes (generalmente jóvenes) se les suministran drogas psicoactivas como ácido lisérgico y metanfetaminas que prácticamente en una sesión de 18 horas, a decir del doctor, producían transformaciones psíquicas que quizá en un psicoanálisis tradicional tardarían años en ocurrir. El segundo registro corresponde a una serie de cortes en los que dos adolescentes caminan, conversan y juegan al yoyo en una acera de la ciudad de Nueva York, en una atmósfera de ruido y caos urbano.

El registro etnográfico, que sin duda puede leerse en este filme, cifra un código para entender a La magia como la producción de una crítica social desde un ensayo visual que también puede consultarse como el archivo de un indigenismo cinematográfico que se hace significativo al atender a la ficha de sus productores (tales

como Nacho López, Rafael Corkidi y Antonio Reynoso) y que continúa a resguardo de la Filmoteca Nacional de la UNAM en calidad de préstamo por el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). La magia es en principio la manifestación de una idea que se ha construido desde claves que colocan al productor primero como autor, después como etnógrafo y, finalmente, como escritor de ciencia ficción. En Rebetex es posible leer momentos de la etnografía mítica que encontramos, por ejemplo, en El país de los tarahumaras de Antonin Artaud y que ha sido desplazada desde una genealogía de indigenismos, hacia una asociación de pueblos indígenas como pasado y futuro porvenir. Su revisión nos funciona en el sentido de conocer las figuraciones de un pasado desde el presente en el aullido por un futuro distinto, una nueva forma histórica, una posible revolución que en La magia está inscrita en la figura de una geografía mítica, ficticia y elástica que denuncia un continente latinoamericano sin límites pero que sí contiene dimensiones míticas y rituales de culturas indígenas, que esta vez, sedimentan una lógica distinta en la proyección.

La magia, un documento que a la vez se investiga como archivo, condensa y, entonces, opera como aparato crítico de ejercicios teóricos, literarios y audiovisuales en los años sesenta en el binomio latinoamericano y geopolítico, quizá ficticio, de Colombia-México, y desde el cual se hace un intento por producir una genealogía de “**bajos fondos**” que hasta la fecha es

presentada bajo como documentos-objeto en proceso.

notas al pie:

1 Este artículo es un pequeño resumen de René Rebetez en México (1960-1975): la inscripción de un futuro posible en la subjetividad indígena, tesis de investigación de la Maestría en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

2 Fundación Mexicana de Cineastas, Hojas de cine : testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano : Volumen I, México D.F. : Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública ; Fundación Mexicana de Cineastas ; Universidad Autónoma Metropolitana , 1988, p. 545.

3 Revisar la genealogía del concepto en Roszak Theodore, El nacimiento de una contracultura (1968), novena edición, Barcelona: Kairós, 2005.

4 La nueva prehistoria y otros cuentos, México: Diana, 1966, El libro de hoy, México: Diana, 1968

5 Rebetez, René. Los ojos de la clepsidra: cuentos y poemas, México: Pájaro cascabel, 1964.

6 \_\_\_\_\_ Ellos lo llaman amanecer y otros relatos, Bogotá: Tercer Mundo editores, 1996

7 René Rebetez, La ciencia ficción:

cuarta dimensión de la literatura , México: Cuadernos de lectura popular SEP, 1966. Considerado el primer ensayo sobre ciencia ficción en América Latina, este material formó parte de los libros de texto de las secundarias públicas de todo el país.

8 René Rebetez, “Botella arrojada al cosmos. Carta a Óscar Hurtado”. Suplemento Cultural de El Heraldo de México, responsable Luis Spota 16 de julio de 1967, p.7. El título de este artículo es explicado por el autor al inicio del texto haciendo evidente la imposibilidad de comunicación directa con los escritores de la isla. Esta carta responde al artículo “Ciencia-ficción en Cuba. ¿Por qué los países sub-desarrollados no han de tener magníficos escritores del género?” de

Óscar Hurtado, Suplemento Cultural de El Heraldo de México, D.G. Gabriel Alarcón, G. Alberto Peniche, Responsable: Luis Spota, 4 de junio de 1967, p.10. El fin de este texto hace alusión al libro de Regis Debray Revolución en la revolución recientemente publicado en lengua castellana un mes antes de la publicación de este artículo y el cual Rebetez reseña en “Libros, libros, libros”, sección recién creada a partir de la nueva figura de Luis Spota como único responsable del Suplemento. En la reseña sobre este texto, Rebetez escribe: “Los “comunistas” ya no son la “vanguardia histórica” afirma Debray. Pero ¿ bajo qué forma puede reaparecer esa vanguardia”? Se

pregunta después : un partido habrá de formarse a pesar y en contra de los partidos de la “retaguardia” (...) Debray intenta extraer de un estudio detallado de lo acaecido en China, en Cuba y de lo que ahora sucede en Vietnam y en algunos países latinoamericanos, la respuesta a esta pregunta”, en René Rebetez, “Regis Debray Revolución en la revolución. Fernández Retamar y la revolución cubana”, Suplemento Cultural de El Heraldo de México, responsable Luis Spota, 25 de junio de 1967, p.13.

9 Este dispositivo teórico es enunciando por la Dra. Mariana Botey, Zonas de Disturbio IV, Campus Expandido, MUAC, 2011.. La declaración de la psicodelia indigenista o psicoindigenismo como una inscripción en la que es posible reflexionar las formas de operación en la apropiación, producción y resignificación (consumo) como una marca de discurso y un sistema de representación en las prácticas artísticas, literarias, visuales y cinematográficas de los años sesenta en México, es una posibilidad que configura un momento clave en la genealogía de los indigenismos.

10 Ficha completa: Duración: 110 min, Dirección: René Rebetez, Producción: Roberto Viskin, Guión: René Rebetez basado parcialmente en el Popol Vuh, Fotografía: Rafael Corkidi, Antonio Reynoso<sup>10</sup>, Miguel Garzón, Javier Cruz Ruvalcaba, Nacho López, Edición: Francisco Chiu Amador, Compañías productoras: CONACINE, Aleph Films, Formato:

35 mm, Locación: Brasil, Colombia, México, Haití, Nueva York. Filmoteca Nacional.

# LUZ SILENCIOSA

**Por: José Teodoro**  
**Crítico de cine y escribe guión para cine y teatro**

**Traducido por: Elvia Saenz**

En la primera escena de Luz Silenciosa comenzamos como si estuviéramos perdidos en el cosmos y terminamos con los pies bien firmes sobre la tierra rasa. El mundo se llena de vida transfigurándose gracias al sol naciente, se materializa primero como una forma burda, luego se torna en una delicada silueta y finalmente se vuelve un paisaje rico en color y textura. A través de la película, el énfasis está en el reconocimiento de lo maravilloso dentro de los eventos más ordinarios, dirigiendo nuestra atención, no hacia el virtuosismo del director, sino hacia el esplendor del que él no es sino un mero testigo. Sin embargo, cuando la cámara nos muestra el paneo inicial y el subsiguiente zoom que se expande, hay la sensación de que está escogiendo esa escena bucólica en particular entre una vasta galaxia de posibles imágenes. Del universo infinito de posibilidades, el director Carlos Reygadas hace una elección, y es precisamente eso, el peso de las consecuencias de tener que escoger,

el punto central del argumento de esta película.

Ambientada en medio de una comunidad Menonita en Chihuahua, México, hablada en su lengua tradicional Plautdietsch, un alemán arcaico, el núcleo narrativo de Luz silenciosa, es la simplicidad misma: un triángulo amoroso. El granjero Johan (Cornelio Wall) está casado con Esther (la escritora canadiense Miriam Toews). Sin embargo Johan quiere a otra mujer menonita de la comunidad, Marianne (Maria Pankratz), y tiene un affaire con ella. ¿Con quien debería estar Johan? ¿Con la madre de sus hijos y la mujer con la que construyó su vida, o con la mujer con quien comparte un amor de una intensidad sin precedentes y con la que se siente identificado? ¿Debe Johan honrar esta pasión sobrecogedora y cambiar su destino o, tal como se lo dijo a un amigo, debe un hombre valiente construir su destino con lo que tiene? En línea con un sistema religioso basado en el pacifismo, las disquisiciones emocionales y morales carecen de dramatismo. Quitándole todas las convenciones sociales usuales sobre el adulterio y manteniendo una indiferencia rigurosa sobre los dictados religiosos de la comunidad, Reygadas propone unas preguntas básicas sobre el amor, el respeto y la responsabilidad, de una manera que es refrescantemente abierta y emocionalmente directa.

En contraste, su película Batalla en el cielo (2005) es un laberinto de metáforas e imágenes provocadoras, acentuadas con unos incongruentes

encuentros sexuales y unas recreaciones crípticas de los rituales religiosos, políticos y sociales de México.

Pero en ésta, su tercera película, el director ha optado por un camino más discreto, con la cámara mirando desde atrás y con una puesta en escena que rinde tributo a la fuente de la que es sólo testigo. Mientras que en *Batalla en el cielo* la cámara abandona la escena de sexo para hacer un delicado paneo de 360 grados sobre el tranquilo vecindario que se ve a través de la ventana de los amantes, llevándonos de la esfera de las sensaciones al mundo real, en *Luz silenciosa* difícilmente introduce perspectivas que no se proyecten naturalmente desde los personajes y el mundo que los rodea. Reygadas ha persuadido a un grupo excepcionalmente dedicado de actores naturales, no profesionales, para que representen unos papeles muy dolorosos y les deja espacio para que la ternura florezca, los conflictos se agudicen y las lágrimas afloren. Lo más cerca que llega Reygadas a forzar algo es cuando deja que la cámara se acerque para mirar el detalle o cuando permite que los reflejos de la luz en el lente se integren a ciertas escenas de intimidad.

En una de las más bellas y sensuales secuencias de la película, los hijos de Johan y Esther se retozan en una piscina de agua corriente. La cámara, sostenida en la mano, divaga de los niños jugando en el agua hasta donde los padres están enjabonando amorosamente a una de sus hijas. Johan felicita a Esther por su buena

técnica para refregar, que sin duda es una referencia al pasado, una cruel e inadvertida mención a la inminente extinción de su relación. El dolor de Esther no se hace evidente ahí, pero Reygadas permanece con ella hasta que desaparece del cuadro, totalmente desgarrada. La cámara sigue y se queda merodeando placenteramente en una imagen de un pastizal lleno de flores, al mejor estilo de Monet, confirmando la elegancia formal y la mesura de *Luz silenciosa*.

Antes de dejarnos llevar por los elogios a Reygadas por su renuncia al escándalo y a su formalismo ostentoso en favor de una madurez artística, vale la pena notar que su nueva película no está inevitablemente atada a un mandato de observación inocente y naturalismo sereno. De hecho, todo en *Luz Silenciosa* está cuidadosamente calibrado para ganarse el Grand Finale en el que la sensación de lo maravilloso, implícita en el amanecer del comienzo, finalmente se hace manifiesta.

*Luz Silenciosa* es también una confirmación de la fijación de Reygadas en lo oral, que ha cultivado desde el principio de su carrera. De todas las transgresiones que distinguen a su impresionante debut, *Japón* (2002), la más poética es también la más discreta. Mientras el protagonista sin nombre (Alejandro Ferretis, que con su increíble rostro angular, sus ojos hinchados y sus mechones de pelo negro me recuerdan a Al Pacino) se prepara calmadamente para suicidarse en un remoto pueblo en las mon-

tañas, le llegan o imágenes o sueños de una mujer hermosísima. Presumiblemente es su amor perdido y ella emerge del mar, mira hacia la cámara y luego va hacia Ascen (Magdalena Flores), la vieja viuda con quien este hombre se está quedando. La visión termina cuando la mujer joven, que asumimos que está muerta, besa a Ascen en los labios.

El gesto es provocativo, pero nunca tanto como cuando el protagonista se halla a sí mismo buscando renovación espiritual a través de la copulación con la beatífica, diminuta y muy arrugada Ascen. (no por coincidencia, Ascen es el diminutivo de Ascensión). El beso compartido por las dos mujeres no tiene nada que ver con depravación sino más bien con la lógica particular de Reygadas sobre la trascendencia. Así tomemos ese acto como una premonición de la eventual muerte de Ascen o como el triunfo de la vitalidad de esta mujer a los ojos del suicida, la intención del momento es claramente ser sagrado y transformador.

De la misma manera, la memorable escena que cierra Batalla en el cielo con una mamada etérea, está cargada de un sentido seminal y trascendental. Antes de Luz silenciosa era difícil entender por qué Reygadas escogió este acto en particular - la bella y joven Ana (Anapola Mushkadiz) amorosamente "chupándose" al impenetrable, mayor y gordo Marcos (Marcos Hernández) para simbolizar el acuerdo de redención mutua de esta pareja. Ahora, sin embargo, a la luz

de las series de contactos orales que ocurren en cada película, de alguna manera se siente como una unidad, una constante preocupación por la boca y los labios como una forma de comunión sublime.

De pronto es una cosa católica, una forma de rehabilitar el ritual de la comunión. De pronto está fundado en la noción de la respiración como la esencia de vida. O de pronto es un asunto de Reygadas asignándole a los labios un poder supremo de transmitir conocimiento y dirección. El poder de la palabra, audible o no, silenciosa, como es generalmente el caso de los escenarios de Reygadas.

El peso de las influencias ha caído más pesadamente sobre Reygadas que sobre los otros directores, sus compañeros del Siglo XXI, incluyendo por ejemplo a Apichatpong Weerasethakul, quien sin duda comparte su inusual atracción por llamar la atención con actos sexuales cargados de un auténtico trascendentalismo. La fuente de este problema recae parcialmente en una desventaja crítica que enfrenta cualquiera que discuta películas con narrativas poco convencionales en términos en los que no abundan las comparaciones. Afortunadamente Reygadas no oculta sus puntos de referencia, ni en entrevistas ni en la técnica, imágenes o temática de las películas mismas. Japón es más que una brillante fusión entre Kiarostami y Tarkovsky pero no hay duda de la influencia que estos directores ejercen sobre las películas de Reygadas. La fría recreación

de la búsqueda del suicidio y el reconocimiento del artificio en el primer caso, o con las larguísimas tomas, los portentosos travelings, la perspectiva de la autopista desde la silla del conductor (**que recuerda Solaris**), en el segundo caso.

Adicionalmente podemos asegurar que Reygadas ha encontrado su propia voz con Batalla en el Cielo simplemente porque los muy variados elementos de la película parecen inexplicables, fuera de toda comparación, mientras que el uso extensivo de actores no profesionales constantemente se escapa de los dictados Bressonianos para invitarnos a unos momentos de una emoción muy elaborada y a veces onírica. Sobretudo, Reygadas se prueba a sí mismo, no tanto como un artista del collage post-moderno sino como un convencido director intimista que va dibujando sobre la paleta de la historia del cine cualquier elemento que le ofrezca lo más jugoso, desechando las ideologías estéticas reduccionistas que se supone que deben acompañarlos. Los precedentes fílmicos son simplemente una caja de herramientas, el medio para un fin.

Luz silenciosa complica las cosas porque esta vez nos ofrece un homenaje directo, y sin embargo sofisticado y atrayente. Excluyendo el momento mismo que conecta con un vínculo espectral con Ordet, el fantasma de la película de Dreyer (1955) comienza a materializarse dentro de los ambientes de Reygadas desde la primera escena, cuando Johan y

Esther rezan silenciosamente en su cocina: el tic tac del reloj, la decoración sencilla de la casa rural, el aire particular de la docilidad, la humildad y el temor a Dios. Reygadas, quien se ha referido a Luz Silenciosa como **“el hermano menor de Ordet,”** parece apropiarse de la noción de que las dos películas sostienen un diálogo a través del tiempo, el espacio y las culturas, desviándose de vez en cuando hacia sus propios universos disímiles, para luego continuar la conversación y la comparación de notas acerca de la potencia de la verdadera fe, la promesa cumplida de la redención para todos, y el poder cinemático de la espera, la sorpresa y finalmente el despertar. Dejando de lado la sombra de Dreyer, es en esta película que Reygadas se ha suscrito, si es que alguna vez lo ha hecho, dentro de la filosofía de Bresson sobre la estructura narrativa, con la ardua intensificación emocional alcanzando la cima con un alivio exquisito.

En las manos de un talentoso director que tiene claro su propósito, la duración misma se vuelve una experiencia corpórea, y la perfección de sus largas tomas sugiere que Reygadas tiene esto muy claro. Un carro desaparece detrás de una subida, un taller se yergue totémicamente sobre una árida planicie, un padre y su hijo miran al horizonte blanco en búsqueda de algo que les brinde consuelo. Logrando un balance entre la necesidad imperiosa del ritmo, la historia y la coherencia visual, Reygadas y su editora Natalia López, han desarrollado Luz Silenciosa con una maravillosa precisión,

depurando casi cada toma de una manera que estimula la mente para crear uno o dos pensamientos fugaces mientras mantiene el foco constante en construir el nudo dramático.

Cada vez que he visto Luz Silenciosa y hacia la mitad de la película llega la conmovedora escena en la que Johan y Marianne deciden separarse mientras sus manos comparten una secreta caricia, antes de que Johan se vaya a sentar en la camioneta con sus hijos a mirar una presentación de Jacques Brel en una televisión diminuta, he rogado para que la película se acabe ahí, en ese momento tan melancólico, que parte el corazón. Supongo que una parte de mi, ingenua o cobarde tal vez, quiere que esta historia de amor se acabe limpiamente, haciendo eco de la canción de Leonard Cohen, **“True Love Leaves No Traces.”** Y Reygadas me regala ese momento, y se lo regala a la audiencia de Brel que lo aplaude en esa granulada y fantasmagórica pantalla, y finalmente hace una transición al negro. Pero por supuesto, Luz Silenciosa esta muy lejos de acabarse.

Las largas tomas y escenas de la segunda parte de la película son acumulativamente dolorosas, como deben ser. Así como hizo Dreyer con Ordet, Reygadas nos hace esperar el milagro, como los asistentes al velorio en la penúltima escena, aquellos que han perseverado en este ritual extraño de esta historia deben ser pacientes, porque todo el que se haya quedado hasta ahora, debe quedarse hasta el final. La última sección puede

ser dolorosamente agotadora, pero la recompensa es proporcional. Y una vez que el milagro llega y se va, Reygadas no desperdicia el tiempo regodeándose con su brillo: la cámara retrocede lentamente y se aleja, dejando un escenario de sol y tierra que se va yendo a la oscuridad, de donde vino.

# EN SA YOS

## EL DISPOSITIVO VIDEO GRÁFICO PERCEPCIONES DE UNA VISIBLE OSCURIDAD

Por Oscar Campo  
Profesor de la Escuela de Comuni-  
cación Social\*  
Universidad del Valle

En Agosto de 2010 terminé el montaje del documental de archivo “Cuerpos Frágiles”. Lo realicé mientras alterna-  
ba mis cursos universitarios con mis

preocupaciones sobre lo que aparecía en los noticieros con respecto al llamado “**conflicto armado colombiano**”.

Durante los dos años anteriores estuve grabando noticias e imágenes que aparecían en la televisión y en menor medida, en Internet. La decisión de hacer este seguimiento estuvo motivada por el deseo de saber qué iba a suceder en el tiempo con el acontecimiento de la muerte de Raúl Reyes, miembro del secretariado de las Farc, en una operación militar que violó la frontera con Ecuador, pues se conjugaban varios factores que hacían prever un futuro problemático en las relaciones internacionales del gobierno de Álvaro Uribe Vélez y un verdadero “**punto de giro**” en el desarrollo de la guerra colombiana. Me parecía que debía tratar de entender el presente que se presentaba como un remolino de acontecimientos mediáticos militares, registrados y comentados por los noticieros y por todos los medios: las muertes de Tirofijo y de Iván Márquez, el peligro de una guerra con Venezuela y Ecuador, el rescate de Ingrid Betancourt y de los mercenarios norteamericanos, la aprobación de funcionamiento de las bases militares norteamericanas en suelo colombiano, la creación del movimiento bolivariano, los escándalos de la parapolítica, los falsos positivos. Acontecimientos encadenados que no dejaban ningún respiro, que en su precipitación quitaban importancia a los acontecimientos anteriores, con innumerables facetas más allá de la enunciación mediática y que dejaban

innumerables preguntas para las que no existían respuestas definitivas.

La motivación inicial para la compilación de imágenes mediáticas sobre el conflicto armado estuvo, pues, ligada a un deseo de conocer y registrar lo que traería una acción de guerra que produjo una gran crisis en América Latina y en Colombia. Se trataba de pensar velozmente a partir de lecturas afines al tema y dejar anotaciones con la misma velocidad. Mas allá de la cadena de sucesos emergentes y la necesidad de dotarlos personalmente de un significado, aparecieron nuevas preguntas, que tenían que ver con la gran capacidad de los medios televisivos y electrónicos para promover en la ciudadanía debates acalorados e instigar a su movilización en actos colectivos y privados en defensa de las propuestas político-militares del gobierno en un país fuertemente polarizado.

Era preocupante la creciente toma de partido a favor de las posiciones autoritarias de la derecha armada no solamente en la televisión y la prensa comerciales, sino también en gran parte de la producción cultural colombiana. Tanto en el cine como en la literatura se estaba viviendo una toma de posición que, tras la máscara de posturas éticas, se agenciaban posiciones políticas que reforzaban propagandísticamente la acción militar de un sector implicado en el conflicto. Tal situación era nueva especialmente en el documentalismo colombiano, que vivió veinte años atrás el predominio de concepciones de la izquierda militan-

te, o acercamientos desde la antropología y la sociología a problemas del campo y la ciudad en las regiones.

La guerra contra el terrorismo ejecutada a su manera por el gobierno, se había convertido en una imagen especular del terror mismo, como ponía de manifiesto una política de miedo que no era sino una herramienta para expandir el poder de un sector de la sociedad.

Bajo la bandera de **“la seguridad democrática”** se creó una imagen idealizadora de la democracia liberal, en consonancia con lo que hacía el gobierno de Bush, que redujo la oposición política legal e ilegal a enemigo malvado. Esta reducción de cuestiones complejas a una lógica rudimentaria del bien contra el mal, de lo civilizado contra lo incivilizado, generó también una serie de representaciones icónicas narrativas totalizadoras en las que la imagen del otro quedó reducida a un mal repulsivo y antagónico.

En un primer momento hice una revisión del material recogido después de dos años. Era evidente que la mayor parte de estos textos **“informativos”** aparentemente transparentes estaban a medio camino entre la información y la propaganda. Para Alain Badiou, en su libro **“El balcón del presente”** (1), en tiempos de guerra se pueden distinguir tres tipos de representaciones, todas ellas regidas por su modo de circulación:

o Representaciones mostradas por los dos campos, imágenes **“con**

**disponibilidad abierta**". A éstas se les sustrae el sentido, ya sea por deficiencia o por ambigüedad y se les re significa desde uno de los bandos.

o Representaciones mostradas por un solo campo, porque están manifiestamente agenciadas para servir a uno de los campos en conflicto.

o Representaciones que nadie muestra. Las del horror excesivo en el que aparece la atrocidad de la guerra, lo absurdo, el compartir la excepción, que se hacen invisibles por su falta de conveniencia a los bandos.

La representación de guerra, para Badiou, no abre para el pensamiento ninguna posibilidad de acceso a las situaciones de guerra. **"Y por consiguiente, tanto su existencia, como el partido que tomemos con respecto a dicha existencia implican decisiones abstractas, axiomas políticos"** (2) . Es pues abstracta y política también, la tarea de abordar críticamente estas imágenes, de hacer réplicas a la manera como aparecen estos sucesos. Implicó en mi caso asumir una actitud teórico política contra el protocolo de mostración del que proceden estas informaciones. Pero también de construir un nuevo lugar, una nueva distribución de las palabras y de los gestos, de los tiempos y de los espacios.

Hice entonces un viraje en la investigación. Decidí salirme del marco puramente de análisis textual para mirar el contexto ideológico, en el cual actúan los discursos mediáticos sobre el con-

flicto armado, desde una posición que me permitiera mirar estos fragmentos periodísticos desde fuera del marco televisivo, desde un lugar distinto a la pantalla, desde un entrecruce de textos mediáticos con textos analítico filosóficos, antropológicos, políticos. En conjunto, me encontraba frente a un paisaje de acontecimientos, cuya observación estuvo acompañada en todo momento por la revisión de textos que ofrecían acercamientos e interpretaciones plausibles a lo que estaba sucediendo nacional e internacionalmente (3) .

La reflexión sobre los materiales audiovisuales estuvo, pues, enmarcada dentro de un marco conceptual en torno a los acercamientos actuales a la biopolítica y al contexto jurídico y político en el cual se ejerce la soberanía en las sociedades capitalistas en la actualidad. Pero de manera simultánea estuve revisando obras audiovisuales que han tenido como interés el despliegue conceptual político filosófico y su representación.

Tengo mucho interés por los cruces entre el llamado campo del arte y los medios de comunicación, en especial, aquellos territorios limítrofes en los que arte y medios se interpelan. Y es en ese territorio entre, en el que el video me parece un dispositivo ideal para la reflexión sobre la imagen en movimiento en cine, tv, nuevos medios.

Nacido en el ámbito televisivo, compartiendo en sus inicios la imagen electrónica, ha dado lugar a prácticas

que se alejaban de dicho modelo y que incluso se oponían a él. A su vez, emparentado con el cine por ser los dos dispositivos de imágenes en movimiento y sonidos, el videoarte se ha desmarcado de los modelos dominantes de la industria cinematográfica, acercándose al cine de las primeras vanguardias. Finalmente, en la era digital, pierde sus distintivos electromagnéticos para sumarse al extenso campo de la imagen móvil (4).

El video permite un tipo de trabajo con la imagen en movimiento a partir de la posibilidad de manipulación absoluta de ésta. Y todo al alcance de nuestras manos sin necesidad de aparatos complicados ni saberes demasiado específicos. La dimensión un poco escolar de las herramientas como el video -congelado de la imagen, repeticiones, confrontaciones, comparaciones, ralenti, etc.- van a servir a numerosos artistas para, en general, denunciar las propuestas ideológicas o los mensajes ocultos detrás de las apariencias espectaculares tanto en el género publicitario, como en la ficción o la información.

Además de ser herramientas de estudio crítico, estas posibilidades del video permiten la creación artística a partir de productos culturales ya dados, televisuales o cinematográficos. Su finalidad sería sacar lo oculto o distanciar lo más evidente, aunque también hay que señalar que las estrategias hipertextuales, ya señaladas por Gerard Genet en su trabajo sobre palimpsestos, como la cita, la apropiación, el reciclaje de imágenes,

tienen una dimensión muy amplia en el video.

Las tecnologías digitales y los computadores personales dan un paso más, permitiendo un grado mayor de interactividad. Estas transformaciones en la imagen móvil tienen un amplio impacto tanto el ámbito del arte como de las comunicaciones.

El dispositivo videográfico está en un ámbito limítrofe, en un espacio híbrido y contaminado que propicia tanto el trabajo analítico como otras formas expresivas artísticas como el videoarte monocanal, la instalación multicanal o las obras grupales a través de Internet.

Para Jean Luc Godard, Chris Marker, Alexander Kluge, Harum Farocki y toda una generación de artistas de los años 60 y 70, la re-apropiación de los textos mediáticos ha sido una herramienta para abrir significaciones emergentes o subyacentes de todos los productos televisuales y cinematográficos. Mirando sus trabajos, es posible aprender a convertirse en intérprete crítico de estos relatos impuestos, reelaborándolos desde otras perspectivas y en especial, no considerándolos como hechos indiscutibles sino como estructuras precarias de las que es posible servirse como herramienta.

La realización de este documental era para mí una oportunidad de reflexionar la relación entre política, estética y cine, utilizando la tecnología del video como respuesta de un especta-

dor crítico de lo que veía en la pantalla y como realizador de una reflexión audiovisual sobre los contenidos presentados en las noticias; una reflexión crítica y una experimentación formal sobre cómo establecer otro campo para una re-aparición de temas, cuerpos, espacios de la materia textual de la que partía para mi documental.

En la post-producción indagué inicialmente en propuestas formales que a partir del fragmento produjeran confrontaciones dialécticas entre las imágenes. Y a partir de la vieja idea brechtiana de la interrupción, traté de provocar una distancia que permitiera alcanzar una conciencia crítica frente a lo que se estaba representando. Introduje mi propia voz haciendo comentarios que ponían de manifiesto las tensiones y contradicciones presentes en el material mediático, pretendiendo convertirme, con los espectadores de mi documental, en un espectador más de las noticias, tratando de agudizar su mirada. Después- siguiendo a Roberto Espósito (5) – dudé de esa voz en primera persona y lo dejé registrado en el documental, de su valor para hablar de acontecimientos de tanta gravedad. Y con Ranciére, dudo ahora también de mi papel como conductor de la mirada. Serán asuntos en los que trataré de profundizar en próximos trabajos.

En momentos en que se liquidan muchas conquistas sociales en medio de la crisis del capitalismo, en momentos también de predominio de una izquierda socialdemócrata ávida de poder para el beneficio propio y de una

opinión intelectual concentrada en la renuncia de toda tradición revolucionaria; en el momento trágico de Colombia, de ejércitos demenciales que siembran el terror en los campos, de acciones que nos tiene hastiados con sus crueldades imperdonables, es necesario volver a mirar esos documentos que hoy nos parecen arrojados al basurero de la historia, de romper las ilusiones que sustentaron, mediante la creación de una serie de sistemas de ruptura con este legado de barbarie.

Pese a que estamos hoy más que nunca en condiciones de aprehensión cognitiva de las guerras recientes, a través de la imagen televisiva, sabemos también que la práctica y los efectos de la construcción de las imágenes de los conflictos están prescritas por las perspectivas de los poderes implicados en ellos. Y es este un campo en que lo visto y lo no visto, lo expuesto y lo suprimido, lo visible y lo oscuro exigen un esfuerzo que va más allá del trabajo del periodista comprometido o del artista resistente, para ubicarse en una esfera de creador crítico que **“mantiene la mirada fija en su tiempo para percibir no sus luces sino su oscuridad”** (6) ; como diría Agamben (2011) para ver lo no visto en la aprehensión distraída, para ir más allá de lo visible actual y distanciarse y ponerlo en relación con otros tiempos, con otras escalas, que están presentes en el interior del cuadro pero que van más allá de sus límites.

Frente a este monopolio de lo que

debe ser sentido, visto, entendido, ejercido por los poderes, surge la necesidad de comprender las estrategias estético políticas que se ponen en juego en la actualidad, no solamente por los órganos adscritos institucionalmente a las esferas del poder, sino por otro tipo de encuadres que muchas veces, también lejos de los poderes e incluso contra ellos, reproducen las condiciones ideológicas en las que están inscritos.

#### notas al pie:

1 Badiou, Alain. **El balcón del presente. Conferencias y entrevistas.** Siglo XXI editores. 2008.

2 Ibid.

3 Entre otros: **Estado de excepción y Lo que queda de Auschwitz de Giorgio Agamben. Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales; En defensa de la intolerancia; Violencia en acto de Slavoj Zizec. Communitas ; Inmunitas de Roberto Espósito. La ética , El balcón del presente , de Alain Badiou. Vida precaria de Judith Butler. En Torno a lo político de Chantal Mouffe. Modernidad Líquida , Tiempos Líquidos de Zygmunt Bauman. Nihilismo y política , compilación de Roberto Espósito. En el mundo interior del capital de Peter Sloterdijk. Ilusiones necesarias de Noam Chomsky. Capitalismo y Nihilismo de Santiago Alba Rico. Pero también de Colombia hacen emergencia una serie de trabajos entre los que destaco Guerra y derecho penal del enemigo de Alejandro Aponte Cardona.**

**Contrainsurgencia y Dominación de Vilma Franco. Guerra civil Post-moderna de Jorge Giraldo Ramírez. Muertes Violentas: la teatralización de exceso de Elsa Blair. Bonapartismo presidencial en Colombia de Ricardo Sánchez Angel.**

4 **Para ver más extensamente, Rodríguez Matalía, L. (2011). Videografía y arte: indagaciones sobre la imagen en movimiento: Análisis de prácticas videográficas que investigan sobre la imagen. Castellón, ES: UJI**

5 **Hacer política en tercera persona. ¿De qué manera? ¿Cómo hacer de lo impersonal no solo un poder deconstructivo del antiguo y nuevo dispositivo de la persona, sino, mejor, la forma o, mejor, el contenido de una práctica que modifique la existencia? Espósito, Roberto. Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal. Amortrou editores. 2009**

6 **Agamben, G. (2011). Qué es lo contemporáneo. En Desnudez. Buenos Aires, AR: Editorial Adriana Hidalgo.**

# MEMORIA MILITANTE

LOS RUBIOS  
DE ALBERTINA CARRI  
ARGENTINA (2003)

Por: Raquel Schefer<sup>1</sup>

The time is out of joint<sup>2</sup>, en Los Rubios. Este pasaje de Hamlet, de William Shakespeare, comentado por Jacques Derrida, en Spectres de Marx<sup>3</sup>, podría describir la relación de la película de Albertina Carri con el tiempo y el pasado, el entrelazamiento de la historia de la dictadura argentina y de las memorias personales y familiares de la cineasta. La naturaleza está en desorden, en la traducción de Leandro Fernández de Moratin<sup>4</sup> (1825), versión donde, extrañamente, la palabra time es traducida como naturaleza, el tiempo está fuera de quicio, en la traducción de Rolando Costa Picazo<sup>5</sup>. Un tiempo descoyuntado y desarreglado, al revés, de través, un tiempo sin juntura ni conjugación determinables, un tiempo desquiciado y trastocado que encuentra su forma de expresión en las temporalidades fragmentarias y heterogéneas de Los Rubios, asimismo que en el modelo enunciativo dialógico y polifónico de la

película. Albertina Carri, como el Príncipe de Dinamarca, está condenada a heredar, a venir después, a hacer parte de una generación necesariamente segunda en relación a la historia, una generación que debe, sin embargo, enderezar un mundo de memorias no-armónicas. Para Derrida, No se hereda nunca sin explicarse con algo del espectro (y con algo espectral), y desde ese momento, con más de un espectro. Con la falta, pero también con la inyunción de más de uno<sup>6</sup>.

Los Rubios aborda la irrepresentabilidad de la memoria histórica. Los padres de la directora, los rubios, el sociólogo Roberto Carri y la intelectual Ana María Caruso, militantes de la organización político-militar revolucionaria Montoneros, desaparecen en 1977 bajo el yugo de la dictadura militar argentina, víctimas del terrorismo de Estado, cuando Albertina Carri tenía solamente cuatro años.

Albertina Carri se acerca precisamente a lo que podría ser una representación cinematográfica de la memoria de ese terrible periodo histórico, una memoria contradictoria, incompleta, lagunar. De hecho, Los Rubios constituye una película sobre el proceso de representación de la memoria. Representación de memorias directas, subjetivas, singulares, pero también de memorias indirectas, ajenas, heredadas, incorporadas. En las palabras de Albertina Carri:

**... mi película planteaba una memoria fluctuante... Que lo que yo había querido hacer era algo que pensara**

**todo el tiempo en el mecanismo de la representación, que es lo que la mayoría de las películas sobre la memoria no piensan<sup>7</sup>.**

En este documental ficticio, la actriz Analía Couceyro interpreta el papel de Albertina Carri, mientras que la realizadora representa su propio personaje. El sistema narrativo autorreflexivo y de permanente puesta en abismo de la película, particularmente la adopción del desdoblamiento polifónico como dispositivo enunciativo, trastoca las categorías de sujeto representado y de sujeto de la representación, apuntando al hiato que existe entre uno y otro, a la vez que al desajuste fundamental entre los procesos de la memoria y el discurso de la historia. Además, *Los Rubios* interroga no solamente las fronteras de género (del documental a la ficción), sino también la propia categoría de filme político, interpelando el cine militante argentino y cuestionando las modalidades formales del cine político.

Para Derrida, el luto se hace a través de un proceso de introyección e incorporación. El primer proceso, opuesto a la fase de proyección, consiste en un pasaje del afuera al adentro, una etapa de integración de factores exteriores por el sujeto. La incorporación pasa también por un pasaje del exterior al interior de naturaleza más violenta: es un proceso de incorporación de un objeto en el interior del cuerpo de forma a, conservándolo, aniquilar sus calidades para apropiárselas. En *Tótem y Tabú*, Freud introduce la noción de incorporación:

**Los hermanos se habían coligado para el parricidio, animado cada uno de ellos por el deseo de devenir el igual del padre; y habían dado expresión a este deseo en el banquete totémico mediante la incorporación de partes de su sustituto. Pero ese deseo tuvo que permanecer incumplido a consecuencia de la presión que los lazos del clan fraterno ejercían sobre sus miembros individuales. Nadie podía obtener ya, ni tenía derecho a hacerlo, aquella perfección de poder del padre, que, empero, todos querían alcanzar. Así, en el curso de largas épocas pudo ceder el encono contra el padre, que había esforzado a realizar la hazaña, y crecer la añoranza por él; y pudo nacer un ideal cuyo contenido era la plenitud de poder y la ilimitación del padre primordial antaño combatido, así como el apronte a sometérsele<sup>8</sup>.**

Para Freud, la humanidad, con sus interdictos - el incesto y el homicidio -, nacería, por lo tanto, de esta incorporación histórica. Volveré a la cuestión de la herencia, pero me gustaría desde ya precisar que *Los Rubios* añade una tercera instancia al proceso del luto, una instancia que, al contrario de la introyección y de la incorporación, opera un pasaje del adentro al afuera: la instancia de la encarnación, de la encarnación en un personaje, en un cuerpo ajeno, la figura de la actriz Analía Couceyro. Estaríamos por consiguiente en presencia de un movimiento del exterior al interior, seguido de un pasaje del adentro al afuera, la exteriorización operada por

el procedimiento de delegación de la identidad.

**Me llamo Analía Couceyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri. La frase, dicha al comienzo de Los Rubios, sintetiza este proceso: por un lado, el pasaje de la incorporación a la encarnación; por otro, la interioridad del cine a sí mismo en esta película autorreflexiva.**

De este modo, autorreflexividad, puesta en abismo, pero también todo un trabajo de la memoria por el cine asiente en una adecuación perfecta entre el contenido y la forma. Albertina Carri no busca justicia, sino poner en marcha un proceso de recomposición y reconstitución de la memoria, proceso que encuentra su forma de expresión en la estructura narrativa fragmentaria de Los Rubios. Delante de la antigua casa de la familia Carri, Analía Couceyro, encarnando a Albertina Carri, personajes próximos también por las iniciales de sus nombres, recuerda la llegada de los militares al barrio, centrandó el recuerdo en la visión sinestésica, saeriana, de un coche rojo. Memoria involuntaria, sensorial y, a la vez, memoria huidiza, imposible de retener, memoria recompuesta: En realidad, muchas de las cosas no sé si me las acuerdo o si también las fue construyendo con las cosas que se acordaban mis hermanas, dice la actriz. En otra secuencia, Analía Couceyro escribe **Exponer la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda.**

La película trata sobre todo una memoria en los pliegues, una entre-memoria, una memoria hecha de la descripción de momentos de felicidad, el recuerdo de un gesto, de un movimiento, el aspecto físico e, incluso, corpóreo da la memoria oponiéndose a la rigidez de la historia. Una memoria congelada, como las imágenes fijas, procedimiento godardiano que es seguido en ciertas secuencias de Los Rubios, en que imágenes fotográficas del rodaje son acompañadas por la persistencia del sonido directo.

Por esta razón, los testimonios presentados en Los Rubios inciden particularmente sobre el recuento de acontecimientos vividos, así como sobre descripciones vívidas. Aunque la multiplicidad de modalidades de representación de la historia convocada por Los Rubios parezca contestar la forma-testimonio<sup>9</sup>, la película no deja de poner en relieve el valor de la experiencia vivida. Sin embargo, los testimonios son casi siempre presentados a través de la mediación de aparatos técnicos - pantallas y dispositivos de reproducción videográfica -, recurso que, una vez más, apunta a la dimensión autorreflexiva de la película en construcción.

Del punto de vista formal, Los Rubios deniega el tratamiento cinematográfico de la historia de la dictadura argentina y el documental de exposición como su forma de expresión privilegiada, rechazando cualquier acercamiento formal a las películas que abordan el periodo histórico en cuestión. Efectivamente, Los Rubios

interroga el género de la película argentina sobre la dictadura, asentada fundamentalmente en el testimonio de protagonistas históricos o, entonces, en la reconstitución histórica, hasta hoy consideradas las formas cinematográficas más adecuadas y legítimas para abordar la temática.

Los Rubios constituye, al contrario, un filme-manifiesto, que amplía el campo discursivo y las posibilidades formales del cine político argentino como tal vez ninguna otra película lo había hecho desde *La Hora de los Hornos*, de Fernando "Pino" Solanas y Octavio Getino, o *Como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echevarría, el más directo antecedente de la película de Albertina Carri.

Película heterodoxa, muy criticada cuando del estreno en Argentina y considerada como anti-ética al nivel institucional<sup>10</sup>, *Los Rubios* realiza un pasaje de la imagen a la acción, reivindicando una imagen performativa. Al cuestionar las formas del cine político, la película se hace revisitación cinematográfica de la historia del cine político. A la vez, al interrogar la complicidad histórica de todo un país, reclama un cierto militantismo de la memoria, una memoria militante frente a una imagen militante. En la segunda secuencia de entrevistas a la vecina de los Carri, esta no solo muestra que ha internalizado el discurso de la dictadura militar, como también se coloca, casi involuntariamente, en el papel de cómplice o colaboradora de los secuestradores. Una culpa individual, pero también colectiva, de la que la

película no se hace instrumento de expiación, sino mecanismo performativo de acusación, de visibilización, una culpa colectiva que elude la conciencia y atraviesa las generaciones.

De esta manera, en la película, ya no es tanto la puesta en imagen (en alguna secuencias, casi un pastiche), ni la acción política que son presentadas como militantes, sino la memoria y sus procedimientos, así como la articulación exacta entre el contenido y la forma. En el cuadro de la política de la representación propuesta por la película, el militantismo es entonces definido como una búsqueda y una reconstitución mnemónicas, la fuerza disruptiva de la investigación de Albertina Carri. Por lo tanto, una memoria militante.

La interpretación del papel de Albertina Carri por Analía Couceyro es acompañada por secuencias en las que la cineasta interpreta sus propias funciones: la función de directora y la función generacional, de hija de militantes desaparecidos. De esta forma, la directora y la actriz comparten el espacio de la representación a través de constantes puestas en abismo - puestas en abismo físicas (la secuencia de la extracción de una muestra de sangre en el Departamento de Antropología Forense, por ejemplo), pero igualmente tecnológica (recursos de montaje, los diferentes dispositivos tecnológicos de mediación). Además, en ciertos momentos, la figura de Albertina, la "rubia", es dissociada simultáneamente del personaje de la directora y de la figura de

la actriz, a través de la exploración de la lógica del campo / contra-campo, generándose así una tercera figura de confrontación, asentada en una confluencia entre identidades y temporalidades múltiples y en la afirmación de este mecanismo enunciativo como teniendo implícita la posibilidad de su supresión. Los Rubios se presenta, por consiguiente, como un ejercicio dialéctico fundado en una interpenetración de las figuras del actor y del personaje, así como en el principio brechtiano de la distanciamiento, aunque suplantando, sin embargo, la dicotomía entre pasividad y actividad característica del teatro moderno.

La reivindicación del derecho de la directora a expresar su propia verdad sobre los acontecimientos no-vividos del pasado, interrogando la legitimidad de la generación de sus padres a construir la historia y poniendo críticamente en confronto la experiencia política del pasado y el reposicionamiento de sus protagonistas en la realidad política actual, constituye también un elemento estructural de la película.

Cuando Analía Couceyro pasea en el barrio que fue la última residencia de la familia Carri, envergando la peluca rubia y el piloto, asumiendo irrisoriamente una identidad alterna, la de Ana María Caruso, tras la descripción de la madre de la directora por la vecina, es dicho en voz-off: La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los Rubios no cuestiona solamente una anterioridad, el

pasado histórico, sino también la disimetría absoluta entre el proyecto político del movimiento intelectual de izquierda de las décadas de 60 y 70 y las figuras del desaparecido y del sobreviviente, el último como única fuente legítima, en la Argentina contemporánea, de un abordaje de la historia de la dictadura. En la ya mencionada carta del INCAA, se lee que la realización de la película requiere una búsqueda más exigente de testimonios que se concretaría con la participación de los compañeros de sus padres en afinidades y discrepancias.

Las modalidades formales del documental ficticio de Albertina Carri, la coexistencia de diversos sistemas y formas de representación cinematográfica de la historia - el testimonio, la puesta en escena, la reconstitución, la ficción<sup>11</sup>, el direct cinema, la animación, etc. -, apuntan no solamente a una confrontación de los fantasmas de la memoria familiar, fantasmas que llevan en sí la tensión irresoluble de un regreso esperado y retardado una y otra vez, como es mencionado en la película, sino también a la afirmación de una política de la memoria que implicaría enfrentarse también a los fantasmas políticos. En la figura de Roberto Carri, el padre, el eminente intelectual, se condensan estos dos aspectos. De un lado, la trágica historia familiar; del otro lado, el fracaso del proyecto revolucionario argentino, proyecto teorizado en diversas obras del sociólogo, como en Isidro Velázquez. Formas prerevolucionarias de la violencia<sup>12</sup>, obra leída por Analía Couceyro al comienzo de la película

y que reaparecerá numerosas veces. Roberto Carrí analiza en ella la vida de Isidro Velázquez, rebelde argentino cuya acción es entrevista por el sociólogo como manifestación de unas formas políticas prerrevolucionarias. Por otro lado, Roberto Carrí introduce, en la misma obra, una redefinición del concepto de proletariado, forjando el concepto de **“proletariado total”** para designar aquellos que se encuentran completamente excluidos del sistema frente al **“proletariado relativo”** de las grandes ciudades. Los Rubios articularía, entonces, una política de la memoria con una política de la herencia.

En este sentido, Los Rubios cuestiona no solamente la memoria de la dictadura y la culpa colectiva, sino también la institucionalización de la figura del mártir-sobreviviente en la sociedad argentina contemporánea. Paralelamente, la película interroga el tratamiento de la historia de la dictadura por el cine argentino, revisitando y deconstruyendo las formas del cine político. Los Rubios constituye, entonces, un inventario deconstructivo de las formas múltiples del cine político.

Los Rubios se presenta, por lo tanto, como un filme objeto y praxis de una cierta relación entre el cine y la política. La fragmentación narrativa fílmica y la colisión entre formas estéticas heterogéneas rompen el sistema de continuidades, progresiones y causalidades canónicas del cine sobre la memoria de la dictadura argentina. El conflicto entre géneros cinematográficos y las múltiples temporalidades de

Los Rubios revela las tensiones y las contradicciones inherentes al sujeto histórico abordado, colocándolo por encima de cualquier abordaje historicista.

Las estructuras en espiral de los procesos mnemónicos son representadas en la película a través del conflicto de temporalidades, entre el pasado, los diversos tiempos del pasado, y el presente enunciativo. El presente enunciativo es tratado como un tiempo intermedio, como un intervalo entre un antes y un después, el momento de articulación entre una ausencia y una presencia.

Detectamos también un conflicto de espacialidades, entre la gran ciudad, entrevista casi exclusivamente a través de vehículos en movimiento, y el campo, donde Albertina Carri y sus hermanas vivieron tras la desaparición de sus padres. Efectivamente, la idea de trayecto y de desplazamiento atraviesa toda la película: los trayectos de la memoria, los desplazamientos físicos y, asimismo, la migración de imágenes entre dispositivos.

Los Rubios, obra ineludible desde el punto de vista formal, es, simultáneamente, sintomática de las transformaciones políticas e ideológicas en curso en los años 2000 en Argentina: el post-menemismo, la crisis económica, la llegada al poder de la familia Kirchner, una reconfiguración política de la historia, y todo un trabajo de la memoria que comienza por entonces a ser llevado a cabo por las generaciones de los hijos y los nietos de las

víctimas de la dictadura.

## Bibliografía

Bredenkamp, Horst, “Bildakte als Zeugnis und Urteil”, in Flacke, Monika, *Mythen der Nationen. 1945 - Arena der Erinnerungen*, Mayence, Deutsches Historisches Museum, vol. 1, 2004, pp. 29-66.

Carri, Albertina, in “Esa Rubía Debididad”, entrevista de María Moreno, “Página 12”, 19 de octubre del 2003.

Carri, Roberto, Isidro Velázquez. *Formas prerrevolucionarias de la violencia*, Buenos Aires, Colihue, 2001.

Derrida, Jacques, *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Galilée, Paris, 1993.

Derrida, Jacques, *Espectros de Marx* (traducción de José Miguel Alarcón y de Cristina de Peretti), in [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx\\_inyunciones.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm) (última consulta a 26 de octubre del 2012).

Freud, Sigmund, “Totém y Tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos”, in *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIII - Totem y tabú, y otras obras (1913-1914)*, Buenos Aires & Madrid, Amorrortu Editores, 1980.

Rancière, Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique Éditions, 201.

Shakespeare, William, *Hamlet*, Penguin, Londres, 2007.

Shakespeare, William *Hamlet* (traducción de Leandro Fernandez de Moratin, París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825, in <http://www.traducionliteraria.org/biblib/S/S104.htm> (última consulta a 26 de octubre del 2012).

Shakespeare, William, *Hamlet* (traducción de Rolando Costa Picazo), Buenos Aires, Colihue, 2007, p. 37.

## notas al pié:

**1 Raquel Schefer (Porto, 1981) es una directora e investigadora lusobrasileña. Raquel es doctoranda en Estudios Cinematográficos en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3. En el 2008, publicó el libro “El Autorretrato en el Documental”, resultante de su tesis de Maestría en Cine Documental en la Universidad del Cine. Publica regularmente artículos y ensayos en publicaciones latinoamericanas y europeas.**

**2 Shakespeare, William, Hamlet, Penguin, Londres, 2007.**

**3 Derrida, Jacques, Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale, Galilée, Paris, 1993. Edición en castellano disponible on line: Espectros de Marx (traducción de José Miguel Alarcón y de Cristina de Peretti), in [http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx\\_inyunciones.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/marx_inyunciones.htm) (última consulta a 26 de octubre del 2012).**

- 4 Shakespeare, William Hamlet (traducción de Leandro Fernandez de Moratin, París, Imprenta de Augusto Bobée, 1825, I Acto, Escena XIII, p. 56, in <http://www.traduccion-literaria.org/biblib/S/S104.htm> (última consulta a 26 de octubre del 2012).
- 5 Shakespeare, William, Hamlet (traducción de Rolando Costa Picazo), Buenos Aires, Colihue, 2007, p. 37.
- 6 Derrida, Jacques, Espectros de Marx.
- 7 Carri, Albertina, in “Esa Rubía Debilidad”, entrevista de María Moreno, “Página 12”, 19 de octubre del 2003.
- 8 Freud, Sigmund, “Totém y Tabú. Algunas concordancias en la vida anímica de los salvajes y de los neuróticos”, in Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIII - Totém y tabú, y otras obras (1913-1914), Buenos Aires & Madrid, Amorrortu Editores, 1980.
- 9 De hecho, Albertina Carri afirma, en la entrevista citada anteriormente, que no se siente representada por ninguna película testimonial. Carri, Albertina, in “Esa Rubía Debilidad”.
- 10 Ver la secuencia en que Analía Couceyro lee la misiva crítica del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) a propósito de la película.
- 11 Las secuencias de “ficción” son filmadas en 16mm.
- 12 Ref

# LA SIRGA

## ALAS ORILLAS DEL CINE COLOMBIANO

Por: **María Juliana Soto N.**

### Reescribir las fórmulas

En agosto de 2012, Contravía Films, productora audiovisual de Cali, Colombia, anunció el estreno de la ópera prima de William Vega **“La Sirga”**. La campaña de expectativa se llevó a cabo en redes sociales (facebook y twitter principalmente) y se reforzó con algunas notas aisladas en los medios nacionales, pues la película fue seleccionada en la Quincena de Realizadores de Cannes, y en otros importantes festivales como el Festival de Cine de San Sebastián, el Festival de Cine de Toronto y pocas semanas antes de su estreno, ganó el Premio Especial del Jurado y Mejor Fotografía en el Festival de Cine de Lima, lo que le permitió abrirse espacio entre las noticias culturales. Pero lo que definitivamente hizo que su nombre comenzara a sonar con fuerza en las redes sociales y en la prensa nacional, fue la primicia de su lanzamiento en Internet.

Arriesgada, valiente, libre, activista,

publicitaria, fueron algunas de las palabras con las que el público y los medios adjetivaron la decisión tomada por Contravía Films. La Sirga se estrenaría en Colombia, a través de Internet, un día antes de su estreno en salas, completamente gratis. El único requisito era inscribirse llenando un formulario sencillo.

En la noche del 23 de agosto, 54.000 computadores estuvieron conectados para asistir, por primera vez, al estreno de una película colombiana por Internet. La Sirga, le tomó a su escritor y director William Vega y al equipo de Contravía Films, 7 años de dedicación, entre escritura, desarrollo, rodaje y exhibición en salas nacionales, y el proceso continúa.

En uno de los comunicados de prensa de la película, Diana Bustamente, productora hasta la etapa de rodaje, afirmaba que películas como La Sirga encuentran muy pocos espacios de exhibición y además entran a competir con los **“mega pulmones financieros”** de las producciones de Hollywood, mientras sus recursos son limitados para moverse. **“En esas condiciones, el cine, en particular este cine en el que creemos, al que dedicamos todas nuestras energías, requiere sacudirse, renovarse y perder el temor. El temor a lo nuevo, a lo atrevido, a sí mismo”**.

En el escenario tradicional del cine colombiano, La Sirga es una producción de **“poco público”**. Construida con planos largos, cuidados y pictóricos; sin un disparo, con cinco persona-

jes y una sola locación; de narración poética y un tratamiento del conflicto armado colombiano elaborado con el lenguaje de las metáforas, y con un paisaje natural involucrado hasta lo más profundo con la historia, La Sirga deja partes cubiertas, que obligan al espectador a interpretar, imaginar, a hacerse preguntas. En otras palabras, una película no comercial. Para la muestra, la sinopsis:

**“Alicia está desamparada. El recuerdo de la guerra llega a su mente como amenazantes truenos. Desterrada por el conflicto armado intenta rehacer su existencia en La Sirga, un hostel decadente a orillas de una gran laguna en lo alto de Los Andes que pertenece a Óscar, el único familiar que conserva con vida, un viejo hurraño y solitario. Ahí en una playa fangosa e inestable buscará echar raíces hasta que sus miedos y la amenaza de la guerra reaparezcan de nuevo”.**

En un conversatorio realizado en la Universidad del Valle, en Cali, como parte de los 18 que se llevaron a cabo en distintas ciudades del país, bajo el título **“Rodando bajo cero y sin guantes”**, tuve la oportunidad de preguntarle al productor de la película, Oscar Ruíz, por la estrategia del estreno online, sobre todo pensando en los comentarios que había visto en la red que los ligaban a movimientos de cultura libre, o que le habían dado al tema del estreno un tono de rebeldía frente a los distribuidores y en general, frente a la industria.

Me respondió que la idea de mostrar la película en Internet, no sólo estaba relacionada con una estrategia de mercadeo, sino que además permitió que la cinta fuera vista en lugares a los que no iba a llegar por el circuito convencional. Además, no se trataba de regalar la película, ni de dejarla para descarga gratuita (su distribución en Estados Unidos y en otros países estaba asegurada antes de su estreno) ni tampoco era un gesto activista. Simplemente, habían aprovechado la tecnología para tener la oportunidad única de involucrar al público en un evento cinematográfico.

Lo vemos en Hollywood y lo empezamos a ver en los estrenos nacionales: tapetes rojos, trajes de gala, fotografías, periodistas y el público saludando desde afuera. Así son los estrenos en Colombia. Eventos cerrados, a los que se accede con una tarjeta de invitación. Esta vez fue un acontecimiento público, un experimento que reunió aproximadamente 150.000 personas, y aunque la conexión no fue la mejor, pues sobrepasó el límite de computadores conectados que esperaban, la respuesta fue abrumadora y reveladora. Mucha gente que quizá nunca se hubiera interesado por La Sirga, se acercó a ella sólo por la oportunidad de verla gratis, desde su casa, y tal vez descubrió que definitivamente este tipo de película no le gusta, pero al verla pensó en recomendársela a un amigo o a un primo, decía Ruíz.

### **Rebobinando la cinta**

En abril de 2011, el Ministro del Inte-

rior, Germán Vargas Lleras, radicó en el congreso colombiano, un proyecto de ley sobre infracciones al derecho de autor en Internet. El proyecto se popularizó con el nombre **“Ley Lleras”** y generó gran impacto dentro de las comunidades digitales, académicas e interesadas en Internet.

Luego de ponerlo en discusión en foros, artículos, programas de radio y conversatorios, el proyecto se hundió, pero no pasó mucho tiempo para que el gobierno colombiano retomara el tema con una nueva cara, a través del proyecto de ley 201 o **“Ley Lleras 2.0”** y aunque la sociedad civil, organizada en grupos como RedPaTodos, logró hacerle llegar a los congresistas las opiniones de expertos académicos, que expresaban su preocupación por lo que significaba la puesta en marcha del proyecto para el país, éste fue aprobado como parte de los compromisos que había adquirido Colombia frente a la negociación del TLC con los Estados Unidos y que se le entregaron al presidente Obama en la pasada cumbre de las Américas, en Cartagena de Indias.

Una de las discusiones más recordadas sobre la Ley Lleras, fue la que se llevó a cabo en el Senado de la República el 4 de mayo de 2011 (cuya transmisión en streaming fue seguida por 1000 personas aproximadamente), en donde actores de la televisión nacional, productores musicales, activistas digitales, escritores, y demás, tuvieron la oportunidad de presentar ante Germán Vargas Lleras, Diego Molano (Ministerio TIC), Roy Barreras

(ponente principal de la ley) y otros senadores, sus opiniones a favor y en contra de este proyecto de ley.

En esa oportunidad y como parte del grupo de defensores, tomó la palabra Paula Jaramillo, en representación de la industria del cine colombiano, quien ha trabajado en la producción de películas colombianas como **“Satanás”** y **“Rosario Tijeras”** y lideró la campaña anti-piratería **“las 10 mejores películas colombianas”** en asocio con la cadena de supermercados **“Éxito”**.

Paula tardó unos segundos antes de comenzar su intervención, mientras apilaba sobre la mesa los cinco rollos de 35mm de Rosario Tijeras. En resumen, quiso mostrar con evidencias en mano, lo costoso, pesado y largo que es hacer una película en Colombia y lo frustrante que era verla en el mercado pirata, tanto de copias en dvd como de descargas en Internet, quitándole el derecho a los autores y trabajadores de la película a ganar lo que les correspondía. Para finalizar, afirmó que la tarea era **“ir a donde esos niños” (así se refirió a los detractores de la Ley Lleras) y explicarles que aquí hay un patrimonio por defender”**. La intervención completa puede verse en YouTube.

La Sirga, al igual que las películas de las que habló Paula Jaramillo en el Senado, también costó mucho dinero, esfuerzo y trabajo. Como menciono al inicio de este texto, es un trabajo de 7 años, es un compromiso que sobrepasa los límites del acto cinematográfico y se convierte en un proceso de co-

municación comunitaria, por el trabajo que se desarrolla en el contexto local de la producción. Entonces, después de tanto esfuerzo, dinero y dedicación ¿por qué decidieron que apareciera en Internet?

### See the big picture

Alguna vez alguien me enseñó la expresión en inglés “see the big picture” (que traducida al español sería algo como “mirar el panorama completo”) una lección sencilla que aplico al pensar en Internet, para no encasillar en categorías cerradas las dinámicas de intercambio y comunicación que allí se generan, pues creo que haciéndolo se desconoce un ecosistema complejo que ha permitido el desarrollo de iniciativas colaborativas entre comunidades y ha obligado a que industrias como la musical y la cinematográfica, replanteen sus estrategias y pongan a su favor aquello que permite la tecnología: llegar a un público mucho más amplio y diverso.

El anuncio del estreno on line de La Sirga, me hizo recordar las palabras de Paula Jaramillo en el Senado, cuando mostraba una copia pirata de Rosario Tijeras: **“aparece esto (refiriéndose al dvd pirata) y aparece tu película en la Red, lo que claramente nos imposibilita recuperar el dinero invertido, lo que claramente nos imposibilita seguir creando esto (refiriéndose al cine)”**.

Felizmente en el 2011 (año en que se abrió el debate por los derechos de autor en el país), se estrenaron 18 pe-

lículas colombianas<sup>1</sup>, la cifra más alta registrada en la historia, y van 9 películas en el primer semestre de 2012<sup>2</sup>. Claramente, la creación no se ha **“imposibilitado”**. Eso sí, hubo un grupo de realizadores que interesados en que su película fuera vista por la mayor cantidad de gente posible (en la pantalla que fuera), decidieron ellos mismos, que “apareciera” en Internet, para todo el país.

De la intervención de Paula Jaramillo en el Senado subrayo algo que me parece importante. Ella habla de defender el cine como patrimonio y en eso tiene razón, pero sería más interesante pensar en crear un patrimonio accesible, en aprovechar el que tenemos en los archivos de la cinematografía nacional y revisarlo para ver qué podemos leer no sólo en los rollos de 35mm, sino en otros formatos que también han capturado en imágenes las historias del país y partir de ahí para crear películas innovadoras no sólo por su mirada y sus relatos, sino también por su manera de llegar al público, de dialogar con él. La Sirga abrió un camino nuevo para los productores de cine en el país y puso sobre la mesa una pregunta clave: ¿quién va a ser más astuto?

Apuntes finales: En lo que va corrido de este año, contamos con 3 proyectos de exhibición de audiovisuales en Internet. Dos iniciativas privadas -Indyon.tv de Calle Luna Producciones y Filmud de Industrias Paraíso, y una liderada por el Estado -ganadora de una de las convocatorias del BID-. Como dice Felipe Martínez, de Indus-

trias Paraíso, “no se trata de ofrecer una alternativa, sino de poner en evidencia una realidad en los modelos de exhibición y distribución que permiten llevar el cine y las creaciones audiovisuales independientes a los ojos y los oídos del mundo”.

notas al pié:

1 boletín de estadísticas cinematográficas “Cine en cifras” elaborado por Fedesarrollo para Proimágenes. Disponible en: [http://proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/cine\\_en\\_cifras/cine\\_en\\_cifras\\_2/espanol/internas-html/informe-completo.html](http://proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/cine_en_cifras_2/espanol/internas-html/informe-completo.html) consultado el 13 de septiembre de 2012.

2 boletín de estadísticas cinematográficas. “Cine en cifras” elaborado por Fedesarrollo para Proimágenes. Disponible en: [http://proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/cine\\_en\\_cifras/2012\\_2/espanol/1-evolucion-del-mercado-cinematografico-en-colombia.html](http://proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/cine_en_cifras/2012_2/espanol/1-evolucion-del-mercado-cinematografico-en-colombia.html)

# EL CINE MUTANTE

## Y LA POSPRODUCCIÓN DE DESEO

### VARIACIONES POLÍTICAS PARA OTROS CUERPOS

Por: Lucía Diego

El ejercicio político pasa por el ejercicio de la representación. Antes que sujetos políticos somos sujetos de representación. Es decir, sujetos de transvertimiento. O, para decirlo de otra forma, sujetos que se vierten en el espacio social, que vierten su contenido sensorial, psíquico, mental, espiritual, sobre el entramado de las relaciones, de la misma manera que se vierte la sangre, la saliva, la mierda, la orina, el sudor. Una vez vertidos y vertidas generamos una sensación de ser-en-el-mundo. Es decir, representamos todo eso que no se puede ver en el cuerpo físico biológico.

El cuerpo propuesto por la norma heterocentrada, es decir, el cuerpo direccionado hacia los procedimientos regulados del ser hombre y el ser mujer, se convierte en muchos cuerpos por medio del transvertimiento, de la abyección. Deja de ser un solo cuer-

po inmutable para convertirse en muchos cuerpos, digamos, mutantes. El cuerpo (hetero) normativizado transporta las características externas hacia el interior, adecuando sus formas de pensar, de actuar, de sentir, a los lineamientos dictados por la cultura heterocentrada, generando así una ilusión de ser. Los cuerpos mutantes, en cambio, vierten su contenido en el mundo, generando un delirio del ser. La ilusión establece una dicotomía que contrapone lo real a lo ficcional. Se es real o se es ficcional, pero no las dos. En vez de ilusión, espejismo, prefiero el delirio, pues éste anula dicha dicotomía; se ubica en el plano de la ilusión, pero para llegar a él es necesaria la fiebre, que es un síntoma corporal físico y tangible. Es decir, el cuerpo regulado adopta síntomas que no le pertenecen, los cuerpos mutantes, en cambio, tienen vida propia, respiran, se mueven, palpitan a su antojo, se vierten al mundo, lo alimentan.

Yo tenía un cuerpo. Desde antes de nacer tenía un cuerpo. Ahora tengo tantos que olvido sus nombres. De tanto tener cuerpos devengo mutante. Es decir, soy muchos cuerpos en delirio. Soy, por ejemplo, Marilyn Chambers en *Rabid* (1977) de Cronenberg: luego de un accidente en una moto, la mujer que representa Chambers es intervenida quirúrgicamente; al despertar, descubre una protuberancia en forma de gusano o pene dentado que sale de su axila izquierda y que, bajo excitación, comienza a sentir sed de sangre, de penetración.

Adicionemos a esto otro dato: Marilyn Chambers era actriz porno, y lo siguió siendo luego de su participación en *Rabid*. El ejercicio de un doble transvertimiento es claro. De actriz porno se vierte en actriz cronenbergiana y allí, mientras hace el papel de mujer, se vierte en mutante, en poseedora de un pene devorador que se lanza con violencia sobre el cuerpo de quienes la seducen. La violencia contra el cuerpo, contra ese cuerpo, también se hace presente en *Acción mutante* (1993) de Alex de la Iglesia, donde un grupo de seres deformes pretende vengarse de los ricos y guapos: **“No queremos oler bien, no queremos adelgazar (dice Ramón Yarritu, jefe de la banda)... sólo quedamos nosotros amigos míos, todo el mundo es tonto o moderno, ¡Somos mutantes, no pijos de playa ni maricones diseño!”**.

Aquí el cuerpo se desfigura en personajes discapacitados, bien sea con deficiencias mentales o físicas. Dichos cuerpos, expulsados, abyectos, hacen parte de una guerrilla mutante que, a través de la violencia, propone la destrucción del cuerpo regulado del deber ser cultural. Fragmentar el cuerpo, representar un mundo de la deformidad, como dice Patricia, la víctima que luego se convierte en aliada de los mutantes: un mundo en el que la mutilación nos haga iguales. Y, en efecto, la petición de Patricia se cumple cuando, al final de la película, pierde uno de sus brazos. Queda en igualdad de condiciones que Alex Abadie, un mutante que ha desgarrado su brazo al separarse de su her-

mano siamés. La posibilidad del amor entre Alex y Patricia está garantizada gracias a la mutilación.

Soy también la doctora Elizabeth Shaw en *Prometheus* (2012) de Ridley Scott. Luego de tener sexo con su esposo infectado, la doctora queda embarazada. Al enterarse corre a la sala de operaciones de la nave y utiliza la máquina-robot de cirugías. Pide una cesárea y la máquina le anuncia que sólo está calibrada para pacientes masculinos hombres. Entonces, la doctora Shaw, en lo que resulta ser la metáfora más bellamente elaborada sobre el aborto, le pide a la máquina una cirugía abdominal, para sacar de su vientre un cuerpo extraño. De su vientre es extraído un ser extraño, producto de una mutación; de la misma manera que muchas mujeres, por decisión propia, se niegan a dar cumplimiento a su embarazo. La maternidad en la doctora Shaw es rechazada, es transvertida sobre la decisión personal de mantenerse con vida.

Pero no sólo del aborto se habla en *Prometheus*. El acto sexual mutante es la forma más explícita de transfiguración del cuerpo como genitalidad, que aparece en la película. La sexualidad como la conocemos se fundamenta en el ejercicio de la reproducción. Y para que haya reproducción es necesaria la cópula, la introducción del aparato sexual masculino en el aparato sexual femenino. En *Prometheus* la genitalidad se pierde, a medida que las masas mutantes en conflicto copulan por medio de los golpes, los roces, los cortes, en lo

que parece ser una simple pelea. Del combate entre dos seres mutantes, en el que ambos mueren, vemos surgir al famoso Alien de la película de Ridley Scott, *Alien*, el octavo pasajero (1979). Hasta ese momento pensábamos que se trataba de una pelea, ahora nos damos cuenta que era una cópula mutante, accidentada, en busca de procreación.

Los cuerpos mutantes postproducen deseo. Entienden el deseo como una investidura que la cultura nos obliga a llevar, y lo transfiguran. El deseo no es, como se cree, producto innato del ser. No sale de las profundidades del alma, no palpita al ritmo del instinto. Es consecuencia de una serie de reproducciones socioculturales de la máquina heterocentrada, del deber desear. Por tanto, los cuerpos mutantes reciclan el deseo y lo transforman, derramándose en el mundo gracias a las subjetividades que se originan en su identidad. En *Dead ringers* (1988) de Cronenberg, dos gémelos ginecólogos juegan al intercambio de identidades. Poco a poco, el abuso de pastillas lleva a uno de ellos, Beverly Mantle, a diseñar una serie de aparatos ginecológicos para el tratamiento de mujeres mutantes. Claire Niveau, una actriz que es tratada por el doctor Beverly, tiene una trifurcación de cérvix. Esto, de inmediato, la anula como mujer, es decir como madre, en el sistema relacional mujer-madre, y la convierte en mutante. Siendo ella la inspiración para que el doctor diseñe los aparatos mencionados.

Dicho esto, pensemos en el postpor-

no. Que es la experiencia doblemente transvertida del audiovisual de contenido sexual. Primero, en el postporno encontramos el cuerpo deformado, desligado de la genitalidad que prima en el porno normativo-educativo. Los cuerpos del postporno no pertenecen a una categoría específica, van y vienen, son mutables, pueden ser carne pero también máquina, pueden ser pene o vagina pero también labio, dildo, cámara de video. Por otro lado, la narración en el postporno también se deforma, no hay una estructura clara, no tiene interés de contar sino de hacer sentir, no está necesariamente dirigido a un espectador, sino que parte de la experimentación personal de la postproducción de deseo.

En la película de Annie Sprinkle, *Deep inside Annie Sprinkle* (1981), la actriz, reconocida como precursora del postporno, realiza una ruptura con la forma del cine porno. En una escena, Annie Sprinkle entra a un cine donde se proyecta una de sus películas porno y comienza a tener sexo con los asistentes del lugar. Ese efecto de rompimiento de la ilusión al “salirse de la pantalla”, crea en los espectadores un delirio mutante que los lleva a participar de la película, tocando, besando, sintiendo la fiebre, al tener a Annie Sprinkle al alcance de sus manos, de sus bocas, de sus penes. El postporno se convertirá con el tiempo, gracias a Sprinkle, en una posibilidad de autodescubrimiento y experimentación corporal. Desde entonces y hasta hoy las nuevas tecnologías de información han permitido a personas de todos los lugares del mundo, gra-

bar sus propios videos y proyectarlos, subirlos a la red, realizar muestras audiovisuales postpornográficas.

De la mano del performance, el cine mutante, el postporno, la exploración corporal, permiten la reinención de los sujetos sociales-corporales. El sujeto político, aquí, no produce deseo sino que lo vomita, se unta y unta al mundo. No tiene miedo de los fluidos corporales, ni de los fluidos de la máquina. La cámara de video no sólo documenta sino que masturba, participa del acto sexual, es una extensión de la piel. **La disidencia sexual que propone el cine mutante, nos reconfigura como sujetos políticos poseedores de tantos cuerpos que ser hombre y ser mujer ya no será suficiente.**

# INVESTIGACIÓN

## CINE DIGITAL

### DE PROVINCIAS: EL CASO PERUANO

Por: **Olga Rodríguez Ulloa**  
[www.criticalatinoamericana.com](http://www.criticalatinoamericana.com)

La nominación al Óscar de *La teta asustada* (2009) de Claudia Llosa y su premiación en la Berlinale generaron una ola de visibilidad respecto del cine peruano dentro y fuera de Perú que se ha ido afianzando con la circulación y premiación en festivales

de películas como *Contracorriente* (2009) de Javier Fuentes León, *Octubre* (2010) de los hermanos Diego y Daniel Vega Vidal; y *Las malas intenciones* (2011) de Rosario García Montero. Por otro lado, el Festival de Cine Independiente de Lima ha dado cuenta de una escena de directores limeños que graban cortos y largometrajes de bajo presupuesto y con cámaras digitales (1). Entre los nombres que más destacan están Fernando Vilchez, Rafael Arévalo, Tilsa Otta y Fernando Montenegro. Paralelamente a estas escenas de producción de cine directores de provincias vienen realizando películas en múltiples zonas del interior del país.

Títulos como *El perdón de una madre* (2009) *Amor en las alturas* (2008), *Sufrimiento de madre y Juanito*, *El huerfanito* (2004), entre otros, conforman un movimiento de cine peruano de realizadores principalmente del interior (2). Este es un cine de bajo presupuesto, grabado con cámaras digitales, actores no profesionales y proyectado en salas -pequeñas, medianas o masivas- tanto en provincias como en Lima. Inmediatamente después de las proyecciones o, en ocasiones, simultáneamente a estas, las películas se distribuyen en formato dvd en mercados y puestos ambulatorios de todo el país. Las proyecciones itinerantes y la distribución en dvd generan un gran número de espectadores superando, muchas veces, a aquellos del cine comercial y de festival. Son objetos culturales de circulación y consumo masivo de cine dentro de un marco de producción na-

cional que ha criticado a los medios de difusión y distribución (3) . Es decir, estas películas plantean otros circuitos de difusión, comercialización y consumo de cine peruano, así como otro espectador.

### Cine y orfandad: algunos apuntes

Juanito. El huerfanito es una de las películas más representativas de este grupo; dirigida por el puneño Flaviano Chispe Chaiña, contó con más de 120 mil espectadores durante las tres semanas que estuvo en la cartelera limeña y logró esta acogida con un mínimo apoyo de los medios masivos porque, a diferencia de algunos realizadores limeños, estos directores de provincia no pertenecen a circuitos oficiales y tradicionales ligados a las producciones televisivas, las agencias publicitarias o la crítica de cine.

El huerfanito relata la historia de dos niños: Juanito y Luchito. El primero pertenece a una comunidad rural, queda huérfano de madre y su padre enfermo lo envía a comprarle medicina al pueblo. Ahí, Juanito es timado en un juego de azar y permanece deambulando en la ciudad por temor al castigo paterno. Pero es justamente en este espacio donde conoce el abandono más extremo que también experimenta la solidaridad de la mano de Luchito. Luchito habita en un barrio pobre del pueblo, junto con su hermana, su madre y un padre alcohólico y abusivo. La orfandad es un sentimiento que aqueja a ambos niños potencial y efectivamente.

Así, el melodrama es un género me-

dular en El huerfanito y en gran parte de este cine. Las tramas, las sobreactuaciones, los encuadres, los acercamientos, los diálogos, el sonido, la música participan del melodrama pero, más importante, el género forma parte de la educación sentimental de algunos de los directores y es también un referente común entre los espectadores. En una entrevista Quispe comenta que el cine que pobló su imaginación proviene de China, la India y México. Para el director el melodrama tiene la capacidad de retratar la vida del hombre andino: una vida marcada por el trabajo duro en el campo, la falta de infraestructura social (escuelas, hospitales), la dureza del clima, la injusticia social proveniente de estructuras coloniales, el racismo, etc: **“Recuerdo que veía películas hindúes, cine dramático, yo veía al cine hindú muy próximo a nuestra realidad, quizás por eso me gustaba. Algunas escenas mostraban casi las vivencias que nosotros teníamos cuando pequeños, o las películas mexicanas que también tenían escenas muy melodramáticas y bueno siempre me fascinaba el cine”**.

Las primeras escenas de El huerfanito abren con la tragedia familiar: la muerte de la madre durante un parto en la choza de la partera de la comunidad. La cámara adopta la perspectiva del cadáver y podemos ver en primer plano a Juanito y a sus hermanos llorando el fallecimiento. Seguidamente, se nos muestra el trabajo en el campo. El padre les enseña a los niños a poner un yugo cornal para

unir las reses y abrir surcos en la tierra. La película se detiene largamente en estos saberes y objetos propios del hombre andino, el labrado, la cosecha, la papa. La fuerza corporal que implica guiar a las reses, agacharse para remover la tierra y recoger los tubérculos. A mí ver, estas son algunas de las imágenes más bellas del filme de Quispe. Luego de la jornada el padre y los niños cocinan con adobes las papas que acaban de cosechar.

El director alterna estas escenas con aquellas que transcurren en el mercado de la ciudad, donde la hermana de Juanito, Margarita, vestida coloridamente a la usanza puneña flirtea con un joven. En las escenas de campo el quechua posee un protagonismo que se irá perdiendo conforme la película avanza y los escenarios se trasladan al pueblo. En ese sentido, los espacios se plantean de manera dicotómica. El pueblo es presentado desde la urbanización como un espacio de desorden, aglomeración, transgresión y delincuencia, dentro del cual los niños pueden llegar a ser las víctimas predilectas, siguiendo los lineamientos de las cintas Gregorio (1984) y Juliana (1988), ambas realizaciones del grupo Chaski (4). Por su parte, el campo es también un espacio de carencia económica pero que puede ofrecerle al sujeto, y ciertamente también al espectador, una mayor libertad, aquella que deviene de la vastedad, del paisaje. Tanto las películas de Chaski como la de Quispe nos muestran ciudades pauperizadas en las que la sobrevivencia y el comercio capitalista son las fuerzas que mueven a los

personajes urbanos. Sin embargo, en Gregorio y Juliana el abuso infantil y la delincuencia son consecuencias de una urbe empobrecida y sumida en una profunda crisis estructural: violencia política, inmigración del campo a la ciudad, inflación económica, represión estatal; mientras que en El huerfanito la ciudad de provincia es un espacio en el que la violencia política ha sido reemplazada por la violencia del capital. Juanito fracasa en la ciudad porque desconoce los códigos de un intercambio capitalista.

En estas tres películas las imágenes de abandono infantil sirven como alegoría de decadencia social. Lo niño es aquella futuridad que la nación peruana no reconoce, sino que, al contrario, explota. El niño abusado funciona como una figura sentimental, moral. Nos habla de un fracaso social y nacional. Contrasta con el niño saludable y querido de los comerciales televisivos, quien sirve para reactualizar el éxito del modelo. En una época post-conflicto armado caracterizada por un nacionalismo epidérmico y por un publicitado crecimiento económico, El huerfanito piensa la decadencia del sistema dentro de lo familiar y lo social. Por otro lado, en términos biopolíticos, lo niño es siempre una categoría vulnerable pues todavía no es una persona independiente en términos legales y requiere de tutelaje. De acuerdo a lo que propone Roberto Esposito en El dispositivo de la persona, los niños, los enfermos mentales, los no-natos, los discapacitados pueblan una zona opaca de la vida que requiere la participación y demarca-

ción constante del Estado y el sistema legal. Son formas de vida que permanentemente necesitan ser explicadas y renombradas por la ley, tal y como lo fue la figura del indio en la historia peruana colonial y regional. En ese sentido, podemos forzar la alegoría de Quispe y decir que Juanito desde su capacidad de niño comunero, indio, quechua-hablante y huérfano **“representa”** (término difícil) a las masas indígenas peruanas históricamente abandonadas por el Estado peruano, las cuales han sido y son culturalmente y racialmente discriminadas.

Quispe es consciente de esta diferencia racial que encuentra ecos en otras dicotomías, tipo: centro-periferia, Lima-provincias, blanco-indio, urbano-rural, las mismas que influyen en la producción y el consumo de cine en Perú. El director puneño es claro en definir su posición dentro del circuito cinematográfico. Se considera independiente, puesto que ha realizado sus primeras tres películas sin el apoyo de la entidad estatal Conacine (5) y enfatiza el aspecto regional y descentralizado de su quehacer: **“hay mucho que contar, hay mucho que mostrar, hay una gran riqueza cultural al interior del país”**.

La cinematografía de Quispe quiere dar cuenta de fenómenos y tradiciones locales. En ese sentido, sale del melodrama para entrar en una representación más acabada y específica del mundo andino. En El huerfanito, una escena nos muestra a Juanito durmiendo en la calle y llorando su suerte, el cuadro es interrumpido por

un grupo de hombres borrachos que entra cantando: **“Margarita, Margarita, linda cholita pretenciosa / ¿de qué te sirve tu orgullo, si en mis brazos te he tenido?...”** Los cantores, entre los que está el propio Quispe, interpretan una canción de pandilla propia del antiplano peruano. La pandilla es una formación de bailarines y cantantes de ambos sexos que, acompañados de la estudiantina (agrupación de músicos) celebran las fiestas de carnavales, que no son otra cosa que las fiestas agrícolas de las primeras cosechas del año. En esta secuencia los primeros planos de Juanito no solo configuran un recurso del melodrama, sino que son imagen-afección deleuziana. El rostro de Juanito es unidad reflejada y reflejante, contiene en sí misma la potencia del afecto, al mismo tiempo que retransmite esa potencia a otro lugar, en este caso, ocupado por los cantantes del huayno de pandilla.

### Espectador

Paralelamente, a las realizaciones que están en la misma línea que la de Quispe, existe un cine del interior que está fijándose en la ciencia ficción y en el terror, como Qarqacha. El demonio del incesto (2000) de Mélington Eusebio, El misterio del Khasihiri (2004) de Henry Vallejo, El último guerrero Chanka (2011) de Víctor Zarabia, Jarjacha vs. Pishtaco. La batalla final (2012) de Nilo Escriba Palomino. Entonces, debido a que la reseña y el comentario crítico que se ocupan de este cine son casi nulos, cabe preguntarse: ¿quiénes son los

espectadores?

Tanto Quispe como Eusebio coinciden en señalar que los presupuestos de las películas son muy bajos, que enfrentan problemas técnicos tanto en la producción como en la post-producción. Ambos directores también concuerdan en que la distribución y la proyección de sus filmes son tareas que los involucran directamente porque si no existen instituciones estatales que operen uniformemente en todas las regiones del país, menos existe una plataforma de distribución nacional de cine. Entonces, los directores están encargados de negociar con los propietarios de las salas, implementar salas en pueblos que no las tienen y, en ocasiones, a vender boletos. En ese sentido, este es un cine que, literalmente, va creando espectadores a partir de sus prácticas de difusión. Estos espectadores difieren del público limeño en su manera de consumir cine. No están ligados a los rituales de consumo de cine tradicionales que, por lo general, empiezan en el periódico o la página web y terminan en el multicine. Estamos hablando de pequeñas poblaciones urbanas y rurales que tienen una mayoría campesina o comunera, quechua-hablante, que tienen un trato directo con los realizadores y que ven **“reflejadas”** sus tradiciones en una película de ficción como es el caso de la pandilla puneña en la película de Quispe.

Me interesan estas obras como una manera alternativa de pensar, hacer y consumir cine que no necesariamente

debe estar ligada con la resistencia cultural ni con la antropología. De tal modo, creo que la apuesta está en acercarse a él a partir del análisis de una visualidad que vaya más allá del prejuicio técnico y que se concentre también en los medios de producción y difusión, así como en los espectadores. Este texto ha querido ser un primer acercamiento a un nicho cultural vivo e independiente que está en pleno auge.

### notas al pie:

**1 Este festival apuesta claramente por el cine experimental no afiliado a las inversiones estatales. Aunque presenta una sección de películas nacionales, dichas obras son mayoritariamente hechas en Lima y por limeños. Sin embargo, el FCIL también quiere descentralizar el cine y para ello alienta la presencia de directores de provincias, al mismo tiempo que cuenta con sedes de proyecciones regionales en Arequipa, Chiclayo y Huaraz.**

**2 El perdón de una madre fue dirigida por Franchesco Ortiz y Joani Yesseania Morales y fue grabada en el distrito de Pichanaki, departamento de Junín, Perú. Amor en las alturas de Percy Pacco transcurre en Puno, mientras que Sufrimiento de una madre también fue hecha en Junín y tiene como director al huancaíno Daniel Núñez, actor de La teta asustada. Este último dato es parte de la publicidad del dvd de la película.**

3 En octubre de 2011 el Ministerio de Cultura intervino en una pugna a favor de García Montero y en contra de Asociación de exhibidores cinematográficos, que programó Las malas intenciones en horarios de poco público.

4 Hubo entre los directores de Chaski, un fuerte interés por lo popular, por construir un cine popular, cuya trama, estética, música y espacio contaran lo popular desde la periferia limeña y que recalaran finalmente en ella. Es decir, que las películas llegaron a públicos masivos de las periferias geográficas, urbanas, raciales, económicas, culturales, etc.

5 Su producción Sobrevivir en los Andes (2011) es la que logra el premio y para su realización Quispe convocó a un casting público por youtube.

# NOTAS

## PARA UNA HISTORIA DE LOS USOS CONTRA-HEGEMÓNICOS DEL AUDIOVISUAL EN AMÉRICA LATINA (1960-2010)

Por: Camilo Aguilera  
& Gerylee Polanco

Egresados de la Escuela de Comunicación Social\*

Universidad del Valle

[El video] puede ser un componente privilegiado de las luchas populares en todo el continente, contribuyendo a que las clases populares puedan expresar su propia visión del mundo, informarse, registrar su historia, o, mejor, puedan con una cámara tomar su propia imagen en las manos

Luiz Fernando Santoro (1989)

América Latina ha sido receptora de tecnologías de la comunicación a lo largo de la historia, tanto en hardware como software, una condición que, sin embargo, no ha hecho pasivos a nuestros países con respecto a los usos de aparatos y programas informáticos. Prueba de esto es lo suce-

dido con la tecnología del video que “nacido [aparte de su uso profesional] como propuesta de entretenimiento doméstico para sectores privilegiados, va cumpliendo crecientemente otro papel que más bien busca revertir la lógica no solo de su uso sino del sistema mismo del cual nació” (Valdeavellano:106). El video recogió la tradición burguesa de registrar las celebraciones de la vida familiar en el formato de cine 8 mm (1). Pero este uso comenzó a ampliarse cuando el video, por su bajo costo y fácil operación, se popularizó en los ámbitos de la sociedad civil organizada. De esa manera empezaron a registrarse las actividades de los barrios, de movilizaciones, protestas, tradiciones culturales, etc., así como también se distribuyeron y exhibieron estas imágenes en espacios públicos. Además de hacer imágenes de lo propio, de la familia —como otrora sucedió con la fotografía y el cine, este en un grado más elitista—, el video se convirtió en una posibilidad para algunas capas sociales motivadas a registrar imágenes propias de lo colectivo. De alguna manera, con la tecnología del video se empezó a descentralizar la producción de imágenes audiovisuales que solía estar concentrada y monopolizada por el estado y/o las empresas privadas informativas o del entretenimiento. Es posible decir que la lógica revertida fue la de la concentración en pocas manos de la producción de mensajes e imágenes y así, con el video, empiezan a generarse imágenes por fuera de los estudios cinematográficos y de las estaciones de televisión estatales y privadas.

Hasta el surgimiento de esta tecnología tal como la conocemos hoy, la fijación de imágenes y sonidos solo ocurría de manera mecánico-química: el audio por una parte (en magnetófonos) y la imagen por otra (en celuloide). Con la televisión se había logrado crear-captar imagen y sonido de manera electrónica pero no archivar; los primeros sistemas de televisión solo emitían en vivo y desde estudios (década del treinta). Una vez que se logró el registro, esto es, la conservación y la reproducción de la señal electrónica audio-visual en un solo soporte, surgió el video como sistema de comunicación autónomo de la televisión aunque estrechamente ligado a esta. Los canales de televisión en los años setenta ya venían manifestando la necesidad de archivar las emisiones y de grabar también en exteriores. Entonces, aparecieron las videocaseteras (aparatos para la grabación y reproducción audiovisual de las imágenes almacenadas en casetes), y posteriormente las video-cámaras. Ambos equipos se caracterizaron por ser portátiles, livianos y de menor tamaño en comparación con los de cine y de televisión de aquella época; inicialmente fueron equipos de uso profesional para las estaciones de televisión, pero de manera gradual se fueron comercializando para incentivar el consumo de electrodomésticos hasta que dichos equipos salieron al mercado en sus versiones domésticas. Fue así como en 1975 se lanzó el video-tape-recorder llamado Beta-max, un formato de video doméstico para grabar y reproducir imágenes (de la televisión) . Al año siguiente surgió

el Video Home System, más conocido como vhs, formato doméstico que entró a competir con el Betamax . Casi una década después, en 1984, se lanzó la primera video-cámara en formato VHS y luego, un año después, en formato Video 8 . En comparación con el cine, el video se ofreció como una tecnología barata, con las ventajas de verificar lo grabado de manera inmediata y almacenarlo, de hacer copias y exhibir los materiales audiovisuales de forma fácil y rápida; el consumo de video-caseteras, casetes y cámaras de video se proliferó y generó un desajuste en los réditos de la industria cinematográfica. A pesar del éxito comercial y, de los impactos tanto tecnológicos como sociales del video, este formato no ha logrado alcanzar el estatus que hasta hoy conserva el cine en cuanto a calidad de imagen se refiere. Esa realidad es un asunto que lamentamos, pues frente a lo que aquí estamos estudiando, su valor es fundamental para entender muchas de las transformaciones en las formas de comunicarnos y de hacer comunicación.

De alguna manera, el video posibilitó nuevos usos de la imagen audiovisual: se trató de la oportunidad no solo de retratar la vida íntima, sino el devenir de la vida en colectivo y más importante aun, desde lo colectivo. Como ya se afirmaba desde los años ochenta, **“lo que ha alterado nuestro mundo no es la televisión, ni la radio ni la imprenta como tales, sino los usos que se les da en cada sociedad”** (Williams:183). Es posible decir que el video, más allá de ser un

formato, una tecnología, se constituyó como práctica pues sus condiciones de bajo costo, portabilidad y sencilla operación hicieron mucho más rápido el acceso de nuevas clases y grupos sociales a esta; por tanto, posibilitó el registro de la vida social desde quienes la vivían y, así, estimuló la creación de diversos materiales audiovisuales para hacer memoria, denuncia o reflexión sobre los procesos y conflictos de las comunidades retratadas. Con el video también aumentó la difusión de películas o programas en sindicatos, colegios y plazas al aire libre para acercar a la gente común y corriente a otros saberes y formas de contar-se. Los usos profesionales y familiares, los pre-determinados por las compañías fabricantes de estos aparatos, fueron desbordados y surgieron entonces usos no contemplados, aquellos que han permitido la creación y recreación de imágenes desde nuevas o incluso impensadas estructuras de producción simbólica. De acuerdo con lo anterior, en los inicios de la práctica del video, este podría considerarse como un antídoto para los discursos homogeneizantes de los medios masivos.

La llegada del video a América Latina coincidió con los procesos histórico-políticos de finales de los años setenta y de la década de los ochenta, cuando una buena porción de países estaba gobernada por militares. Más allá de un viraje tecnológico, la actividad de producir y exhibir video enriqueció la lucha por la libertad de expresión y una efectiva democratización de los medios masivos de comu-

nicación. Con la censura y la monopolización mediática producto de las dictaduras, los discursos dominantes tendían a difundir únicamente la voz y las ideologías de los gobiernos militares.

En un contexto de subdesarrollo, exclusión y pobreza, las organizaciones de base de los países latinoamericanos vieron el video como una herramienta para resistir, protestar, denunciar, movilizar, educar y sensibilizar frente a las realidades de sus países. Entre 1984 y 1985, en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, uno de los más importantes de la región, se desarrollaron actividades alrededor del reciente fenómeno tecnológico basadas en esta idea: “Buena parte de la historia de nuestros países está siendo registrada en video o en otras tecnologías audiovisuales. Contribuye a eso la agilidad de su producción y la mayor libertad operativa en su uso” (Santoro:32).

### La imagen en movimientos

El video iba creando una trinchera en el universo de la imagen en movimiento aparte del cine y la televisión. El crecimiento del uso y apropiación de esta tecnología llevó a un grupo de videastas argentinos, brasileños, bolivianos, chilenos, peruanos y uruguayos a reunirse para dimensionar lo que estaba pasando con el video. Así es como en 1988 el grupo realiza el primer Encuentro Latinoamericano de Video en Santiago, Chile, donde se suscribe el Manifiesto de Santiago, un documento que indica que **“la emer-**

**gencia y desarrollo del video es su creciente uso social y comunitario, en contraposición y alternativa a la lógica transnacional de privatización del uso del video. En el caso particular del continente, nuestros pueblos han desarrollado su capacidad de expresión y creación autónoma, otorgándole al video un empleo social y comunitario, confiriéndole un carácter distinto, liberador”** (en Gómez, 1993a:63). Este manifiesto auto-proclamó el surgimiento de un Movimiento Latinoamericano de Video:

En una región marcada por la dominación, el autoritarismo y la expresión, constatamos el uso del video por cientos y cientos de grupos animados por una vocación democrática. Su trabajo ha servido para que nuestros pueblos aparezcan por fin en las pantallas como protagonistas del tiempo que viven y el tiempo al que aspiran [...]. Si bien las producciones de video son marginales en relación a la industria cultural, se ubican en el centro de las dinámicas de transformación de nuestras sociedades. Desde allí intentan contribuir a potenciar el protagonismo del movimiento social en los procesos de democratización (Ídem:64).

El Movimiento Latinoamericano de Video retomó de alguna manera la tradición del Movimiento Nuevo Cine Latinoamericano que se desarrolló durante las décadas de los años sesenta y setenta, que según Nelson Pereira dos Santos procuraba hacer un **“cine sin estudio, con una ‘ca-**

**mará en la mano y una buena idea en la cabeza’, volcados [los cineastas] sobre nuestra realidad, encontrando en ella nuestros temas más importantes, que si nos motivaban como hombres, también nos debían motivar como creadores cinematográficos”** (en Gil:111). El Nuevo Cine se interesó por retratar la realidad social de América Latina, lo que constituía una reacción a Hollywood y su american way of life, un estilo de vida que poco tenía en común con lo que sucedía en nuestro contexto. Glauber Rocha, uno de los fundadores del Nuevo Cine, insistió en que un cineasta de esa corriente debía ser uno **“dispuesto a filmar la verdad”** pues hacía parte de **“un movimiento que tiene como principal característica la producción de filmes relacionados directamente con los problemas actuales de Brasil y América Latina”**(Ídem:118), añadiendo que **“la mayor preocupación de nuestro cine es interpretar y discutir los problemas de nuestra realidad”** (Ídem); para él era necesario mostrar lo que ocurría en un país como el suyo, Brasil, que reportaba un crecimiento desmedido en las favelas y donde el gobierno tenía abandonadas, aun más que hoy, diversas zonas.

Todas esas películas [...] estaban imbuidas del fuego revolucionario de aquellos años, de un clima generalizado de insurgencia; eran películas que pretendían intervenir en los procesos políticos, que buscaban transformar las conciencias, movilizar a las personas; películas que transmitían su

gesto rebelde también en la estética, que rompían con géneros y tradiciones, que por momentos mostraban, por primera vez el verdadero rostro de América Latina, que llevaban a la pantalla su auténtica expresión. Eran películas de lucha y búsqueda, componentes de un cine realmente nuevo (Schuman en Santoro:83).

Una muestra del Nuevo Cine son las películas brasileñas Dios y el diablo en la tierra del sol (Glauber Rocha, 1963) y Vidas secas (Nelson Pereira, 1963) que cuentan historias sobre el campesinado explotado y cuyas tierras fueron expropiadas; los filmes cubanos Now (Santiago Álvarez, 1968), sobre el racismo, y Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), sobre los efectos de la revolución cubana en un burgués; y la trilogía argentina La hora de los hornos (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), que habla sobre los movimientos sociales en ese país. Este movimiento experimentó un nuevo desarrollo cuando Getino y Solanas lanzaron desde su grupo Cine Liberación el concepto del **“Tercer cine”** con el que buscaban oponer:

Al cine industrial, un cine artesanal: al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos cooperativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine de espectáculo, un cine de acto, un cine acción .

Se trataba, entonces, de una **“realización subversiva”**, pues el Tercer debía ser un cine que se enfrentara al establecido por medio de **“las lentes de las cámaras descolonizadas”** como afirmaron Getino y Solanas. Asimismo, el cineasta Fernando Birri escribió en el Manifiesto de Santa Fe que el Nuevo Cine debía ser un cine que estaba **“frente a la realidad con una cámara [...] para documentar el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine”**. Este espíritu de los cineastas del Nuevo Cine, digámoslo, revolucionario fue producto, entre otras causas, de vivir en un contexto social agitado; un espíritu que persistió en los cineastas que formaron el Movimiento Latinoamericano de Video pues, además de la conciencia que tenían sobre las condiciones de pobreza y analfabetismo en sus países, reconocían que cada vez había más canales de difusión de imágenes provenientes de Estados Unidos y de Europa; como dijo la investigadora brasileña Regina Festa en la ponencia que presentó en el IV Encuentro Latinoamericano de Video, estas imágenes no componían América Latina y daban como resultado **“una imagen que viene de fuera”** (en Gómez, 1993a:119). Festa expresaba la urgencia de preguntarse entonces por **“¿qué imagen tenemos de nosotros mismos, qué imagen queremos construir, qué imagen queremos hacer pública, cuál es la imagen que queremos hacer visible?”** (Ídem). Esta fue de alguna manera la búsqueda emprendida por el Movimiento Latinoamericano de Vi-

deo.

Durante la década de los años ochenta, muchos de los países latinoamericanos que estaban justo en transición hacia las democracias después de los gobiernos militares, experimentaban la expansión del neoliberalismo y las complejas relaciones entre Estados Unidos y la otrora Unión Soviética. América Latina seguía siendo un torrente de desigualdades económicas y políticas. En medio de este contexto, el video fue un modo de comunicación que sirvió para expresar las necesidades de los grupos de base: llegó a las manos de los obreros, las mujeres, los indígenas, los ecologistas, los campesinos, en suma, a los movimientos sociales.

El recién formado Movimiento de Video Latinoamericano realizó cuatro reuniones después de la de Santiago. La segunda tuvo lugar en Cochabamba (Bolivia, 1989), y las siguientes en Montevideo (Uruguay, 1990), Cuzco (Perú, 1992) y en La Habana (Cuba, 1994). La continuidad de estos encuentros podría confirmar la solidez del Movimiento. En 1992 redactó el documento Estrategias del Movimiento Latinoamericano de Video, en el cual afirmaron: **“Lo que caracteriza y fortalece el movimiento es su permanente preocupación por valorar nuestra identidad latinoamericana, a través de una multiplicidad de procesos y géneros, los movimientos sociales y populares del continente”** (en Gómez, 1993a:92), así como la transformación social, la integración regional y la comunicación

en función del desarrollo. El Movimiento asumió el trabajo con el video **“como una propuesta vinculada a los procesos educativos, comunicacionales y artísticos como medios fundamentales en las políticas de desarrollo de nuestros países”** (Ídem:93).

El Movimiento Latinoamericano de Video puso su mirada en los conflictos de nuestros países. Lo que quizás diferencie el Movimiento de Video del Nuevo Cine es quienes lo impulsaron no solo provenían de clases ilustradas sino también de extracción popular . En su práctica y proceso, este movimiento hizo mayor énfasis en retratar las contradicciones sociales y ayudó a configurar un espacio de lucha para los sectores menos privilegiados de la sociedad pues como afirmó el teórico de la imagen Guy Gauthier, **“el video dejó de ser visto simplemente como un instrumento para pasar a ser concebido como una promesa de nuevas relaciones sociales”** (en Santoro:25). Uno de los objetivos del Movimiento de Video fue **“provocar un diálogo entre los públicos a fin de estimular una reflexión colectiva, fortaleciendo sus capacidades de expresión y participación”** y, además, **“contribuir al desarrollo de una conciencia crítica que se exprese en una acción transformadora de la realidad en todos los planos”** (en Gómez, 1993a:66-67).

Con el posicionamiento de la televisión y el surgimiento del Movimiento del Video, algunos investigadores de la comunicación en la región (Mat-

telart, Pasquali, Beltrán, Mata, Gumucio, etc.) se preguntaban por el aumento en el uso de tecnologías de comunicación -además del video, la radio, la televisión y las publicaciones impresas-, que no solo eran consumidas sino apropiadas en el contexto de las luchas asociadas con reivindicaciones de etnia, género, clase social (ya sea obrera o campesina) o causas como la ecologista, entre otras. Sus aportes comenzaron a dar forma a un nuevo campo de estudios en el que fundaron una visión de la comunicación que alejada de los estudios de los efectos y los contenidos, de los medios y los lenguajes, se acercó a algunos de los conceptos y metodologías introducidas por los estudios culturales (Pineda ); este campo es el que conocemos como comunicación alternativa. Así como se ha indicado anteriormente, la producción cultural de los movimientos sociales tendería a ser una alternativa a las relaciones de poder establecidas en una sociedad. De ahí el interés de estos movimientos por dar-se voz y visibilizar-se con medios-modos de comunicación en los que la participación de las personas en el proceso de creación y producción adquiere protagonismo; el video pasó a ser un vehículo de las percepciones propias sobre la cultura y la política, así como una herramienta para contrarrestar las hegemonías comunicativas. Esta manera alternativa de hacer comunicación se ha constituido en una forma de resistencia cultural a las relaciones de comunicación dominantes.

La misma gente controla no solamen-

te el proceso de toma de decisiones y el contenido de las producciones sobre los medios, sino también los recursos de que se vale la producción en los medios y sus materiales resultantes. En ese sentido, el objetivo principal de la comunicación participativa no es producir los materiales per se, sino utilizar un proceso de producción para facultar a la gente con la confianza, conocimientos e información necesarios para abordar sus propios asuntos y proporcionarles las herramientas necesarias para articular su experiencia (Protz en Goicochea:14). Desde esta perspectiva, la comunicación es alternativa no solo porque confronta y visibiliza sino porque construye y transforma. Todo lo que empieza a ser nombrado de forma alternativa, emerge, dirigiendo el foco, así, hacia lo periférico, lo silenciado. Se empieza a superar el esquema comunicativo donde unos pocos tienen el poder de llegar a muchos. Por tanto, la práctica del video ha permitido descentralizar la producción y la exhibición de imágenes audiovisuales en América Latina. Luiz Fernando Santoro, en su libro *La imagen en las manos: el video popular en Brasil*, presenta cerca de quince experiencias de uso del video en cuatro países; algunas de las descritas por este autor son:

o **Chile:** en 1984, durante la dictadura de Pinochet, surgió el grupo **Teleanálisis** que produjo programas sobre la realidad del país que eran exhibidos en sindicatos rurales y urbanos, instituciones culturales, organizaciones de mujeres y jóvenes, así como en pa-

rroquias y universidades . En esa misma línea, otro grupo, llamado **Proceso**, realizó materiales con énfasis en los derechos humanos.

o **Perú:** las experiencias de este país estuvieron ligadas a procesos de educación popular como el **Video Centro**, donde se produjeron programas sobre las experiencias educativas con mujeres y niños, la historia de los barrios, información sobre salud y medio ambiente, registro de actividades de interés popular, entre otros. También fue en Perú donde surgió en 1985 el proyecto **Videored**, un sistema orientado al intercambio de información y producción audiovisual para el subcontinente coordinado por el Instituto para América Latina (IPAL); esta red llegó a reunir a 258 grupos.

o **Ecuador:** había productoras de video ligadas a la educación popular con fines políticos como **Prodia** (Producciones Audiovisuales) y **Cedime** (Centro de Documentación e Investigación de los Movimientos Sociales del Ecuador). También había experiencias ligadas a la actividad pastoral de la Iglesia Católica como el **Centro de Audiovisuales Don Bosco** y la **Corporación para el Espacio Audiovisual Francisco Javier** .

o **Bolivia:** grupos como **La Escalera** o **Nicobis** produjeron programas sobre los movimientos sociales, y el **Centro de Educación Popular Qhana**, creado en 1985, hizo el registro de actividades or-

## ganizativas, productivas y educativas de cincuenta comunidades indígenas aimaras.

Además de las anteriores, otras experiencias similares fueron Ukamau en Bolivia, Filmoteca del Tercer Mundo en Uruguay, Cine Urgente en Venezuela, Televisión Serrana en Cuba y el Taller Cine Octubre y Proderith en México. Pero este tipo de experiencias no fueron exclusividad de América Latina; en otras partes del mundo se encuentran grupos y organizaciones que “reivindican el derecho a producir y de proyectar uno mismo su imagen o de determinar el rostro de sí mismo que uno quiere comunicar a los otros” (Thede en Goicochea:ix). También en La imagen en las manos, Luiz Santoro recoge algunas experiencias brasileñas de colectivos, organizaciones y movimientos sociales que en los años ochenta desarrollaban producción audiovisual dentro de lo que él llamó video popular. El investigador señalaba que la función cumplida por este tipo de video era hacer presencia, mediante la reflexión y el debate, en las coyunturas políticas y sociales nacionales. Algunas de las experiencias son:

**o TV Viva, que nació en 1984 con la producción de un programa mensual exhibido en las plazas públicas de la ciudad de Recife. A este proyecto lo sucedieron TV Bixiga en la ciudad de São Paulo y TV Maxambomba en la ciudad de Rio de Janeiro, exhibiendo videos en escuelas, plazas y mercados al aire libre que mostraban lo que su-**

**cedía en los barrios y sus organizaciones de base.**

**o TV dos Trabalhadores, creada en 1986 por el sindicato de los obreros metalúrgicos de San Bernardo (estado de São Paulo) que tematizaba el mundo obrero y las organizaciones sociales; se interesó, entre otros asuntos, por documentar el quehacer del sindicato y del Partido de Los Trabajadores (registro de campañas políticas). Esa experiencia fue replicada ese mismo año por el sindicato de los trabajadores de las entidades bancarias, bajo el nombre de TV dos Bancários.**

**o Lilith Video, Video Memória (iniciadas en 1986) y Projeto Audiovisual (un año después) constituyen tres experiencias que vinculaban el video con las llamadas minorías sociales (mujeres, por ejemplo) y los movimientos sociales.**

Aunque no referenciada por Santoro, encontramos que en 1985 tuvo lugar Video Kayapó, la primera experiencia en Brasil de video hecho con indígenas que tenía como fin documentar tradiciones culturales y defender los derechos de comunidades indígenas de la Amazonia brasileña. Dos años después, apareció el proyecto Video en las Aldeas, experiencia de apropiación audiovisual que abarca varias comunidades indígenas de ese país, aún vigente.

Según el Directorio del Movimiento

Latinoamericano de Video realizado en 1993, existían hasta aquel entonces nueve asociaciones nacionales que agrupaban a las organizaciones al interior de cada país: Asociación Argentina de Videastas (SAVI), Movimiento Nacional de Cine y Video Boliviano, Videocombo de Colombia, Movimiento Nacional de Video de Cuba, Asociación de Productores de Cine, Video y Televisión de Chile, Movimiento de Video de Honduras, Asociación de Video de Lima (AVL), Asociación Brasileira de Video Popular (ABVP) y Asociación de Productores de Cine y Video del Uruguay.

Pese al volumen de experiencias y organizaciones descritas, el Movimiento de Video Latinoamericano no registra actividad después de 1994, como ya se indicó. En un documento preparatorio del último encuentro del Movimiento, titulado *Del video y otros demonios*, se señalaba con preocupación que **“las actuales condiciones de América Latina no son favorables para la reproducción del movimiento del video en comparación con épocas anteriores”**. Según ese documento, tal situación se debía al paso de muchos colectivos a **“líneas de producción con canales de televisión pública y privada”**. Al parecer, la fragilidad del movimiento se hizo evidente y sus agentes se dispersaron: el documento en cuestión indica que para ese momento solo cuatro de las nueve asociaciones que alguna vez conformaron el Movimiento continuaban activas (las de Perú, Brasil, Chile y Colombia). No obstante, centenares de organizaciones,

colectivos y experiencias en América Latina continuaron impulsando procesos de apropiación audiovisual durante los años noventa. Quizás una de las más importantes ha sido la del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) que usó la plataforma mediática de Internet para informar sobre su levantamiento contra el gobierno mexicano en 1994, debido a la entrada en vigencia del tratado de libre comercio de ese país con Estados Unidos, además de denunciar ante la comunidad internacional el abandono estatal en el que estaban las comunidades indígenas de Chiapas; desde entonces, los zapatistas han utilizado diversos medios de comunicación (incluido el video) para difundir información y crear redes de solidaridad con su causa.

Otra de las experiencias con mayor continuidad en la región es la del colectivo argentino La Tribu, que surgió en 1989 inicialmente con una emisora pero hoy se constituye en colectivo de comunicación alternativa que no solo se propone hacer radio libre sino también videos y publicaciones, además de liderar un centro de capacitación y producción en medios.

La Tribu es una radio y el espacio de un intercambio que no petrifica las relaciones. Que va más allá de las mediaciones tecnológicas. Que no hace del lugar de la emisión la guarida del poder. No queremos oyentes. No queremos un solo lenguaje ni un único código. No queremos hacer de la comunicación una mercancía [...]. No queremos interlocutores. Quere-

mos prácticas comunicacionales que son siempre prácticas políticas [...]. No somos micrófonos de un lado y parlantes del otro .

Junto a la experiencia de la Tribu fueron reseñadas otras del mismo tipo en Argentina en el libro *Contra información: medios alternativos para la acción política*. Una de esas es la del grupo Alavío, fundado en 1992 para producir materiales audiovisuales que han retratado la situación de los trabajadores en Argentina para hacer un **“cine o video de intervención”** con el objetivo de generar una acción . Otra es Wayruro Comunicación Popular, una agrupación creada en 1994 con el ánimo de **“tratar de comunicar, de hacer conocer lo que pasaba en la provincia”** (Ogando en Vinelli-Rodríguez:13) por medio de la realización de videos y publicaciones. También aparece reseñada Indymedia, un centro de medios independientes que reúne periodistas y activistas de todo el mundo para la configuración de una vocería de lucha antiglobalización vía Internet; surgió en 1999 en Seattle (Estados Unidos) a partir de las protestas realizadas contra la cumbre de la Organización Mundial del Comercio (OMC); Indymedia opera por medio de un portal en la web donde convergen noticias escritas, productos radiales, registro fotográfico y videos; este modelo se ha replicado en más de ciento cincuenta países siendo Indymedia-Argentina uno de los centros más sólidos.

## Algunas experiencias colombianas

En Colombia, Martha Rodríguez y Jorge Silva hicieron parte del Movimiento Nuevo Cine Latinoamericano; produjeron documentales en 16 mm sobre la situación de los campesinos e indígenas en el país como *Chircales* (1971) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1980). Es posible inscribir en este Movimiento a cineastas como Carlos Álvarez con *¿Qué es la democracia?* (1971) y a Diego León Giraldo con *Camilo Torres* (1971) . Con respecto a la presencia del Movimiento Latinoamericano del Video en nuestro país podemos hablar de las experiencias del Videocombo y Cine Mujer, ambas de Bogotá . Cine Mujer (1978) fue un colectivo de mujeres que vincularon el cine a las luchas del feminismo. Sus fundadoras fueron Sara Bright, Clara Riascos, Patricia Restrepo y Eulalia Carrizosa. Si bien comenzaron realizando filmes en 35 mm paulatinamente el video fue el medio que más les permitió estar activas en la producción tanto de proyectos propios como por encargo (la mayoría videos para ONG y televisión educativa). Esta experiencia se mantuvo hasta 1999. Por su parte, el Videocombo(1991) estuvo liderado por Luis Fernando Barón y Ricardo Gómez. Este reunió a cincuenta filia-dos entre grupos y personas con el objetivo de posibilitar una **“comunicación democrática que alimente las expresiones de diversidad y heterogeneidad de nuestros pueblos”** (Barón en Gómez, 1993a:8). Uno de sus proyectos más grandes fue la realización del Diagnóstico Na-

cional de Recursos de Video en el que se presenta una muestra de 136 experiencias entre personas, grupos o instituciones de todo el país relacionadas con las actividades en el sector; en ese Diagnóstico, realizado en 1993, encontramos información sobre tipos de instituciones, temas, formatos de producción, formas de distribución y fuentes de los materiales difundidos, así como la trayectoria de las organizaciones y volumen de la producción: **“Las personas o grupos de la muestra que producen video, lo hacen desde hace cinco años en promedio. En total han producido 7.861 videos, para un promedio de 82 videos por centro; del total, 1.390 fueron producidos en 1992”** (Camargo y Gómez en Gómez, 1993a:14). Los resultados del Diagnóstico dan cuenta de una gran actividad en todo el país que, intuimos, podría ser la base de lo que aconteció en los años siguientes con la televisión comunitaria .

La década de los años noventa inició con uno de los proyectos políticos más importantes de su historia como nación: la formulación de una nueva constitución política en 1991 desde los paradigmas de la democracia participativa y el multiculturalismo; en el Artículo 20 fue establecido el derecho a la información y la garantía para fundar medios de comunicación y en el 75 la igualdad en el acceso al espectro electromagnético (antes en potestad exclusiva del estado). Estas dos directrices propiciaron las condiciones para la diversificación de medios de comunicación y de los usos de la

televisión. De una larga tradición, la necesidad de expresión e información propia de las comunidades u organizaciones encontró una nueva válvula de salida: la televisión comunitaria. Este fenómeno, además de responder a las preocupaciones de una localidad o grupo social de crear una imagen auto-determinada, se podría atribuir a otras dos condiciones: la recepción de señales incidentales internacionales -en especial de Perú-, que mediante el sistema de antena parabólica mostró otras formas de hacer televisión; y el fortalecimiento de la vida municipal -en el marco de la descentralización-, que tuvo como urgencia poner en circulación información local (aunque en muchos casos tuvo un carácter proselitista en períodos electorales). El espesor social de la pantalla televisiva aumentó pues **“los canales comunitarios confirman, en sus aciertos y en sus debilidades, que los itinerarios de una democracia pasa por los diálogos más cercanos, el derecho a mirarse con ojos e ilusiones propios, la necesidad de conversar con el afuera para no caer en cercos endogámicos, las conexiones entre imágenes y dinámicas sociales”** (Rey en Pérez:75).

Hasta 1995, la proliferación de canales de televisión locales o comunitarios fue en aumento. En ese año se dictó la Ley 182 que dio origen al órgano regulador del servicio de televisión, la Comisión Nacional de Televisión (cntv) que estableció una nueva clasificación del servicio según su cobertura: nacional, zonal, regional y lo-

cal (esta última relativa al servicio que se presta en un municipio o distrito). La televisión local fue definida como aquella con **“fines sociales y comunitarios y sin posibilidad de comercialización”** (Benedetti en Ministerio de Comunicaciones: 74). Hasta la promulgación de esa ley, en el ámbito estatal, muchas de estas estaciones de televisión fueron consideradas ilegales por hacer uso del espectro electromagnético sin ninguna regulación. La televisión comunitaria en Colombia aparece definida con este nombre en el Artículo 1 del Acuerdo 006 de 1999, en el que se describe su tipo de servicio:

[Debe ser] prestado por las comunidades organizadas sin ánimo de lucro, con el objeto de realizar y producir su propia programación para satisfacer necesidades educativas, recreativas y culturales. Este servicio deberá prestarse bajo la modalidad de televisión cerrada, por uno o varios canales de la red. Así mismo, por razón de su restricción territorial y por prestarse sin ánimo de lucro, este servicio no se confundirá con el de televisión por suscripción.

No obstante, antes de esa definición estatal, la televisión comunitaria era una práctica común, con una trayectoria de más de siete años y relacionada en forma directa con la comunicación alternativa; de allí se podría concluir que estas televisiones respondieron a un modelo de producción que no fue ni estatal ni privado, sino hecho en y para la comunidades: **“Estas televisiones han sido protagonistas de**

**la reconfiguración de órdenes sociales en los barrios, en comunas, en localidades, en pequeños municipios o en algunas zonas de las grandes ciudades. Y además han participado en la transformación de órdenes comunicativos, medioambientales, políticos, generacionales, religiosos, sexuales, étnicos y de género”** (Barón en Pérez:34). En 1998, el Diagnóstico Nacional de Televisión Local y Comunitaria indicó la existencia de 265 canales comunitarios a escala nacional, con mayor concentración en los departamentos de Antioquia y Valle del Cauca.

Una vez reglamentada la televisión comunitaria, los canales tuvieron que asumir una serie de exigencias: mantener una programación de catorce horas semanales de producción propia (dos horas diarias), pagar licencias de funcionamiento e impuestos; exigencias que han ido mermando su sostenibilidad, además de asumir en condiciones desiguales la competencia que representa la sobreoferta internacional de la televisión por suscripción y los canales privados nacionales (RCN y Caracol). Es posible deducir que los mandatos jurídicos y legales han limitado el desarrollo de estos canales; en este sentido, encontramos una crítica a la CNTV hecha por un militante de los medios alternativos, Mauricio Beltrán, quien dice que esta ha actuado más como **“mecanismo de presión y policíaco”** que como un promotora de este tipo de canales.

Hemos centrado nuestra indagación

en experiencias en las que el video es una práctica realizada al margen a las estructuras hegemónicas de producción y distribución televisiva y cinematográfica, un fenómeno comunicativo que se ha mantenido en el tiempo y guarda parentesco con la comunicación alternativa y popular. Dos eventos son, actualmente, característicos de ese fenómeno en el ámbito nacional: el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho, realizado en Bogotá, y el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario, realizado en Cali. Ambos han permitido el encuentro y la visibilización del tipo de organizaciones y experiencias audiovisuales que nos interesan. A pesar de su fuerza actual, sorprende la escasa bibliografía dedicada a este fenómeno en particular. En nuestras consultas solo identificamos tres investigaciones: el informe de *Imágenes & Imaginarios* (2008), realizada por Códice Comunicaciones; el libro *Lo que le vamos quitando a la guerra: medios ciudadanos en contextos de conflicto armado* (2008), editado por Clemencia Rodríguez; y el trabajo de grado de María José Román, *Video comuna: política desde el audiovisual alternativo y comunitario* (2009). Estos trabajos mapean la diversidad de organizaciones que desarrollan **“prácticas audiovisuales que se sustraen de las lógicas de reproducción de la realidad propia de los medios hegemónicos de comunicación, y que en cambio tienen la potencia de producir otras realidades”**, como afirma María José Román. Queremos indicar rápidamente algunas de las organizaciones

que han participado en los eventos mencionados. Estas tienen en común el desarrollo de diversidad de actividades audiovisuales: formación de públicos, capacitación y producción, además de vincular a su trabajo modos y medios de comunicación distintos al video. Se trata de experiencias localizadas en los barrios populares de los principales centros urbanos del país (Bogotá, Medellín y Cali), pero también en zonas rurales:

**o Escuela Audiovisual Infantil de Belén de los Andaquíes (Caquetá):** dirigida a niños de esta pequeña población. Surge en el año 2006 con el lema **“Sin historia no hay cámara”**. El trabajo de formación para niños no solo incluye enseñarles a grabar sino a editar y montar sus videos en el blog de la organización.

**o Colectivo de Comunicación de Montes de María (Bolívar):** iniciada en 1994; utiliza tanto el video, como la radio, los impresos e internet para generar procesos comunicativos que fortalezcan la participación. Cuenta con un canal de televisión llamado Línea 21, una escuela audiovisual y el cineclub itinerante *La Rosa Púrpura del Cairo*. En 2010 lanzaron el primer Festival Audiovisual de los Montes de María – Versiones de la Memoria.

**o Formato 19k (Bogotá):** creada en 2005 por jóvenes de Ciudad Bolívar, un sector periférico de la capital de Colombia. Ha desarrollado la Escuela Audiovisual impar-

tiendo talleres, sobre todo, para niños.

o **Sueños Films (Bogotá):** reconocida por ser la organizadora del Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho que se realiza desde 2008. También está ubicada en Ciudad Bolívar y desde 2005 ha impulsado la Escuela de Investigación Eko-Audiovisual. A principios de 2011 emprendió la creación de la Escuela Popular de Cine y Video Comunitario.

o **Full Producciones (Medellín):** integra la Red de Comunicaciones de la Comuna 13 que se compone, además, de los periódicos Signos desde La 13 y Contá Contá, el canal Comuna 13 Televisión y la emisora virtual Enlace Estéreo. Este colectivo, que opera desde el año 2007, ha creado dos semilleros de comunicación: uno para niños (Fulleritos) y otro para jóvenes (Full Revolution). En 2010 realizó la primera Muestra Audiovisual Comuna 13 – La Otra Historia.

o **Cine Pa'l Barrio (Cali):** desde 2006, junto a la Fundación Nacedores, el colectivo realiza proyecciones en los barrios del Distrito de Aguablanca. Con sus actividades ha posibilitado crear nuevos espacios de socialización para niños y jóvenes, así como generar reflexiones sobre problemáticas de estos barrios.

de estas prácticas de comunicación asociadas con el vídeo que tienen un alto nivel de participación de sus comunidades y va más allá de la representación que hacen de sí mismas con el audiovisual. Estas experiencias han generado procesos educativos, de movilización social, resistencia cultural y construcción de la memoria de sus territorios y sus gentes. Esta indagación es un esfuerzo que se suma a los pocos existentes para documentar un sector del campo de la comunicación y la cultura colombiano y latinoamericano: un pequeño mapa de prácticas, procesos y sentidos audiovisuales.

El país está en deuda con el estudio

# ENCUENTROS CON EL OTRO: CUESTIONES SOBRE ALTERIDAD

Por: Julián Pérez, Dennise Martínez  
y Oriana Garcés

**“Ser uno de nosotros requería una separación demostrable de ellos.”**

**Bill Nichols.**

**“La verdadera diferencia, la verdadera ajenidad u otredad, es imposible e inalcanzable, incluso allí donde parece haberse representado con éxito, encontramos en realidad el mero juego estructural de temas y tópicos puramente humanos.”**

**Fredric Jameson.**

En el filme *Vinieron del espacio* (It came from Outer Space, 1953) el aspecto físico de los extraterrestres asume un mayor protagonismo que muchos otros elementos con potencial dramático dentro de la película: no se le dedica especial tratamiento a las técnicas de control mental que

utilizan los alienígenas, a los rastros de cristal que dejan a su paso, ni a su carácter inofensivo, en contraste con la violencia desmedida de las personas; en cambio, la fealdad de estos visitantes accidentales motiva el desarrollo de la trama, pues se esconde su aspecto casi hasta el final de la película, insinuándolo solamente con el manejo de la música y los gestos de repulsión de los personajes humanos que establecen contacto visual con ellos. Este tipo de tendencias ponen en evidencia las condiciones de la interacción con el Otro, con lo diferente, que para este estudio en particular se entenderá como alteridad. El término, que abarca desde los conceptos interiorizados sobre el otro hasta las relaciones que se establecen frente a lo diferente, ha sido objeto de estudio de múltiples disciplinas y, por extensión, de un número considerable de autores, aunque no todos utilicen la misma palabra para referenciarlo.

Teniendo en cuenta que la alteridad en la ciencia ficción está claramente representada a través de elementos estéticos y argumentales, no se puede desconocer que el contexto real está implícito en estos filmes por medio de la alegoría; en palabras de Bill Nichols, **“las perspectivas diferentes de la representación del Otro en la ficción comienzan con la obiedad de que la ficción es una fabricación. Con esta premisa entramos en el ámbito en que el Otro, como la propia narrativa de ficción, tiene una relación metafórica con la cultura de la que surge”**. En *La estética geopolítica*, Fredric

Jameson le atribuye a la alegoría la facultad de permitir que **“los paisajes más aleatorios, insignificantes o aislados funcionen como una maquinaria figurativa en la que aparecen y desaparecen incesantemente cuestiones sobre el sistema y su control de lo local con una fluidez que no halla equivalente”** ; de esta forma, el contexto de producción da muestra de sus particularidades sociales, culturales, económicas y políticas. Por ejemplo, la permeabilidad del enfrentamiento entre capitalistas y comunistas durante la Guerra Fría se evidencia en la película *La guerra de los mundos* (1953), en diálogos de tintes xenofóbicos como **“todos los seres humanos no se parecen a nosotros...”**.

Una especificidad de la ciencia ficción se da cuando el nóvum recae sobre un personaje, es a través de él que el argumento cobra sentido; de esta manera, el filme depende de la extrañeza del protagonista, como sucede en los primeros minutos de *Ultimátum a la Tierra* (1951), pues luego del aterrizaje de un platillo volador en Washington, la tensión en el ambiente —enfaticada con los primeros planos y planos medios de los rostros inquietos del numeroso público— llega a su clímax cuando, sin aviso alguno, la nave espacial abre su compuerta para permitir la aparición de uno de sus dos tripulantes, Klaatu. La conmoción de la gente es tal, que al ver al segundo pasajero (Gort, el robot gigante) sólo piensa en huir; sin embargo, esta sorpresa es apenas comparable con la de los médicos militares, quienes,

tras examinar en detalle a Klaatu —herido por el disparo de un soldado— determinan que bajo su brillante traje espacial posee una **“estructura ósea completamente normal, igual que los órganos principales: corazón, hígado, bazo, riñones... Y los pulmones son iguales que los nuestros.”**

Sabiendo que Klaatu es anatómicamente humano —o por lo menos un ser ampliamente semejante—, ¿de qué forma cobra sentido la extrañeza en torno suyo? Román Gubern lo explica con un sencillo esquema mediante el cual logra definir y, de paso, categorizar a lo monstruoso (es preciso recordar que en los programas de radio Klaatu es tildado de **“monstruo”** y **“criatura”**, además de instar a que sea **“cazado como un animal salvaje, destruido”**). Para Gubern, la fundamentación estadística define Lo Normal ; todo lo que se encuentre fuera o en oposición a ello pertenece a la categoría de lo anormal y, a su vez, lo monstruoso es una expresión repulsiva o maligna de lo anormal. Dado que la anormalidad o presunta monstruosidad de Klaatu no puede vincularse a su aspecto físico, es preciso reconocer los tres parámetros básicos establecidos por Gubern para la identificación de lo anormal.

El primero —y en muchas ocasiones, el más evidente— se centra en las características físicas, que al ser ajenas a la naturaleza conocida, traen una carga de alteridad ; se pueden incluir aquí las habilidades sobrehumanas o súper poderes. La película *Clover-*

field: Monstruo (Cloverfield, 2008) es un claro ejemplo, pues la apariencia titánica de la criatura, cuyo tamaño sólo permite mostrarla parcialmente dentro del cuadro y en contrapicado, se encarga de alterar a los protagonistas –y de desarrollar la trama–, sin dar indicios claros de su medio de llegada, la razón de su ataque o su paradero. El segundo parámetro apela a las características de origen que son, precisamente, la carencia de Cloverfield: Monstruo (2008); es aquí donde Klaatu se puede incluir, pues su anomalía radica casi exclusivamente en el hecho de venir de otro planeta. El tercero y último plantea la anomalía determinada por el cambio, la metamorfosis voluntaria o accidental, parcial o total de un personaje, haciéndolo extraño o antinatural. Estos tres parámetros no se excluyen entre sí; es de esta manera que la extrañeza de Dr. Manhattan (pseudónimo del Dr. Jonathan Osterman) en Watchmen: Los vigilantes (2009) radica tanto en su proceso de transformación, como en su aspecto físico y sus poderes sobrehumanos: un científico que, tras sufrir un accidente nuclear, se transforma en un hombre/dios, fluorescente y de piel azul, capaz de ver el futuro y modificar la materia a su antojo.

Nichols plantea cuatro **“perspectivas frente a la representación del Otro en la ficción audiovisual”** (aplicables para cualquier género): el estereotipo cultural, el Otro como una construcción narrativa, la narrativa dominante y la mirada de la cámara. Sin descuidar la importancia de las cuatro perspectivas, es preciso enfatizar en las

que afectan directamente al estilo y la narrativa, es decir, las últimas tres.

Jake Sully –protagonista de Avatar (2009)– es sometido a enfrentar una serie de pruebas y a pasar el entrenamiento del pueblo Na’vi, mientras conoce sus tradiciones y se adapta a sus rutinas; sin embargo, estos hechos, lejos de exaltar las características de los seres azules, se utilizan para enriquecer la construcción del protagonista: Jake Sully es un súper hombre, cuyos talentos y versatilidad trascienden las barreras de la especie, logrando convertirse también en un súper Na’vi. Desde esta perspectiva, el Otro como construcción narrativa oscila entre los roles de “malvado y donante”, existiendo en función del vínculo o elemento en común con el héroe, configurándose como una amenaza, un obstáculo, un ayudante, una guía u oráculo, un objeto de deseo o tentación, un anfitrión, un delator, un cómplice, un objeto de búsqueda, etcétera; en el caso de Avatar (2009), Neytiri (pareja Na’vi de Jake Sully) funciona, en relación a Jake Sully y frente a la historia, como objeto de deseo, anfitrión, cómplice y guía. Nichols resume esta imposibilidad protagónica de los sujetos de la alteridad, al afirmar que **“de vez en cuando los directores de Hollywood intentan hacer lo contrario y se «internan» en los ritmos y valores de otra cultura de un modo más holístico de lo que podría suponer el «color local» o el paisaje descriptivo. El resultado rara vez es satisfactorio. [...] Rara vez se presenta al Otro de forma que aparezca algo de su sin-**

## gularidad y diferencia en vez de lo estereotipado y proyectado.”

Al jugar en función de la importancia de un personaje, la narrativa dominante —de acuerdo a Nichols, entendida como generalización excesiva y rechazo de la diferencia— dota a los protagonistas con la total atención de sus acciones y diálogos, nutrida también por una generosa y bien enfocada presencia en cuadro, y de planos considerablemente más extensos que los que incluyen a otros personajes; mientras que se relega al olvido y la homogeneidad a las multitudes, en muchas ocasiones más cercanas a la utilería. Esta tendencia se ejemplifica en *Watchmen: Los vigilantes* (2009) durante las escenas de combates en la Guerra de Vietnam: los combatientes del Vietcong son introducidos generalmente con primeros planos y planos medios, aunque estos encuadres sólo se utilicen para mostrar las muy cortas y espectaculares secuencias de sus muertes —quemados con napalm por *The Comedian*, despedazados con los destellos azules de *Dr. Manhattan*—; también se utiliza el plano general de una rendición de tropas vietnamitas ante *Dr. Manhattan*, que sintetiza el sometimiento de una guerrilla masiva y homogénea.

Actuando como herramienta de la construcción narrativa del Otro y la narrativa dominante, la mirada de la cámara en *Ultimátum a la Tierra* (1951) caracteriza a Gort empleando primeros planos de su cabeza, que muestran su carencia total de emoción, complementados con planos ge-

nerales, que aluden a su imponente, rigidez e inmutabilidad. Shohat y Stam afirmarían frente a la importancia de la cámara en la construcción de la alteridad, que **“operando en un continuo con la zoología, la antropología, la botánica, la entomología, la biología y la medicina, la cámara —como el microscopio— anatomiza lo «otro»”**. Aunque metafóricamente el protagonismo de la cámara en la construcción de la imagen cinematográfica es indiscutible, técnicamente hablando no se le puede aludir toda la responsabilidad, pues la iluminación, cuya carga dramática también es ampliamente reconocida, toma su lugar en el cine de ciencia ficción al jugar en función de oposiciones como la sobriedad de la luz tenue, frente al dramatismo del alto contraste, o con tendencias más obvias hacia el maniqueísmo: lo **“malo”** que permanece en la sombra y lo **“bueno”** expuesto en plena luz, como sucede en *El enigma de otro mundo* (1951), en donde la criatura permanece durante la mayor parte del filme en la oscuridad, con su cuerpo por fuera de cuadro, o es mostrada en contraluz; sin modificar el desarrollo de la historia dentro de este filme, si la cámara privilegiara al monstruo y minimizara u ocultara a los protagonistas humanos, la narrativa dominante variaría, convirtiendo a la criatura espacial en el protagonista que busca sobrevivir y a los humanos en el elemento violento y antagónico. Para Jameson la alteridad dentro de un argumento obedece a dos procesos básicos: la diferencia por oposición y la diferencia por negación. La oposición se refiere a las condiciones

contrarias a la lógica o a la pertenencia, como es el caso de *La humanidad en peligro* (1954), en donde las hormigas se hacen gigantes por efectos de la radiación (se desarrolla la oposición de hormiga NO pequeña), exaltando su monstruosidad al ocupar, en repetidas ocasiones, gran parte de la pantalla con primeros planos de sus grotescas cabezas. Por su parte, la negación se refiere a lo que se concibe como ajeno en su totalidad, generalmente lo no-humano, no-vivo o no-terrácola, siendo uno de los ejemplos más paradigmáticos la aparición de los fantasmas que exterminan a los Krell y amenazan a la tripulación del C-57D en *Planeta prohibido* (*Forbidden planet*, 1956), criaturas invisibles que no están vivas, no son humanas y no provienen de la Tierra. Además, el autor distingue tres casos específicos en los que se presenta la alteridad dentro de la ciencia ficción —hablando del género, sin especificar el soporte o formato—: la utopía, la oposición entre lo individual y lo colectivo y lo desviado errado o incorrecto. En el primero se plantea la manera en que las representaciones utópicas están cargadas de alteridad, pues requieren de individuos, contextos y/o sociedades distintos de los reales; esto sucede en *Invasores* (2007), donde se presenta un panorama utópico de la paz mundial, en el que hay un cese de hostilidades definitivo entre potencias tradicionalmente enfrentadas, gracias a la propagación de un virus extraterrestre que suprime los sentimientos. En el segundo caso, la oposición entre lo individual y lo colectivo, se representa la antítesis del individuo,

plasmada en una sociedad encaminada **“demasiado hacia lo colectivo y lo conformista”**; las actuaciones deliberadamente acartonadas y las coreografías casi robóticas de *Invasores* (2007) y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), comprenden dos ejemplos canónicos de esta pesadilla de la colectividad: los humanos que caen víctimas de la conversión o suplantación, terminan funcionando como piezas de una gran máquina colectiva, como lo evidencian las palabras de Ben Driscoll al tratar de convencer a su pareja, Carol Bennell, de entregarse en *Invasores* (2007): **“No sólo soy Ben, soy más que Ben. [...] ¿Has visto la televisión? ¿Has leído los periódicos? ¿Has visto lo que sucede y lo que ofrecemos? Un mundo sin guerras, sin pobreza, sin asesinatos, sin violencia... Un mundo sin sufrimiento. Porque en nuestro mundo nadie puede lastimar a otros, ni explotarlos, ni tratar de destruir a los otros, porque en nuestro mundo no hay otros.”** Esta pérdida de individualidad puede asociarse al temor frente al comunismo, un rezago cultural en *Invasores* (2007) y una amenaza latente en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956).

Por último, las categorías de lo desviado, errado o incorrecto —cargadas de ideologías y subjetividades, de ética y moral, relaciones de poder y roles sociales— se muestran en función del imaginario del espectador en relación con el de los personajes; de esta forma, cualquier actitud reprochable para el público o para un personaje

caracteriza la alteridad en torno a lo “desviado”. Para este caso, a los ojos de la intolerancia casi fascista de Rorschach en *Watchmen*: Los vigilantes (2009), una gran parte de la población vive bajo parámetros incorrectos: **“las sabandijas, [...] las putas y los políticos, todo el mundo está al borde del precipicio, mirando hacia abajo al infierno. Todos esos liberales e intelectuales...y lisonjeros”**. Los ladrones, asesinos y prostitutas se muestran en planos escasamente iluminados, de colores fríos y poco saturados, al igual que el propio Rorschach, quien curiosamente, pese a ser un homicida y un prófugo que se mueve en la ilegalidad, no aplica juicios negativos sobre sí mismo.

Las confrontaciones históricamente inamovibles, al igual que sus alegorías y representaciones dentro del cine, procuran la inauguración de jerarquías por oposiciones binarias (término empleado por Ella Shohat y Robert Stam, compartido también, usando casi las mismas palabras, por Bill Nichols), según el cual todo se lleva al maniqueísmo generalizado, a la dicotomía totalizadora de todo lo que esté por fuera –sin estar necesariamente en oposición– de lo que un grupo considera bueno, civilizado, correcto, positivo o adecuado, es una encarnación absoluta y sin matices de lo incorrecto, lo perverso y lo primitivo. Nichols expone que **“La figura del otro está engendrada por patrones de jerarquía. [La alteridad] implica distancia como control y diferencia como jerarquía. [...] El Otro se convierte en condición pre-**

**via para las garantías imaginarias de independencia sublime. Los que están a cada lado de la línea divisoria deben disfrutar o soportar una unidad que elimina una multitud de diferencias en nombre de la eterna constancia.”** *Avatar* (2009) muestra los usos discursivos de la jerarquía por oposiciones binarias, al reforzar la imagen de los Na’vi –como raza inferior y primitiva– que tienen los antagonistas humanos: no son humanos, son **“monos azules”, “cucarachas”**; no tienen una religión, tienen supersticiones que son objeto de burla; no son sociedades organizadas, son **“mosquitos salvajes que viven en los árboles”**; no buscan progreso, **“les gusta el barro”**. Pese al discurso sobre la inferioridad de los Na’vi, común en casi todos los humanos, la película en sí misma privilegia a los extraterrestres con la música épica y los planos abiertos, coloridos y abundantemente iluminados, inaugurando la oposición entre lo pacífico y preservador (Na’vi) contra lo bélico, consumista e impuro (humano).



Planos subjetivos de los extraterrestres, mostrando las reacciones de los humanos ante su espantosa apariencia en *Vinieron del espacio* (1953).



Transformación del Dr. Jonathan Osterman en Dr. Manhattan. *Watchmen: Los vigilantes* (2009)



La lúgubre puesta en escena del bajo mundo es estéticamente consecuente con la actitud de Rorschach, personaje que describe este entorno en *Watchmen: Los vigilantes* (2009).

# CORR ESPON SALES

“NO HAY  
OTRA TRAJEDIA EN LA  
EN LA VIDA QUE TRATAR DE SER  
FUERTE CUANDO SE ES DÉBIL”

CONVERSACIÓN con CLAIRE DENIS  
Festival Internacional de Cine de Cartagena  
de Indias, Marzo de 2012

Por: Oscar Ruiz Navia

La compleja cineasta francesa Claire Denis sigue sorprendiendo al mundo con cada nueva película. Su obra nada (y entiéndase aquí el verbo “**na-dar**”) como una de las experiencias humanas mas sensoriales y placen-

teras) por múltiples colores, sabores, aromas y sonidos. Develando siempre una finura prolija, impregnó su cine de su propia experiencia, pues esta salvaje y enigmática mujer ha vivido y recorrido la autopista de la vida llena de ruido y furia, como una bailarina incansable o una rocker en gira eterna. Su niñez la vivió al oeste de África donde su padre trabajó para el gobierno francés colonialista; se graduó en París en 1971 del prestigioso IDHEC (Instituto de altos estudios cinematográficos) pero no dirigiría su primer largometraje hasta finales de los Ochentas (Chocolat, 1988), ya que durante más de 15 años se dedicó a trabajar para varios directores, entre ellos su gran maestro Jaques Rivette, o el fulminante Wim Wenders. Vino a Colombia para ser jurado de la pasada versión del Festival Internacional de Cine de Cartagena. Una oportunidad para seguir conociendo sus películas y sus ideas.

Para conversar con ella tuve que hacer algunas maromas. Todo el mundo andaba diciendo que era una señora muy difícil. A mí me parecía que seguro sí podría serlo, pero también me imaginé a más de uno preguntándole cualquier cosa sin haber visto sus películas, lo que le saca la piedra a cualquier cineasta medianamente decente. Así que me dije “**tengo que prepararme**”. Me programé para ver las películas que estaban en su retrospectiva, y así repetir algunas y descubrir otras. Por ejemplo tuve el chance de ver por vez primera una obra como El Intruso (2004) basada en un texto del filósofo Jean-Luc Nancy, una cin-

ta que jamás se había visto por estas tierras de plátano y café. Qué cosa más impresionante. O tener la oportunidad de ver en la gran pantalla Beau Travail (1999), quizás la película más adorada por sus seguidores. Fueron unos días de preparación deleitables.

Luego era necesario lanzar el anzuelo para asegurar el encuentro. Me metí en un cocktail que organizó la Embajada Francesa. Busqué un amiga que trabajaba para la oficina de prensa del Festival. La tomé de la mano y le dije: **“Llevabame por favor donde Claire, necesito decirle algo”**. Mi amiga me llevó hasta el frente de ella. Y entonces me topé con una señora de unos sesenta años, de mediana estatura, con el pelo rubio y largo mezclado ya con varios mechones blancos, con rostro delicado y angelical, vestida completamente de negro!!! jeans, camisa y botas de cuero!!! en Cartagena!!!. **“Punk is not Dead”**, pensé, **“Gracias”**, volví a pensar. Y en contra de todos los pronósticos me atendió de la forma más dulce posible, no le importó si yo era periodista o si venía de un medio importante, sólo le dije que era fan de sus películas, que si podíamos hablar unos minutos antes de que regresara a París. Me miró fijamente en silencio con una copa de vino blanco en su mano y me dijo **“Bueno”**. Creo que lo que le gustó es que a mí por los ojos se me salía una emoción que no podía disimular, (y es que el día en que haya que esconder el secreto más grande de la historia yo seré el primero en develarlo sin darme cuenta, porque se me nota todo en la mirada). Quedamos de ha-

blar al terminar la conferencia que ella daría dos días después.

Fui el primero de la fila para entrar al auditorio. Esperé unos treinta minutos hasta que abrieron las puertas. Algunos amigos llegaron y fuimos conversando mientras esperábamos el comienzo de la conferencia. Cuando Claire entró me alzó las cejas. Tengo que confesar que estaba nervioso. Me gusta ver películas y charlar sobre ellas, pero entrevistar a alguien como Claire Denis me parece aún difícil. Cuando terminó su conferencia, varias personas se le acercaron, se tomó unos pocos minutos para atenderlos y luego les dijo a todos **“lo siento mucho pero tengo que hablar con él”**, y dejó a todo el mundo ahí parado para venirse conmigo. Le agradezco mucho a Claire todo este encuentro; me queda un gran recuerdo y muchas más preguntas en la cabeza.

\*\*\*

**Oscar:** Las preguntas que he preparado quizás las respondiste en tu conferencia hace algunos minutos, pero ya veremos qué pasa cuando las haga... Antes de empezar quisiera explicarte por qué quería hablar contigo. En realidad no soy un crítico de cine ni nada parecido, sólo soy un cinéfilo. Vivo en Cali y allá tenemos un cine-club llamado **“Cine de Autor”** en una Fundación de Arte Contemporáneo **“Lugar a Dudas”**. En este espacio se hacen retrospectivas de diferentes directores, tanto clásicos como contemporáneos. Trabajé allí como tres años; ahora no estoy ofi-

cialmente vinculado al espacio pero de vez en cuando he colaborado con ellos y bueno, están comenzando un proyecto editorial en el que se pueda escribir también sobre las películas que allí se muestran. Y entonces debo decirte algo...

**Claire:** Dime

**Oscar:** Nosotros queremos mostrar tus películas pero no tenemos dinero para pagar los derechos, pensábamos presentar DVD piratas...

**Claire:** Si!! Dale, adelante...

**Oscar:** No hay problema?

**Claire:** No hay problema para nada...

**Oscar:** Qué bien porque la mentalidad del espacio no es ganar dinero con las muestras, sino dar a conocer a la audiencia caleña cine de difícil acceso.

**Claire:** si muéstranlas, me parece bien.

**Oscar:** Has escuchado acerca de Cali?

**Claire:** por supuesto, me gustaría ir si me invitan

Oscar: Okey, es bien saberlo... entonces ¿arrancamos?

**Claire:** Si

**Oscar:** En tu cine hay un fuerte acercamiento al “**cuero**”. Quisiera saber si cuando haces tus guiones, ¿escribes las coreografías que se ven en algunas de tus películas o cómo surgen ellas? ¿En qué momento llegan a ti y se vuelven una realidad en pantalla? Por ejemplo pienso en la escena que acabamos de ver con Denis Lavant<sup>1</sup> al final de “**Beau Travail**”<sup>2</sup>, en la que él está bailando, ¿cómo escribiste esta escena?, ¿en el guión estaba su movimiento o lo dejaste improvisar?

**Claire:** Esta escena en particular con

Denis Lavant no era el final de la película en el guión. Estaba pensada para antes del final. El final original de la película era cuando él está sentado en su cama, tiene una pistola y quiere matarse. Cuando estaba en la sala de edición decidí cambiar de idea porque pensé que en ese momento él ha salido del ejército y es su última noche en Djibouti<sup>3</sup>. En el guión sólo se decía que él tenía ropa de civil, no más uniforme, sólo vestido de negro, y se decía que el club nocturno estaba vacío. Y era como si él estuviera bailando sólo y su vida dependiera de ese instante. Es como si él fuera a perder su vida, como si eso fuera todo para él, es su último día en Djibouti y le está diciendo adiós a su vida militar. Cuando hicimos la escena le dije a él que era un momento terrible para su personaje. Fue eso lo que le dije. No escribí ningún movimiento específico, sólo le dije eso y también le dije que no iba a cortar, que él tendría que darle hasta que ya no pudiera más, yo no iba a decir “**Corte**”. Cuando vi la escena en la sala de edición y editamos el final original sentí que esta danza debía ser el final de la película, que la escena con la pistola le daría un final demasiado triste y entonces sentí que debía terminar la película con otro espíritu.

**Oscar:** Y siguiendo con Beau Travail, cuando vemos todas estas escenas de preparación de este ejército, en las que ellos están entrenando y que parece más una especie de danza colectiva, ¿fueron estos movimientos escritos?

**Claire:** Sí pero de una manera muy especial. Primero cuando escribí el

guión yo ya había estado en Djibouti por algún tiempo y había conocido un poco a esta Legión Extranjera Francesa. Y a no ser de que tu hayas estado en una Legión antes por mucho tiempo, tu debes empezar por ser entrenado, y especialmente en Djibouti donde hace mucho calor. Ellos entrenaban físicamente bajo el sol por horas y horas. Corrían treinta kilómetros y seguían entrenando, sin descanso; o a veces hacían cosas muy locas para acostumbrarse al lugar, incluso algunos murieron. Entonces cuando terminé el guión pensé que a la Legión le iba a gustar el proyecto y nos ayudarían, nunca me imagine lo contrario, que lo iban a rechazar y no nos apoyarían. Ellos dijeron “No” rotundo. Y no sólo dijeron que “No” sino que trataron de pararnos. Decidí que teníamos que irnos de allí por un tiempo y preparar el filme en París. Pero no tenía a nadie que me enseñara cómo ellos entrenaban, cómo eran realmente esas jornadas de entrenamiento. Entonces uno de los chicos que participaron en el film había estado en la Legión, y lo conocí cuando regresé para hacer la búsqueda de locaciones. Realmente el único lugar donde pude ver a la gente de la Legión era en el club nocturno. Uno de estos legionarios cayó en la cuenta que me había visto muchas noche ahí, tomando sola y observándolos. Cuando me estaba yendo del lugar me interceptó y me preguntó qué estaba haciendo mirándolos, y entonces le dije bueno este... mejor dicho tuve que mentirle en un principio, yo sabía que la legión quería parar el proyecto. Le dije que estaba muy sola y así

mencioné algunas cosas bla, bla, bla, para ganar su confianza, al punto que al final me sentí cómoda y le dije la verdad. Él mantuvo el secreto y cuando dejó Djibouti y volvió a Francia (creo que después fue enviado a Kosovo), él vino dos veces y nos enseñó algunos movimientos. Se convirtió en nuestra Biblia, digamos. Aprendimos mucho de él porque como te he dicho este tipo de Legiones tienen un entrenamiento muy especial, es muy distinto del de otros soldados. Para mí todo esto era muy musical pero sin música. Cuando trabajamos con los actores nunca les dije que tenía en mente usar una ópera alemana. Sólo cuando comenzamos el rodaje en Djibouti les puse la música y creo que de repente esto creó algo en la escena.

**Oscar:** Hay algunos directores que están más interesados en contar una historia que en crear algo “**más poético**”, o digamos son más narrativos que líricos, ¿Cómo te consideras tú misma?

**Claire:** Puedo contestarte muy honestamente. Desearía ser más narrativa pero hay algo en mí, que de alguna manera siempre me lleva a ser “**algo diferente**”. Cuando estoy escribiendo un guión siempre es muy narrativo al principio, pero después poco a poco cuando reescribo se va convirtiendo en algo menos narrativo, es porque tengo algo que siempre me conduce a eso, pero me gustaría ser más y más narrativa pero siempre termino en “**algo diferente**”, digamos algo más musical.

**Oscar:** Y por qué dices que te gustaría ser más narrativa en vez de esto que tu llamas “**algo diferente**”?

**Claire:** Este deseo que tengo es sumamente importante, te diré por qué. Si tu decides ser poético desde el principio nada pasa. Pero si cuentas una historia, con lo difícil que es, y la pones en papel, vas a poder luego dejarte llevar. Es importante este proceso. El esfuerzo de escribir un guión narrativo luego te da más ventajas para cambiar cosas o suprimir otras. Este esfuerzo es necesario, sin esto no sería capaz de hacer películas, ni lograr llegar a ese punto de lo que he llamado **“algo diferente”**.

**Oscar:** Okey pero por ejemplo hablando sobre la escritura de los diálogos, tu has trabajado muchas veces con actores que son genios, como Denis Lavant o Isabela Huppert<sup>4</sup>, ¿tu les das a ellos textos específicos para que los interpreten o los dejas improvisar?

**Claire:** Ellos nunca improvisan diálogos en mis películas. Ellos dicen lo que ha sido escrito. A veces en el set decidimos quitar esto o hacer pequeños cambios y también en la sala de edición suprimo muchas palabras, pero yo en general tengo un cierto temor a la improvisación porque pienso que en el set hay una adrenalina especial que aparece muy fácil y si un actor es muy bueno puede improvisar cosas en apariencia maravillosas y entonces quizás yo no diría nunca, **“Para!”**. Pero luego en la edición es Nada. Sabes? te cuento una anécdota. En Beau Travail, Denis Lavant quería hacer una escena en ruso porque lo habla bastante bien, el otro actor Michel Subor<sup>5</sup> también sabía algo de ruso, entonces me pidieron si los dejaba improvisar y como los es-

timo y me gustan mucho tanto Denis como Michel los dejé hacer la escena. Recuerdo que reímos y reímos en el set, ellos improvisaron algunos textos y pensé que eran muy buenos, pero cuando llegué a la sala de edición, no era nada, solo una recuerdo chistoso, pero no cine. Por supuesto este es sólo mi punto de vista.

**Oscar:** ¿Y como preparas a tus actores? ¿Les da el guión completo?

**Claire:** Sí, leemos juntos, discutimos la labor que tienen en la película, si tienen que aprender algún oficio entonces se preparan físicamente para esto. Por ejemplo si tienen que manejar un tren o ser un soldado. Y creo que durante este periodo de entrenamiento es cuando más logro conocer a mis personajes, es cuando más los descubro.

**Oscar:** La mayoría de tus personajes están casi siempre en una posición ambigua, ellos parecen estar luchando por algo pero ese algo es más interior que exterior, ¿por qué tienes esta fascinación por este tipo de personajes? ¿Qué me podrías decir sobre esto?

**Claire:** Creo que al final la gente más interesante para mi es la gente que trata de ser fuerte a pesar de ser débil, eso es todo... Es como soy yo quizás. Y es verdad, no hay otra tragedia en la vida que tratar de ser fuerte cuando se es débil, tratar de luchar por algo a pesar de que no puedas. No veo otra tragedia mas dura en la vida que esa. Así es el amor también, es lo mismo.

**Oscar:** Entonces, ¿qué podrías decirme sobre los héroes?

**Claire:** Bueno me gustan cierto tipo de héroes. Creo que por ejemplo el

padre en la película 35 Shots of Rum<sup>6</sup> es una especie de padre heroico. Él quiere conservar a su hija para él mismo, pero a la vez sabe que eso no está bien. Lo mismo pasa en White Material<sup>7</sup>, la protagonista es una especie de heroína que no quiere irse a pesar de lo que está pasando en el lugar, ella no es una heroína abstracta, es real, con defectos y cualidades. Un poco loca.

**Oscar:** Quisiera preguntarte acerca del trabajo íntimo que has llevado con tu Directora de Fotografía, Agnes Godard, con quien has hecho casi todas tus películas. ¿Cómo colaboras con ella?, dijiste en la conferencia que no utilizas storyboards...

**Claire:** No storyboards... hacemos pruebas, varias, discutimos mucho. Me gusta hacer algunos dibujos para ella y algo muy importante es que vamos a todas las locaciones juntas, pero nunca hacemos storyboard.

**Oscar:** ¿Entonces para cada escena tienes como una imagen general? O ¿cómo decides lo que vas a filmar en cada escena?

**Claire:** Pues preparo con mucho cuidado cada locación. Me quedo en ellas por un tiempo, las veo varias veces en lo posible y entonces con Agnes sabemos cuáles son los lentes que queremos usar y cómo vamos a hacerlo, creamos juntas la distancia de la película, cada película tiene su propia una distancia. Y muchas veces dibujo para ella, pero esto no es un storyboard es otra cosa, es más un ambiente, un movimiento.

**Oscar:** Y cuando estas preparando una película ¿te gusta ver otras películas? o ¿cómo consigues más ins-

piración?

**Claire:** A veces quiero que el equipo vea una película y también el grupo de los actores, pero a veces no, esto realmente depende del proyecto. Muchas veces quiero que todo el mundo escuche alguna música específica por ejemplo...

**Oscar:** La música es muy importante para ti y la manera en que la usas en tus películas no es realmente acompañar la imagen, la usas más como un concepto, ¿cómo trabajas con la música?, por ejemplo en la escena del café en 35 Shots of Rum, ¿por qué decidiste usar esa canción?

**Claire:** “Night Shift”<sup>8</sup> es una canción que siempre me gustó mucho y cuando estaba escribiendo el guión inmediatamente pensé que debía usar esta canción, “Night Shift” es una canción de despedida.

**Oscar:** Cuando viajas por distintos países ¿te gusta ir recolectando música o aprender de distintas músicas?

**Claire:** Yo viajo mucho y me gustan muchos tipos de música pero no se trata de que cuando viajo voy recolectando músicas, cuando viajo no trato de recolectar nada sino que trato de vivir. Es más que realmente me gusta mucho la música, soy melómana.

**Oscar:** Fuiste asistente de Jaques Rivette, él fue uno de tus primeros mentores al comienzo de tu carrera, también trabajaste con directores como Wim Wenders o Jim Jarmush, ¿qué te dieron todos estos directores en tu trabajo?

**Claire:** Cómo dije en la conferencia, Jaques Rivette fue un verdadero apoyo para mí, es un gran artista<sup>9</sup>, con Wim Wenders aprendí algo muy im-

portante. Cuando escribes un guión siempre debes pensar en el presupuesto que vas a obtener. Esto es algo muy importante en nuestro oficio; tenemos que estar atentos al presupuesto cuando creamos sino te puedes perder muy fácilmente, incluso frustrarte. Yo aprendí esto de Wim, él siempre es muy atento al presupuesto que tiene. Fui su asistente en dos de sus películas Paris Texas y Las Alas del Deseo<sup>10</sup>.

**Oscar:** Y con Jim Jarmush?

**Claire:** Hicimos “Down by Law<sup>11</sup>”

**Oscar:** Cuando ví una de tus películas hace tres días aquí en el Festival J'ai pas sommeil (I can't sleep<sup>12</sup>) este personaje principal que llega desde Lituania de verdad que me recordó este aspecto en las películas de Jarmush: alguien extranjero tratando de entrar y ser comprendido en una nueva sociedad.. ¿hay alguna influencia de Jarmush en J'ai pas sommeil?

**Claire:** bueno en esta película en especial no lo sé. En J'ai pas sommeil tenemos una extranjera en un nuevo lugar pero creo que esta extranjera era yo misma. El personaje soy yo. Porque la historia fue real con estos dos asesinos y entonces pensé que debía tener un extranjero que llegara al tema, como llegué yo sin saber absolutamente nada de lo que estaba pasando. Yo leí en el periódico que las personas que encontraban a este asesino en los clubes nocturnos siempre quedaban atrapados por este hombre, él era muy apuesto y simpático, entonces una extranjera sería perfecta para encontrarlo y quedar atrapada por él. Y fue sólo porque fui a Berlín y conocí un director de Litu-

nia llamado Sharunas Bartas<sup>13</sup>, que pude conocer a su actriz, Yekaterina Golubeva<sup>14</sup> y me enamoré de ella y de las películas de Sharon y entonces decidí cambiar el guión sólo para que ella pudiera estar, y me dije la quiero a ella y sólo a ella. Y luego de nuestro encuentro, fue que Leos Carax la escogió para Pola X. Y sabes algo? ella se acaba de morir...

**Oscar:** No lo sabía

**Claire:** Si ella está muerta. En agosto pasado se suicidó...

La cara de Claire cambia un poco de repente, me quedo en silencio un momento, no sé que decir...

**Oscar.** ah entonces ¿tu trabajaste con ella en otras películas?

**Claire:** Si trabajamos también en L'intruse<sup>15</sup>

**Oscar:** No sabía de su muerte...

Claire, si esto fue muy triste para mi.

\*\*\*

**Oscar:** Claire quería que nos dieras tu opinión sobre cómo ves el cine colombiano actual ya que seguramente esta conversación la leerán muchos estudiantes o personas que están comenzando ya de manera profesional en el campo del cine.

**Claire:** Tengo que decirte algo... en los últimos años fui invitada a muchos festivales y pude ver muchas películas antes de que las distribuyeran en Francia. Estuve por ejemplo en Buenos Aires, Mexico DF, Santiago de Chile, y tuve la suerte de ver películas no sólo de Colombia sino de otros países latinoamericanos. Y para mi fue una gran sorpresa. Para mi ir

a los Festivales es muy emocional, sobretodo cuando voy como jurado o para una retrospectiva, es muy distinto si voy a mostrar una película mía por primera vez porque uno está muy tenso en esa situación. Pero ir en esa calidad de observadora, me permite acercarme realmente a muchas películas, y me he dado cuenta que tengo un especial interés por Latinoamérica porque todos estos países han estado bajo la presión de Estados Unidos, política y culturalmente hablando, y el cine, en algunos de estos países, habría podido desaparecer porque es muy costoso en la mayoría de casos, y si por ejemplo tu tomas un escritor ... un escritor puede irse a cualquier parte y escribe, ¿pero un cineasta?... un cineasta necesita de alguna manera el gobierno de su país, los fondos estatales, y ahora tu ves en Latinoamérica de repente tantos cineastas buscando otras maneras de hacer cine, películas libres. En los años setentas muchos directores latinoamericanos tuvieron problemas a nivel político por hacer sus películas, incluso algunos desaparecieron o no pudieron seguir haciendo cine, pero ahora los jóvenes directores son tan creativos, tan inspiradores, que sorprende. Es como lo fue Asia en la década de los noventas; Latinoamérica está inventando una nueva manera de hacer cine, y hay muchas diferencias entre un país y otro y entre un director y otro y eso es muy bueno porque todo es muy salvaje y hay mucha rebelión adentro. Me encanta eso, no es muy clasificable el cine que se hace en Latinoamérica, es muy variado, y los buenos directores no quieren ser

pasivos estilísticamente, son bastante activos y eso me impresiona, estoy es muy fuerte para mi.

**Oscar:** Aquí en Colombia se está creciendo paso a paso, digamos que en los últimos 6 años el medio se ha ido consolidando un poco más, pero a veces yo encuentro (y esto es mi opinión personal) que muchos de los que están vinculados en el mundo del cine quieren imitar las fórmulas más comerciales cercanas al cine de Hollywood o se sueñan en una industria tipo USA. Piensan más en vender a toda costa que en convertirse en verdaderos autores cinematográficos. Me gusta mucho cuando decías en tu conferencia que si tu vas por una película es porque tienes una necesidad de expresión... ¿Qué le dirías a las nuevas generaciones de cineastas colombianos?

**Claire:** Creo, sin conocer del todo ni tan profundamente Colombia, que la historia de este país es demasiado fuerte. Desde el Pacífico hasta el Caribe, desde la Guajira hasta la Amazonía; es casi increíble pensar la variedad tan grande que hay. Y toda esta complejidad debería crear una especie de erupción, es como un animal atrapado cuando de repente es liberado. Con todas estas cuestiones dentro, el conflicto entre guerrillas, paramilitares, narcos, militares, corrupción... y la gente tiene que sobrevivir con eso... y vemos gente muy rica y a la vez gente con muchas necesidades, parece como si la gente estuviera totalmente desconectada unas de las otras, con enormes distancias entre todos. Pienso que hay toda una revolución en sí misma sobre la cual

hablar y poner en la pantalla. Creo que aquí podría ocurrir algo muy similar a lo que ocurrió en Corea del Sur. Corea del Sur fue un país muy influenciado por los Estados Unidos y de pronto pudieron liberarse de esta influencia para encontrar su propio lenguaje y en 10 años su cinematografía creció muy rápido. Entonces aquí en Colombia hay algo fantástico que podría pasar, pero la gente tiene que ser libre, sentirse libre, la gente tiene que entender que ahora tiene todo para construir una verdadera y fuerte cinematografía.

### notas al pié:

1 Actor Francés nacido en 1961, muy recordado por su rostro extraño y sus habilidades físicas. Ha trabajado en todas las películas de Leos Carax y también en *Mister Lonely* (2007) de Harmony Korine, entre otras.

2 *Beau Travail* -Bello Trabajo- (1999). Película emblemática dentro la cinematografía de Claire Denis. Un grupo de soldados novatos de la Legión Extranjera de Francia se entrena y vive en Djibouti, supervisados por el sargento Galoup.

3 Antigua colonia francesa al noroeste de África situada en el golfo de Adén al sur de la entrada del mar Rojo. Fue la locación principal para la película *Beau Travail*.

4 Actriz francesa de gran trayectoria. Protagonizó la película de Michael Henake “La profesora de

Piano (2001) por la que recibió el premio a la mejor interpretación femenina en el Festival de Cannes. Trabajó en la última película de Claire Denis, *White Material* (2009)

5 Actor Francés, quien protagonizó la película *Le Petit Soldat* (1960) de Jean-Luc Godard.

6 *35 Shots of Rum – 35 tragos de Ron* (2008) película que cuenta la historia de un hombre que trabaja como maquinista en el metro de París, ama y protege a su hija y sabe que pronto se irá. Claire Denis se inspiró en el clásico del maestro japonés Yasujiro Ozu “Primavera Tardía” (1949).

7 *White Material* “Material Blanco” (2009) última película estrenada por Claire Dennis a la fecha, filmada en África protagonizada por Isabela Huppert.

8 “Night Shift”, canción interpretada por The Commodores, banda americana soul-funky de los años 70s -80s. Claire Denis además realizó el video clip de la canción “Incinerate” de la legendaria banda Sonic Youth. y es bien conocida su colaboración habitual con la banda inglesa Tindersticks, quienes han realizado las bandas sonoras de varios de sus filmes.

9 Claire mencionó en su conferencia, “lo considero un genio inimitable y también un gran crítico que se inspiró en su propio amor por el arte del cine” “ Cuando tra-

bajamos juntos, después de buscar locaciones, siempre veíamos al menos una película diaria y me sorprendía que siempre ante cualquier película intentaba verle cualquier lado positivo, pero no sólo de una forma generosa, sino que es aún apasionado de la controversia y la discusión”

10 Paris-Texas ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes 1984. Las Alas del Deseo (1987) también conocida en Colombia como “El cielo sobre Berlin”. La empresa de del director alemán “Road Movies” ha coproducido varias de las películas de Claire Dennis.

11 Película de culto filmada en blanco y negro por el director de fotografía Robbie Muller en la que actúa los músicos Tom Waits y John Lurie, y el actor italiano Roberto Benigni.

12 J'ai pas sommeil –No puedo dormir- (1994)

13 Director Litauano nacido en 1964, algunas de sus películas más conocidas son “Three Days” (1991), “Few of Us” (1996), A Casa (1997) y “Freedom” (2000)

13 Actriz rusa que sedio a conocer internacionalmente en películas como Pola X (1999) de Leos Carax o Twenty Nine Palms (2003) de Bruno Dumont.

14 El Intruso (2004)

## “CHE, SIGÁMOSLE EL RASTRO A ESTO ”

### UNA CRÓNICA DEL MUSEO DEL CINE DE BUENOS AIRES

Por: Natalia Castro Gómez  
Edición: Carolina Ángel Idrobo  
Fotografías: Pilar Pedraza

El Pablo Ducrós Hicken tiene uno de los patrimonios cinematográficos más importantes de Latinoamérica. Su historia, que se remonta a la década del setenta, es un agotador peregrinaje entre el intento de preservar la memoria filmica y el desinterés estatal.

Acumular imágenes es una forma  
de la memoria  
Volverlas disponibles es necesario  
para desglosar la huella  
por la cual seguir andando.

Albertina Carri

En julio de 2008 Paula Félix Didier, directora del Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken, y el coleccionista Fernando Peña, encontraron la única versión completa que quedaba de Metrópolis, film de ciencia ficción

realizado por Fritz Lang en 1927. El negativo estuvo perdido desde la segunda guerra mundial hasta que los investigadores descubrieron que la lata guardada en este museo porteño era la única que quedaba en el mundo. Un hallazgo significativo para la historia del cine. Noticia internacional. Se abría una posibilidad para la preservación audiovisual en el país y el consecuente mantenimiento del lugar. Cuatro años más tarde el sueño pendió de un hilo. El museo continúa en el segundo piso del edificio del Correo Nacional Argentino casi como un intruso, mezcla de bodega escondida de película ciberpunk y salón congelado por la máquina del tiempo. Un letrero informa que está cerrado porque la seguridad fue retirada por el gobierno de la ciudad. **‘Sepan disculpar las molestias que esto pueda ocasionar. Toque el timbre’**, concluye el anuncio.

Al interior, escritorios roídos por el tiempo, silletería de teatros desaparecidos, un maniquí y una moviola con negativos empolvados pendiendo de los carretes, a manera de decoración en los pasillos vacíos. En un cuarto, sesenta y cinco mil latas de películas rescatadas del óxido y el olvido. En otro una biblioteca especializada: mitad guardada en cajas, esperando una mudanza incierta, y otra mitad abierta al público —cuando el jefe de gobierno de la ciudad devuelva el personal de seguridad—. Cinco mil afiches, cuatro mil guiones, quinientas piezas de vestuario, más de setenta mil fotografías. Soledad. La memoria del cine nacional en condiciones que

difícilmente cumplen con los requerimientos de temperatura y humedad para su preservación.

Aquí todos: empleados, libros, revistas, mobiliario y películas, son pasajeros en tránsito que esperan ser ubicados en un lugar que cumpla con la características necesarias para conservar, exhibir y difundir el patrimonio cinematográfico argentino.

### Artisanos de imágenes del pasado

Tun turuntun. Suenan la melodía de Sucesos Argentinos. Turuntuntuntuntun: **“Buenos Aires padece un permanente bombardeo de humo”**, relata la voz solemne en la banda de sonido, que se desliza acelerada por las bobinas de una moviola. Turuntun. **“El invasor penetra por las ventanas”**, continúa la voz del noticiero emblema de la realidad argentina, emitido en las salas de cine entre el 38 y el 72, antes de cada película.

Estamos en el taller de restauración. Dos salones pequeños, rodeados por posters del cine de los 50's, con latas de películas, cajas, máquinas donde se revisan y preparan los negativos para ser digitalizados y moviolas del 45, usadas para montajes. Andrés Levinson, investigador del museo, ensaya una y otra vez la misma cinta. Debe lograr que los dientecitos de la moviola se enganchen con las perforaciones de la banda de sonido. Pero la banda es una serpiente transparente que no quiere ser mordida. Se dispara. Se sale. Suena de nuevo, esta vez hacia atrás, como un mensaje

subliminal. Risas. Otro intento. Se llama tipear: mirar si la banda de sonido coincide con la imagen.

-¡Ché Felipe, ya se lo que pasaj-, le dice a su compañero, que al otro lado de la sala revisa con minucia de relojero otro negativo de Sucesos Argentinos sobre Ushuaia, que será digitalizado y presentado en una muestra en Tierra del Fuego. -El problema de esta lata es que tenía dos bandas de sonido. El noticiero tiene siete notas, la siete habla de un incendio en California, vamos a ver si corresponde-, concluye con paciencia.

Como a bordo de un transbordador espacial, Andrés mueve las manijas de la moviola y todo el mecanismo responde con exactitud. La banda se deja morder y gira inundándolo todo con el olor avinagrado característico de los negativos de nitrato. Turuntuntun. Llega una voz desde otro tiempo. Levinson revisa la ficha donde están catalogadas las imágenes. La nota no coincide, arranca por la cuatro que corresponde al humo pernicioso, él esperaba un incendio. Felipe y Andrés tejen y destejen.

Este material, como todos los que se digitalizan, queda a disposición de documentalistas, cineastas y productoras de televisión que trabajan con imágenes de archivo, evitando que se deterioren con la manipulación. Pero antes de que las películas llegaran hasta aquí tuvieron que recorrer un largo camino.

## El azaroso camino de las películas perdidas

Paula Félix llegó a las películas perdidas con curiosidad de historiadora. Corría la década del ochenta y aunque existían la televisión y el VHS, encontrar films para escudriñar el cine argentino de los 30, resultaba una proeza. ¿A dónde iban a parar esas imágenes que retrataban la vida de la clase media porteña y se exhibían en las salas del centro?

Después que una película pasaba por una sala, a no ser que fuera Lo que el viento se llevó y la gente tuviera tantas ganas de verla como para estrenarla cada tanto, se convertía en una carga. Si el film era comercial se quedaba, de lo contrario, desaparecía. Durante mucho tiempo no hubo ninguna alternativa de conservación. Y es que las películas que solían guardar los estudios para exhibirlas en las salas de cine, pasaban por la mutilación de proyectoristas que las trataban con descuido, cortando y pegando una y otra vez los finales de acto. El uso iba rayando el proyector y deteriorando la imagen y, como cualquier objeto sin valor, al final se olvidaban y se tiraban. Así el cine argentino, uno de los más representativos de América Latina, se refundió permanentemente. Con el paso del cine mudo al sonoro, muchos productores entraron en quiebra y sus materiales se perdieron. De repente, un punto de giro, la aparición de un coleccionista, podía cambiar la historia. Pero había pocos interesados. Para guardarlas

se necesitaba espacio y era peligroso: hasta la década del cincuenta las películas eran de nitrato, material altamente inflamable, que nadie quería tener en su casa. Para evitar tragedias, los productores las dejaban en guarda en el laboratorio. No evitaban las tragedias.

El 8 de enero de 1969 se incendió Alex, el laboratorio más importante de la época. Incontables negativos del cine nacional desaparecieron entre las llamas. Las películas que sobrevivieron permanecieron escondidas, sucesivos olvidos, sucesivos gobiernos, en el sótano de la Escuela Nacional del Cine, hasta que Fernando Peña y Octavio Fabiano, otro coleccionista comprometido con la búsqueda de patrimonio fílmico argentino, las encontraron. Luego invitaron a Paula a participar en la organización del archivo.

Corría la década del ochenta. Recién despertaba la conciencia de un trabajo sistemático para guardar los relatos visuales. El cine, el video y la televisión. Las películas recobraron un valor comercial, que durante mucho tiempo había sido cultural. A pesar de contar con poquísimos recursos, el equipo de voluntarios se dio a la tarea de rescate fílmico: durante tres o cuatro años bajaron latas, limpiaron y revisaron negativos, ordenaron y juntaron tomas, catalogaron imágenes. Pero el concepto de conservación vino mucho después.

Cuando te acercas a la historia del cine sabes de muchas películas que

nunca se vieron. Y es que, desde la década del 50 el Estado argentino estimula la producción pero olvida la preservación. Así, el azaroso recorrido por el cual una película se puede perder está conectado con el camino por el cual se puede conservar. Entonces hay que abrazar la búsqueda.

**“Si hay tiempo y se puede distraer la cabeza, decimos Ché, sigámosle el rastro a esto”**, reflexiona Paula. Salir a buscar donde la intuición anuncie que puede existir un indicio: reparticiones públicas, instituciones oficiales o privadas, los propios realizadores o sus familias. **“La mayoría de las veces la película no está más, pero otras sí. Sólo necesitaba que alguien la rescatara”**, continúa... De repente se acuerda que el productor de Diego Lerman quiere donar una copia de La mirada invisible. Entonces le dice a Andrés:

- Eso te tenía que recordar ¡Hay que llamarlo!-

**“Cuando vas tras una película y encontrás rastros cercanos en el tiempo supones que tiene muchas posibilidades de existir”**, explica Andrés. El rastro está grabado en el detalle más sutil, la publicación de un comentario o el recuerdo de alguien que la vio. De algún modo las películas tienen visibilidad, aunque sea mínima. **“En cambio, si el rastro se perdió en el 30 o el 40, es rarísimo”**, concluye con precisión de historiador. En otros casos, como el del portero de un convento del microcentro que halló latas de películas junto a la basura, la gente llama al museo. Los investigadores van a revisar el material,

generalmente son películas muy dañadas, oxidadas, y su restauración es poco probable.

Entre los ires y venires por calles, salones y archivos, aparecen también películas desconocidas, nunca registradas en los libros. En ese caso, no sólo se encuentra una cinta, se abren nuevas grietas en la historia del cine argentino.

### Mantener la calma y seguir adelante

Sucesivas mudanzas y carencia de personal capacitado, desde que se inaugurara el museo en 1971, hacen que su colección sea poco explorada. Por eso es común abrir las latas y encontrar títulos nunca imaginados. Y así como un día Paula y Fernando se toparon con Metrópolis, el equipo de trabajo del museo ha hallado films representativos de la primera etapa del cine nacional como: Las operaciones del Doctor Posadas (1899), El último Malón (1918), La mosca y sus peligros (1920) y En el infierno del Chaco (1932). Los títulos se extienden en los géneros y el tiempo, mientras el museo es reubicado una y otra vez. Siete veces en cuarenta años. Nunca con las condiciones necesarias para albergar una colección tan importante.

En la década del 90 surgió el proyecto de construcción del museo ideal. El gobierno de la ciudad parecía cumplir. La propuesta se materializaba. La posibilidad de una sede propia se vislumbraba. Provisionalmente mudaron el patrimonio al edificio del Correo

Nacional Argentino, en la calle Feijoo. El plan era mantener un galpón para guardar los archivos mientras se levantaba la construcción, pero en vísperas de la obra vino la crisis del 2001 y el dinero desapareció. El gobierno se comprometió a conseguir nuevos recursos. El tiempo pasó entre licitaciones y trámites que se complicaron con el cambio gubernamental. El mandatario siguiente se sorprendió con el proyecto: ¿museo del qué? Y confirmó lugar y recursos al Museo de Arte Moderno. Así, la idea de una sede propia del Pablo Ducrós Hicken, se diluyó.

El problema es la tensión política. Cuando hicieron el traslado al edificio del correo, el gobierno de la ciudad y el de la nación eran afines: no hubo ninguna dificultad para alquilar el espacio. Hoy, el Museo del Cine es un inquilino incómodo. Además del correo, en el edificio está el puesto de mando electoral. En época de elecciones, tres mil quinientas computadoras y cientos de urnas lo ocupan para el conteo de votos. Es sin duda, un lugar de poder.

**“No nos quieren acá, nos están haciendo la vida imposible para que nos vayamos, pero no tenemos a dónde”**, dice Paula indignada. Su pelea ahora es esta: pedirle al gobierno nacional que por jorobar al jefe de gobierno porteño no la joroben a ella y al gobierno local que, aunque no le importe, resuelva esta situación que afecta la memoria cultural del país. No por casualidad en su oficina, destacándose entre objetos de utilería

que no tienen lugar, un letrado dice: **‘Mantener la calma y seguir adelante’**. Y siguen adelante.

El Museo de Cine, al ser la única institución encargada del patrimonio filmico, devino en un híbrido de tres cabezas: difusión, educación, rescate y restauración, que dificulta su funcionamiento. Las labores sobrepasan la categoría de museo que administrativamente corresponde a la Dirección Nacional de Museos. Y de nuevo este es un problema del pasado: en 1999, el Congreso sancionó la Ley 25.119, que daba origen a la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional. El legajo reposó durante una década en un anaquel de la casa de gobierno, hasta que en agosto de 2010, firmaron la reglamentación requerida para crear el organismo. Dos años después, el trámite administrativo sigue en curso. En medio de la interminable burocracia, el 1 de agosto de 2011 el museo fundado por donación del patrimonio del historiador y coleccionista Pablo Ducrós Hicken, conmemoró su aniversario número cuarenta. Después de esperar por diez años, recibió una sede que funciona como sala de exposiciones públicas en el barrio La Boca. Allí concluirían su periplo archivos y empleados. Lamentablemente la historia se repite: Hoy sólo una pequeña sala proyecta menos del cinco por ciento del patrimonio. El espacio continúa sin ser acondicionado y películas, afiches, guiones, piezas de vestuario y fotografías, esperan en la sede del edificio del Correo Argentino. Cae la tarde. 6:30 PM. Paula, Felipe y Andrés se sumergen en las imágenes del pasado. En la calle Feijoo se abre

el horizonte. Muy cerca edificios carcomidos por el tiempo resisten también al abandono: el hogar de ancianos Dr. Rawson, el Hospital Nacional Dr. J.T Borda y el Hospital Neuropsiquiátrico Dr. Braulio Moyano. Grafitis denuncian el cierre de las instituciones públicas, murales que denuncian y dibujan la esperanza. El cielo azul, invierno, nubes que desaparecen deprisa. Si esto fuera una película, el patrimonio filmico nacional tendría un lugar digno para descansar después de recorrer el tiempo, las ciudades y el olvido. **Pero esto no es una película.**











[WWW.REVISTAVISAJE.COM](http://WWW.REVISTAVISAJE.COM)

