

| Visaje |

ARTE Y POLÍTICA



No 2
06/13

| Visaje |

CONSEJO DE REDACCIÓN: Lina Marcela Sánchez, Luisa González

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 “O século” de Glaubert Rocha.

CONTACTO: revistavisaje@gmail.com

www.revistavisaje.com

Cali. Junio 2013

INDICE:

RESEÑAS:

El sentido suspendido. El cine de David W. Griffith

Por: Santiago Andrés Gómez _____ **Pág: 8 -17**

El cineasta y el pueblo: Glauber Rocha en la revolución de los claveles

Por: Raquel Schefer _____ **Pág: 18 -27**

La torre latinoamericana en: solo con tu pareja. La ciudad en el cine como espacio simbólico-

Por: Fabiola Hernández Flores _____ **Pág: 28 - 44**

Los ojos fílmicos. Elena Garro

Por: Marcela Magdaleno _____ **Pág: 46 -54**

ENSAYO:

Reflexiones sobre las contradicciones del arte

Por: Camila Rodríguez Triana _____ **Pág: 55 - 69**

Mutaciones del cine en la era digital: la ampliación del campo de batalla

Por: Jerónimo Atehortúa Artega _____ **Pág: 70 - 80**

¿Vanguardismo o destrucción? No es un dilema underground

Por: Juan Fernando Ramírez Arango _____ **Pág: 81 - 98**

Imagen y Miseria. Notas inconclusas sobre los rastros de la mirada de rostros

Por: Camilo Aguilera Toro _____ **Pág: 99 -100**

CORRESPONSALES:

¿Elijo óleo sobre lienzo o AK-4D? Un recorrido por la obra de Felipe Restrepo

Por: Mani Mónica ————— Pág: 111 - 122

INVESTIGACIÓN

La generación de las hijas. El documental subjetivo como relato autobiográfico femenino

Por: Natalia Castro ————— Pág: 123 - 133

Cambio Climático: el drama de la información

Por: Natalia Lima Beltrán ————— Pág: 134 - 148

Subjetividad, política y cine documental en Colombia

Por: Alvaro Serje Tuirán ————— Pág: 149 - 157

Aprendiendo a ver con otras voces: Video, memoria y cultura popular.

Algunas instantáneas (en proceso) de un archivo oral de la cultura del trabajo ferroviario y su organización social en la ciudad de Valparaíso.

Por: Del Colectivo el Muro ————— Pág: 158 - 172

ICONOCLASISTAS. Espacio de experimentación recursos libres y talleres de creación colectiva

Por: Iconoclasistas ————— Pág: 173 - 196

EDITORIAL

REFLEXIONES (DIFUSAS) SOBRE LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA

Ha llegado el momento de narrar ampliamente los desbordamientos artísticos hacia la política y el activismo social sin restringirlos a la historia del arte, para convertirlos en un componente de la historia general de las luchas emancipatorias. Necesitamos elaborar relatos aún más sofisticados que permitan a las historias de las artes políticas y activistas incorporarse a la historia general de la emancipación, haciendo ver así cómo dichas artes forman un cuerpo con las luchas. Hay que martillar con esta verdad necesaria: la producción de máquinas artístico-políticas es todo lo contrario de una anomalía en la historia – Marcelo Expósito.

El Arte, concebido en algunos sectores todavía en mayúscula y en singular, se ha transformado y explayado en lugares periféricos, en barrios, en plazas y en parques, desafiando el cubo blanco como lugar para La Obra, y proponiendo una rescritura de su historia. De la misma manera en que el audiovisual ha desbordado las formas convencionales y los límites entre la ficción y la realidad, el arte propone nuevas fronteras, nuevos públicos y nuevos escenarios; mientras se reescribe, entra en disputa con encasillamientos y preconcepciones. Como las vanguardias artísticas, que cambiando sentidos y órdenes en la imagen proponían un arte contestatario. En Latinoamérica,

el uso del video por parte de comunidades indígenas crea unas imágenes propias por medio de las cuales se presentan miradas estéticas que dialogan con otras de talente político. Godard, con su incursión dentro del movimiento revolucionario francés, propone imágenes poéticas y críticas que desafían las formas convencionales de producción audiovisual y trasgreden las posturas políticas propias del movimiento, reflexionando no solamente sobre los acontecimientos sino también, a partir del montaje y del discurso en primera persona, sobre la forma en que se cuentan.

Al mirar así el Mundo Artístico no sería posible hablar de él como un espacio hermético y narciso. De lo que se trata, más bien, es de volver a la relación entre estética y política, para generar desde allí, un escenario amplio desde el cual trasgredir las formas instituidas del pensamiento artístico. No se trata, entonces, de reflexionar sobre el papel que cumple el arte en la sociedad, desde lugares aislados: hay que romper el sillón cómodo desde el cual estamos acostumbrados/as a (pensar de manera) crítica-r. El lugar aislado funciona como un mecanismo más que impone la institución, para generar el desencuentro. Por eso, es necesario que sea desde la perturbación y desde la

extrañeza que reconduzcamos al arte.

El poder de convocatoria, la capacidad de efervescencia y el sentido de colectividad son atributos que le vienen bien al arte cuando se articula con lo político. Así, el envase se desborda: “Más de dos décadas llevamos argumentando en el actual ciclo de conflictos contra la separación institucional del arte y la política, doctrina que en buena medida se ha logrado momentáneamente contrarrestar. Pero las recientes tendencias de valorización institucional o académica de las artes politizadas resultan contraproducentes si únicamente se solidifican como conocimiento encapsulado” (1).

Lo que Visaje trae con este número es una compilación de textos sugerentes, desafiantes, contestatarios, a veces nostálgicos, rabiosos, propositivos y exploratorios, porque si algo tiene el arte que se articula con lo político, es su capacidad de escarbar, no para llegar a fórmulas binarias sobre la realidad, sino para cuestionarla constantemente; lo que implica tener una sola certeza: algo (o todo) en este mundo anda mal.

Que algo (o todo) en este mundo ande mal, es una situación que compromete a la humanidad. Por tanto, no basta con que sean solo los artistas quienes

expresen tal malestar: “Para escapar de las trampas del arte, no es suficiente con estar en contra de los museos o con dejar de producir objetos comerciales; el artista del futuro debe aprender a escaparse de su profesión” (2).

El arte muta conforme nos expresamos y conforme lo hacemos surgen nuevos relatos, por eso este número es también un llamado al poder de la enunciación. Con cada palabra que ponemos en el papel, o como en este caso, en la web, estamos contribuyendo a modificar el arte y así, a reescribir la historia y la memoria que se nos ha impuesto desde el poder hegemónico.



RESEÑAS

RESEÑAS

EL SENTIDO SUSPENDIDO

El cine de David W. Griffith

Por: Santiago Andrés Gómez

Hoy en día, cuando es aceptada y bien notoria la distancia entre un cine de consumo, encerrado en los mecanismos clásicos y ya en decadencia en todo el mundo, y un cine concentrado en la expresión de una marginalidad existencial cuya exigencia aridez lo vuelve literal elitismo perceptivo, el arte de David Wark Griffith, reconocido desde hace un siglo como el origen del lenguaje cinematográfico, pareciera ser la muestra por excelencia de aquel cine de consumo, y en ese sentido puede recibir además todas las críticas que el relato

clásico ha soportado desde los años sesenta por reproducir los anhelos y temores paranoicos de un sistema machista y arribista. Los críticos más sesudos, que van al fondo de las grietas del concepto filosófico de individuo, pueden poner en tela de juicio el mismo esquema canónico del drama, no creado por Griffith, pero al parecer, más que cuestionar la validez de tal esquema, lo que se quisiera es desbancar la autoridad que tiene para dominar nuestra vida. De otro modo, los llamados dispositivos dramáticos de toda índole, como conflicto, peripecia,

detonante, parecieran inventados de la nada, y carecerían incluso de función.

Pero así como alguna vez el longevo director Allan Dwan señaló como algo fascinante la complicación que Griffith introdujo en su oficio durante las dos primeras décadas del siglo XX, y que no obstante las dificultades que implicaba, supo rendir tan bien en las cajas de caudales, muchos espectadores de esos días, algunos de quienes luego serían sus ayudantes y posteriormente cineastas también, como Raoul Walsh y Erich von Stroheim, insistieron siempre en el atractivo del sello de Griffith. ¿Cuál era ese cine contemporáneo en que este sello quedó tan poderosamente marcado? Ante todo, estaba definido por dos recientes películas de Edwin Porter que habían tenido enorme éxito (1) y que, seguramente, por ello habían configurado modos de hacer muy definidos e incluso ya bastante estrictos para que nadie corriera el riesgo de no conseguir lo que ellas habían enseñado a obtener. En cuanto al estilo, la puesta en escena descansaba sobre cuatro reglas básicas, heredadas casi enteramente del teatro, aunque con ciertas adaptaciones a la profundidad latente de la imagen cinematográfica. Las reglas eran las siguientes (2) :

1. Toda escena debe empezar con una entrada y acabar

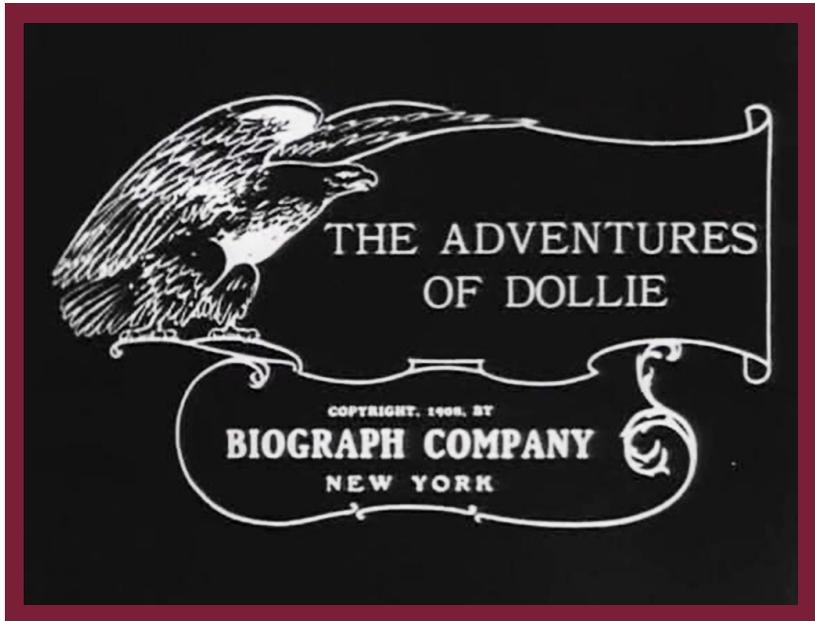
con una salida, como en el teatro.

2. Los actores deben colocarse frente a la cámara y moverse horizontalmente a ella [sic], salvo al realizar movimientos rápidos, como una persecución, o prolongados, como una pelea. En estos casos la acción se desarrolla en un plano diagonal respecto al objetivo, para dar más espacio a los actores.

3. Las acciones que se desarrollen en un segundo plano deben ser lentas y muy exageradas para que puedan ser “registradas por el público”.

4. La interpretación debe ser exagerada, las miradas largas, los movimientos bruscos y las palabras pronunciadas con estudiada lentitud.

Es sobre todo la segunda norma la que pareciera haber establecido firmemente una película como El gran robo al tren (The Great Train Robbery, Porter, 1903), con sus vastos exteriores y el galope de sus briosos corceles. Las otras, con su espíritu teatral, mostraron su eficacia por varios años, y hay que preguntarse si las innovaciones de Griffith (en especial el montaje paralelo) no fueron más bien una acentuación del sistema, sobre todo si tenemos en cuenta su esquema dramático común.



Ese esquema consistía, como es reconocible para los seguidores del cine clásico, en la lucha por un bien perdido, lucha y persecución que ya en Porter, aunque sea de modo rudimentario, el montaje paralelo expresa a la perfección. En cada caso, bien puede ser dinero, la esposa o un hijo raptado, de modo general su integridad sufre con la ausencia de un hombre que, en virtud de sus empresas de rescate, lentamente comienza a erigirse, con la evolución de las películas, en ese héroe bien diferenciado que será el propio Griffith haciendo su primer papel, como padre del bebé en Rescatado del nido del águila (Rescued from an Eagle Nest, Porter, 1907). Sin embargo, ya en Las aventuras de Dolly (The

Adventures of Dollie, Griffith, 1907), la primera cinta dirigida por Griffith, la niña, robada por unos gitanos que la ocultan en un tonel que en su huida cae al río, no será salvada por el papá sino por un chico que pesca, y ese matiz, que convierte en héroe al espíritu de solidaridad colectivo, aunque pueda ser una involuntaria opción dramática, será la primera variación que Griffith opera en el esquema. Si se trata acaso de un gesto compartido por otros directores de aquellos tiempos, para él será una veta de insólitas originalidades por descubrir.

YO FUNDADOR

Del modo en que, más allá de los versos yámbicos y de todo el arsenal retórico

de Shakespeare, las obras del poeta inglés “nos dicen”, el cine de Griffith, no obstante los reparos ideológicos que pueda tener ante su obra un observador cauto o las distancias que nos separan del estilo gestual del cine mudo, resume el cine que somos, o al menos tendencias centrales suyas, como obra de un verdadero y asombroso visionario. Lo esencial es el modo en que él imprime a la imagen una emotividad que sorprende por su chispa o que, no menos significativamente, caldea, prepara sorpresas más imperceptibles que no son otras que las de la cohesión narrativa. A continuación, los significados del filme se expanden en líneas más amplias que el director quisiera semejar a rayos solares, y sus filmes mayores, El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation, 1915) e Intolerancia (1916), concluyen con sermones y loas al entendimiento y la armonía de una civilización, paradójicamente, más pastoril que otra cosa en esas imágenes emblemáticas. Pero todo pareciera surgir de un observador tan aguzado que no desconociera las fascinaciones perversas o las flaquezas de cualquier ser.

Así, la prueba de fuego de su majestad, en mi criterio, la superan momentos como el súbito llanto de Mary Pickford cuando recibe el regalo del pastor y se mira en el espejo con su sombrero nuevo, en A New York Hat (1912), o cuan-

do Flora, la “Pequeña Amada”, sufre un inoportuno ataque de risa en el momento en que toda la familia Cameron debe esconderse, en el sótano, de un ataque de la guerrilla en Piedmont, en El nacimiento de una nación, o cuando un soldado de Baltasar, en Intolerancia, rompe en llanto por algo que ve y que nosotros suponemos (puede ser la decapitación de otro soldado). En The Musketeers of Pig Alley (1912), la depurada práctica de Griffith consigue una obra que genera ambivalencias y las conocidas pulsiones de conocimiento a las que el cine clásico siempre sabrá responder, con una especie de cortejo que una banda de malevos le hace a otra, en una persecución lenta, acechante. La imagen va y vuelve y el suspenso se funda en la ilusión de una coherencia suspendida, que no concluye sino en un encuentro casi fortuito, y sangriento, del que emerge triunfal un individuo que recupera el hilo perdido.

En Enoch Arden (1911), la llegada de un naufrago a su tierra, luego de largos años, le depara la sorpresa de que su esposa vive ahora con un viejo pretendiente. Enoch, el marinero, se asoma a una ventana y lo que vemos en el interior, aunque la imagen sea frontal (una de las limitaciones que Griffith casi nunca excedió), se subjetiva en la siguiente imagen de Enoch desde más cerca, como si lo que acabamos de ver le implicara o fuera incluso lo que

él había visto. Para un cine que no se apoyaba en la palabra oral, es mucho más que comprensible el énfasis que, en comparación con el cine posterior, hacen los actores de sus gestos: se trata de un estilo histórico, pero en el caso de Griffith, hay una modulación, tampoco más avanzada, sino adaptada a sus modos idiosincrásicos, de la gestualidad teatral. Más que nada, la imbricación de una afectividad caprichosa y ya no demostrativa ni evidente en los actores, en un sistema aun más sutil, en el que una imagen responde a otra, creando espacios y tiempos virtuales que exceden tanto la duración de la cinta como lo que aparece en pantalla, es la fundación de un sistema que será hegemónico.

a El nacimiento de una nación, a partir de esta película “el análisis de las relaciones entre emisor y receptor y de las estructuras extratextuales vuelve mucho más productiva y legítima la asunción de instrumentos interdisciplinarios que van de la sociología al psicoanálisis y convocan problemas de orden considerablemente más complejo en el plano de la relación entre valores de producción y valores de uso de la obra cinematográfica” (3) . El tamaño de estas palabras es justamente el de Griffith, un tamaño que jamás alcanzaremos a dimensionar. Recordar que El nacimiento de una nación recuperó veinte veces su colosal inversión es advertir que no ha habido película más taquillera en la historia,



Pero como dice Brunetta, refiriéndose pero si dirigimos la atención a las pro-

fundidades del hecho nos percataremos de que Griffith tocó un nervio tan sensible en su sociedad, que o bien hizo posible todo lo que hoy sabemos que fue el siglo XX, o bien hizo patente, en un instante privilegiado e irrepetible, el poder abrasador del cine, y con una resonancia política tan áspera que por sembrar bienaventuranzas Griffith no hizo más que cosechar tempestades.

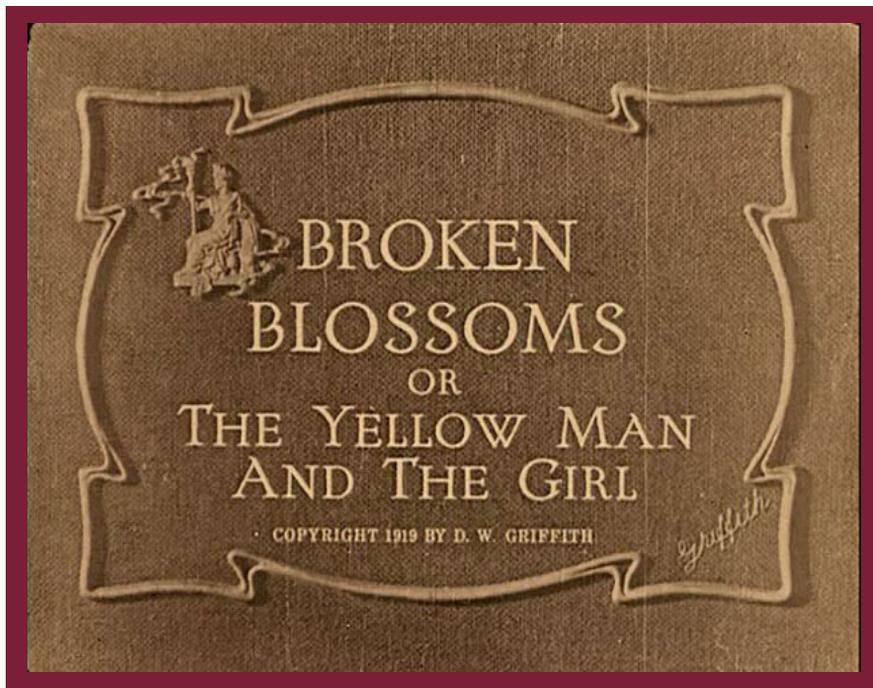
ELEGÍA AL SER

Lirios rotos (*Broken Blossoms*, 1919), después de la catástrofe que significara *Intolerancia* para su director, es el culmen de la obra de Griffith. Necesario es, por supuesto, relatar que luego de *El nacimiento de una nación* el cineasta quiso ampliar hasta el límite sus capacidades discursivas y se decidió a contar cuatro historias, todas separadas entre sí por varios siglos, en un solo largometraje. Las alternancias de su famoso montaje paralelo se vieron exigidas ya al máximo y entró en juego un tipo de asociación mental entre las imágenes que ya no era solo narrativa, sino intelectual, al tiempo que una visión en cierto modo panteísta nos hacía sentir congéneres del pasado en un devenir cíclico, lo cual no es una sensación que jamás redunde en comentarios entusiastas. Como es sabido, el fracaso de *Intolerancia*, película que según fuentes no oficiales casi cuadruplicó el costo de *El nacimiento...*,

empeñó a Griffith para toda la vida, pero igualmente lo llevó al trono en que lo supo coronar Eisenstein al decir que él lo inventó todo, que toda su obra (la del ruso) venía de *Intolerancia*, que Griffith era “Dios padre”, y que no había cineasta en el mundo que no le debiera algo.

Nunca he dejado de pensar que *Lirios rotos* responde a las virulentas acusaciones de racismo que por *El nacimiento de una nación* recibiera, y muy merecidamente, Griffith, las mismas que intentó sortear de modo delirante en *Intolerancia*. Incluso es notorio el esfuerzo por hacernos sentir a nosotros, occidentales, más cerca del “Hombre Amarillo”, el chino protagonista, poniendo en su boca consejos supuestamente provenientes del Buda, pero con tal de que coincidan con las palabras del maestro de Belén: “No hagáis a nadie lo que no quisierais que hicieran a vos”, de modo semejante a cuando pretendía mostrar, digamos en *The Squaw’s Love* (1911), que los nativos del Nuevo Mundo no eran malos pues también compartían valores occidentales, como la monogamia, o a cuando demostraba en *El nacimiento...* y otros filmes, que él no era racista de por sí, mientras los negros aceptaran el orden de las cosas y se mantuvieran “en su lugar”. Griffith no deja de ser un político desastroso en su representación de la sociedad, y en *Lirios rotos* esa tipología, característica

después en el cine inglés, del proletario en algún cuento de Joyce, toda la ira bebedor, no ofrece muchos matices.



¿En qué radica pues la belleza indecible de Lirios rotos? Lo que para el Hombre Amarillo es una misión, la de llevar un mensaje espiritual al hombre occidental, no es muy distinto a lo que representa Lucy, la hija del boxeador en los suburbios: mansedumbre, gracia, sutileza, una bondad que en el rostro de Lilian Gish despunta en verdad floridamente, una angelical virtud que apenas si puede soportar la brutalidad de un infame, su padre, que no la hubiera querido reconocer jamás como hija y que descarga contra ella, muy al modo en que se ve

que la sociedad provoca. El sentido de una vida posible sin el furor, plena de amabilidad, se ve trastocado desde el principio: el Hombre Amarillo debe retraerse en el opio no bien ha arribado al Limehouse (flashbacks ambiguos, más ilustrativos que rememorativos, nos lo muestran en la delicuescencia mientras camina por la calle), y la chica siempre ha debido crecer en el temor, aunque cuando está sola brilla por su simpatía. En una curiosa inversión de las dinámicas del relato porteriano, el encuentro entre ambos se ve como un hallazgo de

sentido, y el estado original es nefasto.

REALISMO DELIRANTE

A partir de cierto momento, la progresión de los hechos se ve encadenada sucesivamente de modo tal que el encuentro de Lucy con el Hombre Amarillo, tras los golpes que a ella le ha dado su padre por un error inocente, se nos hace no solo plausible, y más que algo esperado, sino justamente providencial, milagroso, y aun así todo el cariño con que aquel trata a la chica nos asombra y deleita con tal maravilla que viene a ser gloriosamente refrendada en la pregunta: “¿Por qué eres tan bueno conmigo, chinito?”. Es la encarnación de la ternura, en la luz, en el decorado, en los movimientos, el valor impercedero de *Lirios rotos*, y tanto más cuanto su desenlace nos enfrenta a una contingencia que acaso representa la fatalidad en su alcance más profundo. “*Mal Ojo*”, un chino que va hasta el padre de la chica diciéndole que el Hombre Amarillo (su coterráneo) ha raptado a Lucy, puede significar en esta película algo así como las brujas de *Macbeth*, en un contexto más pedestre, pero no menos esotérico, pues decide la muerte. De ese mal no nos libraremos, y *Lirios rotos* se ve como una elegía al Ser ante el imperio del vicio, la envidia y la brutalidad.

Con una distancia ya de un siglo, vemos que el cine de Griffith tiene una vigencia incomparable no solo por cuanto afina un tipo de realismo ilusionista y direccionado, el más propio del cine clásico, sino porque constantemente nos exige replantear nuestra idea de calidad y nuestro gusto. Interpretado o visto en su momento como un modelo de “lo vivo y lo real”, tal como contaba Allan Dwan y solía recordar Lilian Gish, hoy su obra se nos presenta de muy otra manera, y si nos importa el cine y queremos desentrañar sus acertijos, hemos de enfrentarnos a ella si o si, someternos a una estilización que ya es todo lo contrario del vértigo cinético y la temible concatenación que en su momento parecieron su principal característica. Y no es tanto que en cuanto a ello hayan disminuido los niveles de emoción o la elocuencia de sus películas, sino que otras características cobran mayor fuerza, y para captarlas hemos de estar muy alertas, pues además el cine ha adoptado desde aquel tiempo protocolos que roban nuestra atención con un repertorio de recursos mucho más nutrido y que en su ausencia nos obstinamos en esperar o exigir, maleducadamente.

Aunque hoy efectos frecuentes en su cine como el iris (la viñeta redondeada que destaca algún punto) se emplean

al tiempo que la cámara al hombro que Griffith ni soñó, o en medio de disolvencias y empalmes que en cierto momento él pudo haber usado y luego descartado, como esos raros, inusuales fade entre una misma acción, que no marcaban transiciones sino enfatizaban una suerte de intensidad (ejemplarmente en la muerte de Lucy, en Lirios rotos, y tal como los fade a azul de Kieslowski en Azul [Trois couleurs: Bleu, 1993]), Griffith es un autor a quien hay que considerar indefectiblemente como un genio por su recursividad, más que por su corrección, o sea: por su extrañeza y, al mismo tiempo, en función de lo expresivo que resulta su cine de una mentalidad que desvariaba en una especie de liebetod, de muerte de amor, un delirio extático ajuiciado o puesto en cintura por presencias que lo careaban y que no son sino las mismas que él dispuso ante su cámara como un otro al que atender. Griffith creó algo más que un realismo o que una narración: hizo del cine sobre todo un delirio tendencioso, contaminado de invectivas, mimos y lamentos.

T·H·E E·N·D



T·H·E E·N·D



T·H·E E·N·D



T·H·E E·N·D



(1) Se trata de *La vida de un bombero americano* (*The Life of an American Fireman*, 1902) y *El gran robo al tren* (*The Great Train Robbery*, 1903).

(2) Lewis Jacobs, en *La azarosa historia del cine americano* (Barna, Lumen, 1971, p. 99), citado por Gian Piero Brunetta en *Nacimiento del relato cinematográfico – Griffith 1908 – 1912*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1987, p. 74.

(3) Gian Piero Brunetta en *Nacimiento del relato cinematográfico – Griffith 1908 – 1912*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1987, p. 120.

EL CINEASTA Y EL PUEBLO: GLAUBER ROCHA EN LA REVOLUCIÓN DE

LOS CLAVELES

Por: Raquel Schefer (1)

Chica - Perdona camarada que le interrumpa en su lucha de clases, tan importante... pero, ¿la dirección del cine político?

Glauber Rocha - (...) Por aquí es el cine del Tercer Mundo. Es un cine peligroso, divino y maravilloso. Cine de la represión del consumo imperialista. (...)

Es un cine que va a construir todo: la técnica, las productoras, la distribución, los técnicos, trescientos cineastas al año para hacer seiscientas películas para todo el Tercer Mundo. Es un cine peligroso, divino y maravilloso. Es el cine de la tecnología...

Voz-off - Has vuelto a tu situación concreta, En Italia, en Francia, en Alemania, en Varsovia, en Praga, has visto que el cine materialista sólo nacerá cuando ataque en términos de lucha de clases al concepto burgués de representación...

(Vent d'Est, Grupo Dziga Vertov, 1969)

El cine materialista sólo nacerá cuando ataque en términos de lucha de clases al concepto burgués de representación... En una de las secuencias de Vent d'Est (1969), del Grupo Dziga Vertov, una chica pregunta a Glauber Rocha cuál es la dirección a tomar para encontrar

el cine político. Remitiéndome a la epígrafe, queda claro que, para el dúo Jean-Luc Godard / Jean-Pierre Gorin, el cine materialista no estaba en el camino propuesto por el cineasta brasileño, camino que, después de alguna hesitación, la chica no sigue. Si el cine de

Glauber Rocha se caracteriza, desde la opera prima *Pátio* (1959) hasta *A Idade da Terra* (1980), por la búsqueda de un lenguaje cinematográfico específicamente latinoamericano, en la línea, asimismo, de las propuestas formales del modernismo brasileño, no es tan evidente que la crítica y la deconstrucción del concepto burgués de representación hayan sido planteadas directamente en términos de lucha de clases, a lo menos hasta *Der Leone have sept Cabeças*, producida entre 1969 y 1970, tras las primeras referencias teóricas del cineasta al Cine Tricontinental (1967-68).

que, implicando una intersección permanente entre los dominios estético y político no conlleva, con todo, una concepción estrictamente materialista de las formas estéticas emergentes.

Ahora bien, la representación de la lucha de clases en un contexto revolucionario - la Revolución de los Cláveles, que ocurre en Portugal, en 1974, tras cuarenta y ocho años de dictadura fascista-es el elemento central y estructural de *As Armas e o Povo* (Las Armas y el Pueblo, 1975; rodada entre los días 25 de abril y 1 de mayo de 1974); es decir, entre la



Más bien, esa deconstrucción crítica es introducida y trabajada a partir de una óptica de descolonización cultural

toma del poder y su efusiva celebración popular en el Día del Trabajador. Es una película colectiva del Sindicato de

Trabajadores de la Producción de Cine y Televisión, en la cual participó Glauber Rocha, al lado de directores portugueses como Alberto Seixas Santos, Fernando Lopes o Eduardo Geadá, entre otros. *Scenes from the Class Struggle in Portugal* es, sintomáticamente, el título de la película que Robert Kramer dedicaría, en 1977, a la Revolución de los Claveles. Si la presencia de Glauber Rocha en el contexto revolucionario portugués nada tiene de extraordinario, puesto que la estancia en Lisboa del director, entonces exilado en Europa, sería seguida por muchos otros cineastas de izquierda (como el ya referido Robert Kramer o Thomas Harlan, incluso algunos brasileños, como Celso Luccas y José Celso Martínez Corrêa), resulta más sorprendente su participación en una película colectiva militante producida por un sindicato de directores y técnicos de cine.

Mi hipótesis es que la afirmación de una estética revolucionaria, opuesta al concepto burgués de representación, y vinculada estrechamente a la lucha política, surgiría más acentuadamente en el cine de Glauber Rocha a partir de 1968, con la intensificación de la represión militar en Brasil que conduciría al exilio del cineasta en 1972 en Cuba y, luego, en Europa, entre otros factores. A partir de aquí, el pensamiento y la praxis cinematográficos de Glauber Rocha serían marcados por una amplia convergencia entre la estética y la política y, al mismo tiempo, entre el cine y la experiencia subjetiva y personal, dentro del cuadro de una estética histórico-marxista (2) ; desarrollo ya presentido en *Terra em Transe* (1967).

En estos años, Glauber Rocha formularía su teoría del cine tricontinental,



asentada fundamentalmente en una concepción no solamente política, sino igualmente estética de la unidad de los países del Tercer Mundo, inspirada en el internacionalismo guevarista. Si en el artículo *Estética da Fome* (1965) Glauber Rocha pugnaba por un cine de la imperfección y la pobreza, opuesto a los códigos naturalistas de representación, delineándose, así, una unidad estética geopolítica, en 1968, en una entrevista a Piero Arlorio y Michel Ciment, publicada en la revista “Positif” (3), el cineasta cita un pasaje del Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental, de Che Guevara, proponiendo una articulación entre los cines nacionales de los países pobres de los tres continentes (África, Asia y Latinoamérica).

La teoría de Glauber Rocha, cineasta tricontinental por excelencia, parece sugerir no solamente un entramado de influencias y una aglutinación de las cinematografías latinoamericanas en el marco del Tercer Cine, sino también una multiplicación de las cinematografías nacionales, a la imagen de los focos revolucionarios en el internacionalismo guevarista. Cinematografías que serían unificadas por la lucha común contra los códigos estéticos dominantes, a través de las nuevas formas de expresión de inspiración popular y revolucionaria.

Der Leone have sept Cabeças, pelí-

cula que estrena en Portugal en 1975, tras cinco años de interdicción por la censura, y *Cabezas Cortadas* (1970) serían, en este sentido, tentativas de sistematización formal del cine tricontinental. El título de la primera película, filmada en el Congo-Brazzaville, remite desde luego a una convergencia tricontinental al incorporar vocablos de los idiomas de cinco de los países colonizadores de África, así como en *Cabezas Cortadas* el intento de reflexión y superación de la experiencia histórica del colonialismo y de la tiranía, encuentra una perfecta correlación en el programa estético de Glauber Rocha.

Ese intento de totalización de una historia negada por el colonialismo (Frantz Fanon) es inseparable de un proceso de decapitación y deglución, en la línea del Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade, del legado cultural europeo, aunque prolongándolo paradójicamente. Así, en *Claro* (1975), filmada en Roma poco después de *As Armas e o Povo*, el diálogo entre la filiación europea y, simultáneamente, modernista de Glauber Rocha y el comprometimiento político es alegorizado: no resistirás a la historia. (...) No eres más que un fantasma “empalideciente”... Mato a todos los fantasmas.

La descomposición de la civilización occidental, dice Juliet Bertho, es la heroína

alter-ego de Glauber Rocha -con quien, sin embargo, el director comparte el espacio de la representación, en su segunda presencia en cámara tras As Armas e o Povo-, en Claro; película del gesto sin finalidad y del despojo de la representación, de largos planos-secuencia y disyunción entre el sonido y la imagen, anunciando A Idade da Terra. La historia de Claro, en una concepción poco ortodoxa desde el punto de vista marxista, no es entendida como una sucesión cronológica de eventos, sino como la coexistencia de acontecimientos y temporalidades en la duración continua del presente. Estos palimpsestos temporales encuentran su expresión formal en las secuencias de superposición de imágenes, en el anacronismo de determinadas escenas, como la de Carmelo Bene, y en ciertas elucubraciones del comentario en off de Glauber Rocha que establecen un paralelismo entre la Antigua Roma y la sociedad capitalista contemporánea.

Las líneas narrativas de Claro convergen admirablemente en la secuencia en que un frenético Glauber y Juliet Berto visitan un barrio de chabolas de la periferia de Roma -primer movimiento con finalidad de la película-, introduciéndose en la masa subproletaria, evocación de los Accatones de la filmografía de Pasolini, y en ella permaneciendo aislados. Puesta en escena ejemplar de las contradicciones de los formalismos de un cierto cine político. La música de Villa-Lobos se sobrepone, entonces, al sonido directo de la secuencia y, luego, tenemos imágenes sobre imágenes, composición polifónica que apunta a las aporías de un cine que deniega simultáneamente la estetización de la política y la politización de la estética, buscando en permanencia el equilibrio y la síntesis.

También en As Armas e o Povo Glauber Rocha se coloca performáticamente



te junto al pueblo en la euforia de la revolución, planteando, de esa forma, las problemáticas e incoherencias del cine político de autor. En esta película colectiva, documental expositivo con ciertos rasgos didácticos, cuyo objetivo inmediato no es únicamente documentar la revolución en proceso, sino también concientizar a través las imágenes, Glauber Rocha conduce entrevistas absolutamente ajenas al cuadro del cine militante; entrevistas en las que se expone, se entrega, se da, redefiniendo la proxemia de la entrevista periodística. Glauber Rocha es un cuerpo transformado ante y por la revolución, un cuerpo emotivo, un cuerpo en pathos.

“No tengo palabras para agradecer al ejército”, dice Manuel José en las calles de Lisboa, y Glauber Rocha le aprieta el brazo, se coloca detrás de él, como invirtiendo la lógica del plano / contra-plano o, más bien, convocando el contra-plano al espacio de la representación. Y ya el brazo de Glauber Rocha se entromete en una reja para tocar a Deolinda, la mujer que no cree en la revolución y que sólo confía en el poder transformador del trabajo. Glauber Rocha es, entonces, un entrevistador exaltado, locuaz, furioso a veces, haciendo pregunta detrás de pregunta, cuestiones que vienen del cuerpo, muy próximo de los interlocutores. La proximidad entre el sujeto de representación y el sujeto representado

podría sugerir una anulación de la jerarquía existente entre ambos, inherente a la propia representación cinematográfica, y apuntar, en este sentido, a formas colectivas de producción cinematográfica, que contrariarían el individualismo y la verticalidad del cine de autor. El cineasta se disuelve en la colectividad, llevando la lucha de clases al espacio cinematográfico de representación y, en cierto sentido, encarnándola en el mismo proceso de fundación cinematográfica del acontecimiento político.

La representación del pueblo como un todo heterogéneo asienta, pues, en la afirmación y la exposición de una subjetividad exacerbada como enunciado estético y político. Esa heterogeneidad socava la representación del pueblo como una masa homogénea y unitaria en las restantes secuencias de la película.

La inflexión autorreferencial del cine de Glauber Rocha tiene inicio con las películas en Súper 8mm (1971), registro de un viaje a Marruecos, y Paloma (1972), retrato de unas vacaciones familiares en Punta del Este. Otros registros autorreferenciales se seguirían a estas experiencias, no trascendiendo, sin embargo, el cuadro de una representación cinematográfica de episodios de la esfera íntima y familiar del cineasta. Sería, sin embargo, en *As Armas e o Povo* que, por primera vez en la filmografía

de Glauber Rocha, una fuerza política vendría a ser atribuida a la exposición subjetiva. Esa fuerza política no reside solamente en la afirmación y en la casi concomitante disolución de una individualidad en la colectividad, sino también en la reivindicación del carácter fundamentalmente subjetivo del cine y en una explícita asunción de las contradicciones inherentes al cine político de autor. Es esta línea, Jean-Luc Godard seguiría un camino bastante cercano. En Claro, esta estrategia no sólo sería retomada, sino también combinada con la representación de aspectos de la vida privada del director en Roma, un tercer mundo que invade las ruinas carentes del viejo mundo y lo tropicaliza.

La presencia excesiva y desbordante de Glauber Rocha como entrevistador se opone inequívocamente al didacticismo de As Armas e o Povo como película colectiva. Los modelos de creación colectiva se inscriben perfectamente en el contexto revolucionario portugués, con la formación de varias cooperativas y colectivos cinematográficos a partir de abril de 1974, como, por ejemplo, la Cinequipa (Fernando Matos Silva, João Matos Silva y José Nascimento), la Cinequanon (António de Macedo e Luís Galvão Telles) o el Grupo Zero (Alberto Seixas Santos).

La inscripción de Glauber Rocha en la imagen, la proxémica de las entrevistas



y, sobre todo, el modo como estas son conducidas a través de permanentes y abruptas interrupciones del entrevistador parecen denotar una desconfianza hacia el género documental, apuntando a dar la imagen reteniendo la palabra y a formas heterodoxas de representación del pueblo, en antagonismo formal e ideológico con el documental colectivo en construcción. En Maranhão 66 (1966), la toma de mando de José Sarney como Gobernador del Maranhão ya había servido de pretexto a Glauber Rocha para una deconstrucción política del documental expositivo.

Al discurso demagógico del futuro presidente de Brasil son contrapuestas, en este documental, imágenes de las miserables condiciones de vida y de las profundas desigualdades sociales en el estado del Norte de Brasil. Asimismo, en *As Armas e o Povo*, las entrevistas de Glauber Rocha constituyen contrapuntos de la cohesión popular representada en el resto de la película. Contrapuntos formales al predominio de las panorámicas y de los planos-generales en el registro de las manifestaciones, infiltraciones subjetivas en la inapelable objetividad de la representación del acontecimiento. Contrapuntos históricos, recordando la Guerra Colonial, la tortura y el peso inolvidable del pasado.

En las entrevistas de Glauber Rocha

que entrecortan la película, el pueblo está lejos de ser representado como una unidad consensual. Hay lugar a la hesitación, a la indefinición, al asombro, al escepticismo... En la secuencia filmada en el barrio de chabolas en la periferia de Lisboa, cuyos principios formales serían retomados en *Claro*, se verifica una evidente puesta en escena de la representación documental. A la cuestión ¿qué es para ti la guerra?, una chica titubeante y, luego, ayudada por un coro de voces, contesta que es la paz. Encontramos también falsos fondos, pañuelos regionales sirviendo de escenario, encuadres rigurosamente compuestos, indicaciones de dirección de actores, una ostentación ensayada de elementos del folklore revolucionario y de instrumentos de trabajo.

En estos planos cerrados, filmados a la altura de los personajes o captándolos algunas veces en contra-picado, algo de la heroicidad de las gentes del sertão brasileño es comunicada al pueblo de Abril, remitiendo a la construcción de una épica popular, a una representación alegórica del pueblo. La representación llevada a cabo por Glauber Rocha contraría el carácter espontáneo y puro del pueblo proclamado en las restantes secuencias de la película y, en este mismo gesto, es puesta en causa la supuesta pureza inherente al género documental. Así, las secuencias expositivas de

As Armas e o Povo son contaminadas por la subjetividad de las entrevistas de Glauber Rocha, perdiendo su valor ontológico al ser minadas por la ironía y la duda, por un perspectivismo inorgánico relativo a las certezas de la voz-off y a la forma-acontecimiento.

As Armas e o Povo no sólo posee un importantísimo valor histórico como documento de la Revolución de Abril, inclusive de las diligencias de los cineastas en los primeros días de la Revolución (imágenes de la ocupación de las instalaciones de la Censura por los Profesionales del Cine; planos de los miembros y simpatizantes del Sindicato de Trabajadores de la Producción de Cine y Televisión desfilando en la manifestación de 1 de mayo en los que podemos identificar, entre otros, João César Monteiro y Margarida Gil), sino que también constituye un valioso testimonio de las sensibilidades estéticas y políticas en juego en el cine portugués del periodo revolucionario.

El cine es concebido como un instrumento indispensable en la consolidación del proceso revolucionario, pero el carácter abstracto de ciertas secuencias de As Armas e o Povo, como la secuencia de montaje dedicada a los muertos de la Revolución, revelan una heterogeneidad estilística representativa de la generación de cineastas portugueses entonces ope-

rante. El largo proceso de montaje de la película, que sólo estrenaría en 1975, se debió a las numerosas divergencias estéticas y políticas entre los miembros del Sindicato, extinto poco tiempo después.

En una entrevista hecha el 18 de mayo de 1974 a la revista portuguesa Cinéfilo, Glauber Rocha reafirma la necesidad de creación de una tercera vía cinematográfica, contraria al autodestructivismo de Godard y al reformismo de Costa-Gravas, y la urgencia de una revolución

cultural en el cine (4), incluyendo a los cineastas portugueses en la lucha del cine del Tercer Mundo. Pero ¿qué tercera vía para el cine político? No hablamos de un cine militante, puesto que en esta forma está sometida a la función. Tampoco de la producción colectiva de imágenes, ya que esta cae, en la experiencia de Glauber Rocha, en los vacíos del didacticismo. Hablamos, sí, de un cine en que el dominio estético y el dominio político estarían imbricados y sintetizados; de un cine de la justa adecuación del contenido a la forma, de la forma dialéctica; de un cine que, en tanto elemento material y cultural, constituiría una fuerza revolucionaria susceptible de ejercer una acción sobre el mundo, transformando cultural y políticamente a los pueblos colonizados. No obstante, ¿no prolongará, paradójicamente, la tercera vía del cine de Glauber Rocha

el concepto burgués de representación, deconstruyendo para luego reconstruir ciertas estructuras de la vieja cultura de élites a través de formas cinematográficas renovadas, cuya dimensión política terminaría por ser recubierta y neutralizada por la esfera institucional y crítica, desvinculada del pueblo, a semejanza de lo que ocurrió al proyecto utópico de las primeras vanguardias?

Entonces, ¿qué cine político? Esta es una cuestión todavía vigente y de suma importancia en el contexto del cine contemporáneo, en particular en el ámbito latinoamericano. La participación de Glauber Rocha en *As Armas e o Povo*, podría apuntar, en este marco, uno de los posibles caminos del cine político. Un camino donde la reinención del lenguaje cinematográfico pasaría también por una reducción o, incluso, una anulación de la distancia entre el sujeto representado y el sujeto de representación, cuya relación sería ahora de reciprocidad, y la afirmación de una política de la subjetividad lejos de las formas disciplinadas del cine militante y los formalismos de un cierto cine político.

PIE DE PÁGINA:

(1) Raquel Schefer (Porto, 1981) es cineasta e investigadora. Raquel es doctoranda en Estudios Cinematográficos en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3 y becaria de la FCT/MCT. Prepara una tesis sobre las formas históricas de representación del acontecimiento político en el cine de no ficción. Publicó el libro *El Autorretrato en el Documental* (2008) en Argentina, resultante de su tesis de Maestría en Cine Documental. Sus temas de investigación incluyen el cine, la fotografía, la literatura, la antropología y los estudios postcoloniales. Sitio web: <http://www.raquelschefer.com/>.

(2) Rocha, Glauber, in *Revolução do Cinema Novo*, São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 298.

(3) Rocha, Glauber, op. cit., p. 118.

(4) Rocha, Glauber, in *25 de Abril no Cinema. Antologia de Textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 36.

LA TORRE LATINOAMERICANA EN: SOLO CON TU PAREJA

LA CIUDAD EN EL CINE COMO ESPACIO SIMBÓLICO

Por: Fabiola Hernández Flores

En la historia del cine en México, la opera prima de Alfonso Cuarón *Sólo con tu pareja* (1991) se considera una de las películas que impulsó el arranque del nuevo cine mexicano en los años noventa. Entre otras cuestiones, porque tematizó el sida en México, a través de un Casanova contemporáneo y marcó un giro contundente en la forma de ver la ciudad. A diferencia de la cara sórdida del cine de albur o decadente del cine de autor que prevalecieron durante los ochenta, la fotografía de *Sólo con tu pareja* iluminó el edificio Condesa, la Torre Latinoamericana y el Paseo de la Reforma bajo un concepto que Fernanda Solórzano llamó “larger than life de la realidad”, experimento de referencias mexica-

nas pero cosmopolita en espíritu (1).

El distanciamiento entre la representación de la ciudad real y la ciudad imaginada, evidente en *Sólo con tu pareja*, también la han convertido en referencia de reflexiones sobre el espacio urbano y el cine. Para William David Foster la ciudad más que un escenario forma parte del efecto total del significado del filme, la pantalla es un proceso de producción cultural donde interactúa la intención del director con las convulsiones de la urbe de manera lineal o metafórica (2). En la película *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) de Antonio Serrano, Foster analiza la idea del sexo para la clase media alta contemporánea y su intersección en Polanco “real” y “cinematográfico”.

Como comentario final sugiere que Sólo con tu pareja y Cilantro y Perejil son películas donde es importante explorar las dinámicas de inversión de roles en la pareja de clase media y su relación con el espacio público y privado.

En el texto La ciudad como espacio público y privado en Sólo con tu pareja y Vivir mata, Manuel F. Medina sigue la invitación de William Foster. Para Medina, Sólo con tu pareja recrea una ciudad que se presenta como “un espacio imaginado o un tercer espacio, una ciudad llena de matices posmodernos donde el nuevo marco urbano opera como un trasfondo para que sus habitantes deambulen en sus propios mundos creados para poder subsistir en la realidad inmensa de la ciudad más grande del mundo” (3). Aun cuando el ensayo de Manuel Medina “toma parte de la conversación acerca de la producción cultural mencionada por Foster” (4), la urgencia de señalar que Tomas Tomás, el protagonista del filme es un ser posmoderno, ensimismado que reduce toda la realidad a su realidad, aísla la película de su contexto y de los significados urbanos, la ciudad de México no es un agente que interactúe en la narración, es un “trasfondo”, los personajes “terminan en la Torre Latinoamericana por accidente” (5). Este ensayo también es un análisis sobre el diálogo entre Sólo con tu pareja

y la ciudad, sin duda se trata de una visualización con matices posmodernos, pero la toma de espacios urbanos, especialmente de la Torre Latinoamericana no puede ser accidental, pues momentos cruciales como descubrirse enamorado o suicidarse ocurren en la Torre. Antes de diagnosticar a Tomas Tomás es conveniente preguntarse ¿Por qué la película es como es? La pregunta es un préstamo que tomo del historiador de arte Michael Baxandall formulada en Modelos de intención, texto donde el autor propone diferentes modelos de crítica inferencial que nos ayudan a explicar una obra de arte, de acuerdo con sus circunstancias culturales. En el capítulo II diseña un modelo que llama troc, es un sistema de intercambio donde se entrelazan las opciones culturales que el artista dispone en su momento histórico así como su relación con otros artistas, mediante las cuales provee una obra de interés visual (6). En atención a la dinámica de intercambio, mi objetivo es rastrear los significados y circunstancias culturales que expliquen por qué los creativos de Sólo con tu pareja eligieron la Torre Latinoamericana como espacio emblemático dentro de la narración.

En la vasta filmografía donde la Torre Latinoamericana aparece a propósito de vistas aéreas o panorámicas de la ciudad, Sólo con tu pareja se distingue porque la secuencia más importante de

la película ocurre en el mirador. El reconocido escenógrafo mexicano Jesús Bracho narró en un estudio biográfico realizado por Jesús Ibarra, que durante su carrera filmar en los últimos pisos de la Torre Latinoamericana técnicamente no era una opción viable, los peldaños del mirador eran muy angostos, en una ocasión lo llamaron sólo para reproducir el final de la torre (7). En 1991 los avances tecnológicos no fueron suficientes para concretar una secuencia completamente grabada en el sitio. En una entrevista para el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Emmanuel Lubezki, fotógrafo de Sólo con tu pareja dijo que la producción había hecho el compromiso de filmar en la Torre, pero la antena de telecomunicaciones implicaba muchos riesgos y tuvieron que dividir la secuencia en tres partes.

¿Cómo filmaron la secuencia de la Torre Latinoamericana?

Una parte la filmamos desde el techo de otro edificio, donde Brigitte Broch-la directora de arte- construyó un pedazo de la torre. Estábamos en esa azotea filmando y se sentía el vértigo de la altura. Otra parte la filmamos en la torre y una más en un helicóptero dando vueltas en torno a ella. ¿Y “machó” todo eso? Pues había que hacerlo machar. No me acuerdo, creo que sí; mi abuelita no se dio cuenta de cómo

fue filmado. No sé si la viera ahora, tal vez me aterrorizaría. (8)

Aun cuando el reto de filmar en un espacio inusual y peligroso puede ser un motivo importante, en la película otros signos indican que algunos significados urbanos y de la ciudad en el cine también asistieron en la selección del espacio. En este sentido, mi primer argumento es que la Torre entra en el filme como un recuerdo de la historia del lugar que involucra suicidios y también comentario a la circulación de notas periodísticas que banalizan la muerte. El segundo tema sugiere hacer una lectura de las circunstancias de la película dentro de la producción cinematográfica en México. En la década de los 90 una nueva generación de capitalinos y cineastas capitalinos emergía, con ella, nuevas formas de experimentar y apropiarse del espacio urbano.

MEMORIA VIGILANTE

El argumento de Sólo con tu Pareja gira en torno a las peripecias de Tomás Tomas, joven publicista que no puede resistirse a las mujeres. En una noche sus conquistas no le dan tregua. Mientras Tomás se alista para recibir a Silvia una enfermera que sedujo cuando se practicaba una prueba de sida, Gloria, su jefa llega sin invitación. Tomás esconde a Silvia en su departamento y a Gloria en

el departamento de su mejor amigo y doctor Mateo Mateos. Acorralado entre las dos mujeres, pasa la noche saltando por la cornisa del edificio. Ahí, a través de una ventana conoce a su nueva vecina, Clarisa, una sobrecarga que desde entonces acapara sus pensamientos.

Por boca de Mateo, Silvia se entera de las artimañas de Tomás y en venganza marca su análisis de sida positivo. Al saber los resultados, Tomás intenta suicidarse, piensa cortarse las venas, luego en meter la cabeza en el horno de microondas. Pero, Clarisa lo interrumpe porque descubre la infidelidad de su novio y deciden saltar juntos de la Torre Latinoamericana.

Sólo con tu pareja es una comedia que presenta temas más espinosos que divertidos: infidelidad, sexo irresponsable, sida, y suicidio. Todos sugerentes como síntomas de una época. Analizar la relación y comportamiento de estos fenómenos sociales tan complejos supera el espacio de este ensayo, pero no se pueden eludir. Para 1991, en México se registraron 9,073 casos de sida, de los cuales el 28% correspondía al Distrito Federal (9), cifras que fueron desatendidas por una escasa conciencia social y una moral sata-nizadora, a ello regresaré más tarde.

Por el momento, mi objetivo es ubicar

el suicidio en la Torre Latinoamericana como un topos que sobrevive en la memoria urbana y su intersección en Sólo con tu pareja. La hipótesis se sustenta en dos casos, el primer suicidio del que obtuve registro ocurrió en 1962. El segundo fue publicado en La prensa el 6 de septiembre de 1971, con la siguiente cabeza de noticia: “Desde el mirador de la Torre Latinoamericana- más de 140 metros de altura, un hombre se arrojó para suicidarse y se estrelló en el noveno piso, donde quedó destrozado” la información confirma “Este es el segundo suicidio que ocurre en el edificio más alto de la metrópoli en un lapso de nueve años” (10). El episodio fue capturado por una fotografía de Enrique Metinides que complementa la nota (Fig.1). Ambos eventos han migrado en el tiempo, en mayo de 1999 José Alberto Castro escribió para la revista Proceso:

A esa altura el observador se siente un Gulliver poseedor del paisaje. Cuando asoma la cabeza de cualquiera a los pisos superiores o se inclina en el mirador —la parte más alta de la torre—, el vértigo parece cagarle, y azorado siente el peso de la atrayente gravedad desde las aceras. Algo semejante debió pasar por la mente del suicida Rafael Rivas poco antes de lanzarse desde el piso 44, a 139 metros de la banqueta, una tarde de julio de 1962. (11)

La señora Alicia Valdés llegó a la capital de México en 1957 y desde 1958 trabajó en la Torre Latinoamericana. En una nota publicada en el Excélsior el 12 de febrero de 2008, el periodista transcribe los recuerdos de Doña Alicia:

Han pasado tantas cosas, pero ninguna la impresionó tanto como aquel individuo que una tarde decidió terminar sus días lanzándose desde el mirador. “Hacia tanto viento que el cuerpo terminó en el barandal del noveno piso. Yo estaba junto a la ventana, por lo que me tocó ser testigo de aquel suicidio. Duré un mes despertando con la imagen en la cabeza”. (13)

Al parecer doña Alicia se refiere al mismo evento capturado por Metinides en 1971. Por último, el 2 diciembre de 1993 el fotógrafo obtuvo la imagen de una joven que pretendía saltar del piso 27. (14) Además de periódicos y revistas, dichas historias han circulado por otros medios a través de las fotografías de Metinides, incluso algunas personas que trabajan en el edificio saben otras versiones o rumores. (15) En Sólo con tu pareja la memoria de estos eventos toma voz en el cuerpo de un viejo vigilante de la Torre Latinoamericana (Fig.2). Cuando Mateo llega a la Torre acompañado de Silvia, el novio de Clarisa y una comitiva de japoneses para salvar a

Tomás, Mateo pregunta al vigilante: -¿Ha saltado alguien? -Vigilante: ¿Saltado? Ah sí, creo que fue en el vendaval del 61 cuando una jovencita decepcionada del amor se arrojó acompañada de un joven publicista.

El vigilante es una figura ejemplar de la memoria y su evocación en recuerdo. En el pensamiento de San Agustín, también recuperación de la filosofía griega, la memoria supone un enfrentamiento con el exterior impreso en la memoria como imagen, acumulada junto a otras de manera dispersa y desordenada. El recuerdo como acto de reordenar es fijación, transformación y olvido. (16) Así el recuerdo del vigilante, no muy diferente al de doña Alicia, es afectado por las condiciones de su presente pero ha quedado fijo en un lugar, la Torre Latinoamericana y a la sensación producida por el vendaval. Las vías por medio de las cuales se introdujo la memoria del suicidio en la película pudieron ser diversas. Sin embargo, los primeros personajes de Cuarón tienden a prever su muerte a través del periódico. Entre los episodios que Cuarón escribió para la serie de televisión La Hora Marcada, Mateo el protagonista adolescente de “No retornable” (1988) conoce a su asesino en las líneas de la Última Hora. De manera similar, Tomás Tomas a diario lee el Excélsior así se enteró que “una gringa metió a su



Fig. 1. Enrique Metinides, sin título, 1971. Fotografía publicada en La prensa, 6 de septiembre, 1971

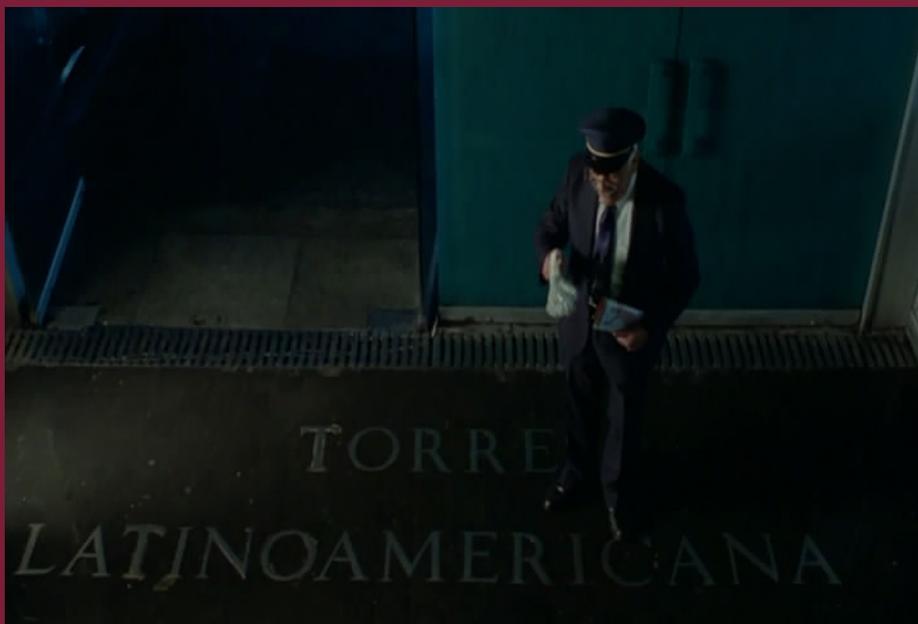


Fig. 2. Foto fija de la película Sólo con tu pareja, dir. Alfonso Cuarón, 1991.

ROMPER EL ABISMO

La condición del cine en México en 1991 aun no superaba el margen de crisis que prevaleció durante el década de los ochenta. El desvanecimiento de la producción cinematográfica en México fue un rápido proceso de alejamiento estancamiento que inició con la aparición de la televisión en los años cincuenta, agravado por la injerencia y escaso apoyo del gobierno mexicano. De manera abrupta, la gran producción de los cuarenta y cincuenta se convirtió en una gran decadencia en los setenta. Principalmente porque la gestión del presidente José López Portillo (1976-1982) redujo drásticamente los recursos financieros asignados al cine. Además, su hermana Margarita López Portillo quien asumió la administración de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía decidió que el cine debía apoyar el proyecto estatal mexicano y no contradecirlo, claro ataque al cine de los sesenta cargado de una fuerte crítica social y política hacia el Estado. El escrutinio del Estado atomizó el cine hacia un cine de autor, se produjeron pocas películas pero surgieron grandes nombres: Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals y José Estrada. En los años ochenta, la clase media ya no iba al cine y los consumidores de cine preferían el cine extranjero. El

gobierno cedió derechos a empresas privadas que intervinieron a favor de la cantidad y en detrimento de la calidad. Financiaron películas que aseguraban las ventas, de acuerdo al gusto del público de la televisión. Fue la época de un cine de figuras populares, la vecindad, el albur, las ficheras, los narcotraficantes y Lola “la trailera”. La clase media, antes pilar en la producción de cine, también se mudó a la televisión, en una encuesta entre actores realizada por Florence Toussaint en 1988, hay unanimidad en cuanto al desastre del cine mexicano:

“Por la mala distribución del cine nacional nadie nos ve; para hacer películas de ficheras, mejor trabajar en telenovelas”: María Rojo.

“El cine ha perdido la dignidad”. Alma Muriel.

“El cine está en el hoyo”: Salvador Sánchez.

“No hay tradición de público de cine mexicano”: Patricia Reyes Espíndola.

“Me encanta el cine, pero se hace tan poco del bueno”: Delia Casanova.

“Me gusta mucho, digo que la cámara de cine te adivina el pensamiento, pero, ¿quién produce hoy cine de calidad?”: Ana Ofelia Murguía. (17)

Entre el cine de corte popular y la telenovela de clase media, los jóvenes se alejaron del cine. Si bien, durante los ochenta se produjeron películas de

temática joven como *La banda de los panchitos* (1985) de Arturo Velasco, *¿Cómo ves?* (1986) de Paul Leduc o *La ciudad al desnudo* (1988) de Gabriel Retes en su mayoría estaban cargadas de un sentido de denuncia social intensificado por la ciudad en ruinas, la marginalidad y la violencia de la juventud clandestina de escasos recursos económicos, aquí el joven de clase media y su relación con la ciudad no era tema.

Socialmente esta nueva generación, hoy identificados como chilangos era motivo de profunda desconfianza, en ellos la memoria e identidad de lo nacional se había debilitado, la subversión político-ideológica de la generación de los sesenta se desvaneció y su desacuerdo adquirió un tono de burla desenfadado. Se trata de una juventud cosmopolita educada dentro de los discursos globales de los medios masivos de comunicación, la educación privada y algunas veces en el extranjero. **(18)**

Sólo con tu pareja, no creó un personaje nuevo, Tomás Tomas ya estaba en las calles de la ciudad de México, la misión fue subirlo a la pantalla desde otro punto de vista. En *Sólo con tu pareja* el punto de vista es crucial, la opera prima de Alfonso Cuarón es un ejercicio de alteridad, jóvenes que ven a jóvenes en términos de semejanza social y económica. Diferente de la otredad que pre-

valece en la configuración de la imagen de la juventud en épocas anteriores del cine mexicano.

En *Una ciudad inventada por el cine*, Hugo Lara Chávez analiza los patrones ideológicos que yacen detrás de la juventud representada en el cine de los cuarenta hasta el 2000. Lara argumenta que no obstante los matices y contrastes, la juventud en el cine mexicano se ha representado principalmente desde la perspectiva de los adultos y del cineasta que ve al pobre. **(19)** El joven de los cuarenta, al estilo de directores como Juan Bustillo Oro, Gilberto Martínez y Miguel M. Delgado es políticamente pasivo, integrado a una sociedad conservadora y a una familia tradicional.

El estereotipo americano del rebelde sin causa de los cincuenta y primeros años de los sesenta en México es un joven desorientado, producto de la familia disfuncional, fácilmente influenciado por factores exteriores: la música el lenguaje y la moda. Funciona como una moraleja para padres e hijos, al final Enrique Guzmán, César Costa, Angélica María, Fernando Luján entre otros podían rectificar y ser bienvenidos al núcleo familiar.

La modalidad del cine de jóvenes, hecho por jóvenes nació por influencia de movimientos vanguardistas europeos principalmente la Nouvelle vague del cine francés y el Free Cinema de Ingla-

terra. El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fundado en 1963, encauzó estas corrientes en México por medio de la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental en 1965. Las propuestas experimentales de corte realista dieron lugar a películas como *Los caifanes* (1966) de Juan Ibañez y *Patsy mi amor* (1968) de Manuel Michel ambas atraparon un vaho de existencialismo europeo de jóvenes burgueses intelectuales perdidos en la ciudad. Más tarde, la imagen del joven de clase media aún en el cine independiente perdió atractivo, José Manuel Valenzuela Arce dice que el joven como concepto encarnado en los estudiantes derivó en una imagen de “maniqueo”, “manipulado o “comunista”, para los ochenta se representaron como obreros, empleados, pandilleros o sujetos de nota roja. (20)

En el devenir cinematográfico, las diferentes generaciones de juventud demarcaron espacios de identidad más o menos identificables: La Zona Rosa cosmopolita de los rebeldes sin causa, Ciudad Universitaria de los estudiantes de los sesenta, Tepito, La lagunilla y las franjas periféricas de la Ciudad de México en los ochenta. Pero después del sismo de 1985, la juventud de clase media había empezado a intervenir la ciudad, las colonias Roma y Condesa en su reconstrucción fueron ocupadas principal-

mente por galerías y proyectos de arte independiente. Entre ellos, el edificio Condesa donde Tomás y Clarisa viven.

El deseo de manifestar otra juventud con otras formas de habitar la ciudad de México en *Sólo con tu pareja* es históricamente consciente. Los temas que hasta aquí he presentado: la crisis de los ochenta, el detrimento del público de clase media, la ausencia de los jóvenes de clase media en el circuito del cine, el cine hecho por jóvenes y la identificación de otras juventudes con espacios de la ciudad, nos llevan nuevamente al viejo vigilante de La Torre Latinoamericana, cuando termina de narrar el suicidio de la joven continúa:

-Fue durante el mismito vendaval que la Diana Cazadora amaneció con un sostén que dicen que había perdido una artista famosa.

El recuerdo del vigilante es una cita de *Los caifanes* en la escena que devino clásica en el cine mexicano, cuando en su juerga por la ciudad un grupo de jóvenes más por tedio que por vandalismo deciden vestir la Diana Cazadora (Fig.3). Como dije líneas atrás, la modalidad del cine hecho por jóvenes es crucial, *Los caifanes* fue una de las primeras cintas en México realizadas por jóvenes, que respondieron a las convocatorias del CUEC, *Sólo con tu pareja* no surgió del

ámbito académico pero retoma la misión de crear un cine de jóvenes urbanos de clase media sin referentes de la familia convencional, que muestran las debilidades y defectos del ser contemporáneo, a pesar de la censura del Estado.

Los caifanes marcaron época con su intervención en la *Diana Cazadora*, en *Sólo con tu pareja* un gesto similar está descrito por una toma en contrapicada que captura poéticamente la caída de los calzones de Clarisa por la fachada nocturna de la Torre Latinoamericana (Fig.4) desde el mirador hasta las manos del vigilante que los sostiene mientras recuerda que “la Diana Caza-

dora amaneció con un sostén” (Fig. 2)

A diferencia de la ciudad desencantadamente pervertida de *Los Caifanes*, la ciudad de México en *Sólo con tu pareja* es una celebración nocturna que pasa por la colonia Roma, Garibaldi, el Aeropuerto, el Paseo de la Reforma, el Ángel de la Independencia hasta la totalidad alcanzable desde la antena de la Torre Latinoamericana. El cambio de la ciudad decadente a la ciudad celebrada puede entenderse según los matices sugeridos por José Luis Barrios. Para la generación de artistas nacida en los sesenta productiva en los ochenta y albores de los noventa, la distancia entre

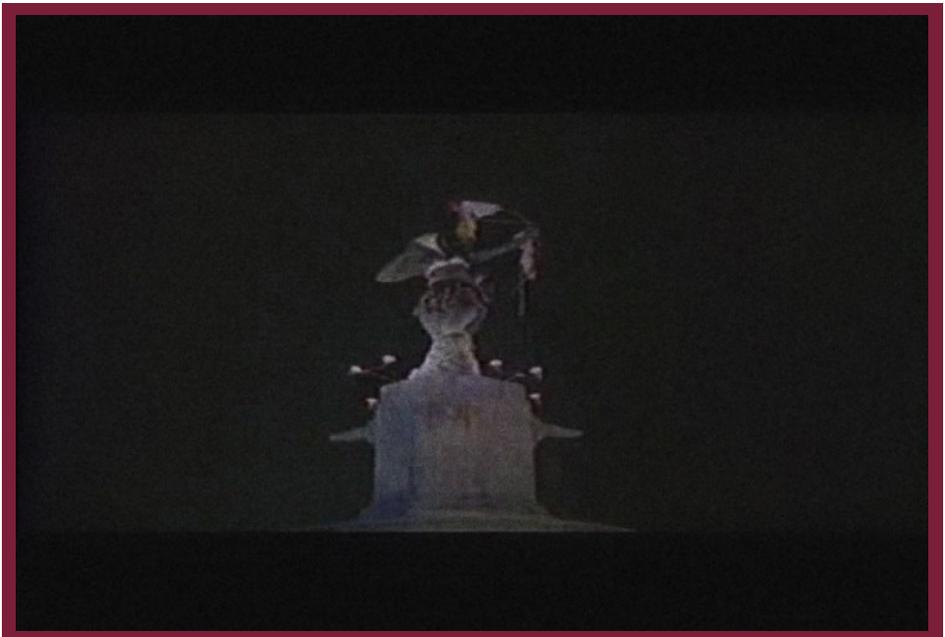


Fig. 3. Foto fija de la película Los Caifanes dir. Juan Ibañez, 1966.

las narrativas sociales de los sesenta y el trauma del sismo es un quiebre, más bien se trata de artistas que asumen imaginarios nacidos de los *mass media*, que trabajan con nuevas tecnologías: cine, video, televisión y sobre todo replican el sentido global de la cultura contemporánea. La irrupción de nuevas tecnologías implicó transformaciones en el horizonte de visibilidad, el control de los procesos de manipulación de la imagen orientó la expresión visual hacia la simulación y la implosión de poéticas y narrativas fragmentarias. (21) En *Sólo con tu pareja* Emmanuel Lubeski que comenzó su carrera haciendo videos,

televisión y spots publicitarios invierte la opacidad de la urbe, en la simulación recrea una imagen afectiva de la ciudad de México. (22)

Hasta aquí, el desarrollo de los ejes temáticos que sugerí nos adelantan que la Torre Latinoamericana es un espacio crucial en *Sólo con tu pareja* porque condensa narraciones de la memoria urbana y cristaliza el deseo de fijar una identidad generacional en un espacio real a través del cine. Pero no explican por qué en el aquí y ahora de la película estos significados cobraron sentido. El

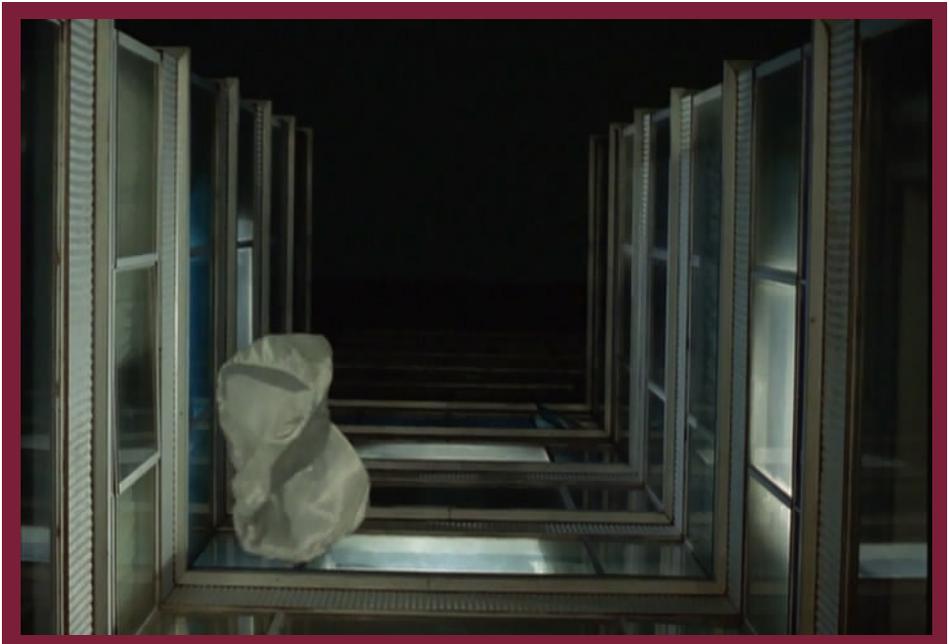


Fig. 4. Foto fija de la película *Sólo con tu pareja*, dir. Alfonso Cuarón, 1991.

presente de Sólo con tu pareja era el sida, el sida de orden global, reducido y amplificado a las circunstancias de la sociedad mexicana. La memoria de la Torre Latinoamericana como espacio de suicidio empieza a cobrar sentido si también recordamos que en 1985 al hacer públicos los primeros casos de muertes por sida, la prensa tuvo a mal acuñar y difundir el vocablo “sui-sida”. En el periódico La Jornada un grupo de jóvenes se pronunciaron contra el término y sobre todo contra las humillaciones a las que eran sometidos los pacientes infectados. (23)

En la sociedad mexicana, el sida rápidamente se convirtió en tema de discriminación y burlas homofóbicas, según el criterio de la moral católicamente machista de México. El 24 de agosto de 1985, el doctor Cipriano Borges Cordero, Jefe Académico de Gastroenterología de la Facultad de Medicina de la UNAM y gastroenterólogo del Hospital General del Instituto Mexicano del Seguro Social, declaró:

El padecimiento se presenta en homosexuales promiscuos y drogadictos en 92%, porque usan agujas contaminadas, o una y otra cosa, homosexualidad y drogadicción están interrelacionados [...] ¿Que por qué la enfermedad sólo afecta a los homosexuales? Bien pudiera ser obra de un

castigo divino. (24)

La asociación del sida con y contra la comunidad homosexual se convirtió en justificación del descuido heterosexual y pretexto para no usar condón. En una entrevista, el doctor Carlos del Río, Coordinador General del Consejo Nacional de Lucha contra el Sida (Conasida) en 1991, comentó que de acuerdo a una encuesta sobre el comportamiento sexual de los hombres de la ciudad de México que vivían con una pareja estable, el 30% aceptó haber tenido contacto sexual con al menos una persona distinta a su esposa, amiga, novia o concubina en ese año. (25) La cifra era alarmante tomando en cuenta que para 1988 el uso del condón era de 12.4% en hombres y 1.4% en mujeres. (26)

El comportamiento sexual de Tomás no es muy diferente del capitalino descrito por el director de Conasida. Tomás no es homofóbico y más cínico que macho pero cree tener un pacto de no agresión con el virus, finalmente la impotencia de saberse enfermo lo conduce a la Torre. En estas circunstancias, decir que *Sólo con tu pareja* “no es una película sobre el sida” o “toma como pretexto el sida” (27) es discutible, el tono de comedia no elude la intención de hacer frente a un problema real: Poner el sida en el contexto de los heterosexuales. En el cine mexicano Tomás fue el primer heterosexual atormentado por el VIH.

De acuerdo a los signos que durante la película se interceptan en la Torre y que en este ensayo he tratado de seguir históricamente, vemos que la elección del espacio es compleja pues yuxtapone dimensiones heterogéneas en torno a la Torre, que van desde la recuperación del topos del suicidio disperso en la memoria colectiva; la intención de apropiarse del espacio urbano que a su vez comenta la forma de hacer cine en México; así como la ansiedad de sacudir la conciencia social en torno al sida.

Sin omitir, que el rascacielos es una figura que durante la historia del cine mundial, desde Metropolis hasta Blade Runner pasando por el cómic adaptado a la pantalla, se asocia con las obsesiones y perversiones que alienan la experiencia de las megalópolis: la tecnología, la industria, el sexo o la violencia. (28) En otros espacios los rascacielos también han sido la atmósfera de escenas románticas como el encuentro en el Empire State entre Charles Boyer y Terry McKay en *Love Affair* (1939) de Leo McCarey, repetido en 1957 por Cary Grant y Deborah Kerr en *An Affair to Remember* del mismo director. Sin duda, la Torre Latinoamericana de *Sólo con tu pareja* comparte rasgos de estos patrones, el espacio ha sido intensamente cargado por la psicología del exterior, de la narración y seguramente del creador, tanto que explota en ficción. Tomás

y Clarisa hacen de la Torre Latinoamericana espacio de tensión y realización.

Al llegar a la antena de la Torre Latinoamericana, Tomás y Clarisa postergan el suicidio, antes de acabar con “el abismo de la vida, el abismo de aquí abajo y el abismo de la muerte” deciden acabar con el abismo más corto, el abismo que hay entre ellos. El consecutivo encuentro sexual es terriblemente irresponsable pero profundamente catártico.

El intercambio de lenguajes locales e internacionales que se dan cita en la película para terminar en la Torre Latinoamericana a modo de “amor abstracto” como lo conceptualiza el director, (29) permite leer que la intervención del edificio y espacios representativos de la ciudad también se vuelve una forma de romper el abismo en diversos sentidos: entre los heterosexuales y el sida, la imagen de la ciudad rota y la ciudad iluminada, entre la clase media y el cine, entre el lenguaje local y el lenguaje global.

Solo que este “primer ejemplo de un neomexicanismo equivalente al de la pintura joven, donde un mariachi onírico canta la ópera Don Giovanni y Mozart puede ambientar la vida de un joven publicista, tanto como los cactus de su departamento Art Nouveau de la Avenida

Alvaro Obregón” (30) para algunos fue incomprensible. Como se detalló en un estudio de público coordinado por Néstor García Canclini en 1993, *Sólo con tu pareja* fue considerada por un 40 % como no representativa de la realidad mexicana. (31) Hoy sabemos que la película fue un avance de lo que vendría, a modo de conclusión tomo las palabras de José Manuel Valenzuela: “Lo que a un nivel, parece una chifladura, un espectáculo vacío y publicitario, es parte de una lenta transformación cultural, un cambio de sensibilidad”. (32)

BIBLIOGRAFÍA

Barrios, José Luis, “Los descentramientos del arte contemporáneo. De los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)” en Issa Benítez Dueñas (coord.) *Hacia otra historia del arte en México, T. IV Dissolvencias (1960-2000)*, CONACULTA/Curare, México, 2004.

Baxandall Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Hermann Blume, España, 1989.

Neumann, Dietrich, (ed.), *Film architecture: set designs from Metropolis to Blade runner*, Prestel, Munich, 1999.

Foster, David William, *Mexico city in contemporary cinema*, University of Texas, Austin, 2002.

García Canclini, Néstor (coord.) *Los nuevos espectadores*, IMCINE/CONACULTA, México, 1994.

Ibarra, Jesús, *Los Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*, UNAM, México, 2006.

Joskowicz, Alejandro, Emmanuel Lubeski conversando en el CUEC en *Cinefotografía, Cuadernos de Estudios Cinefotográficos, No. 7*, UNAM/CUEC, México, 2006.

Lara Chávez, Hugo, *Una Ciudad inventada por el cine*, CONACULTA/Cineteca Nacional, México, 2006.

Medina, Manuel, “La ciudad como espacio público y privado en *Sólo con tu pareja* y *Vivir mata*” en Susanne Iglar, Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2008.

Rogers, Paulinne, *Contemporary cinematographers on their art*, Library of Congress Cataloging-in-Publication data, U.S.A., 1998.

San Agustín, Confesiones, Libro X, No.1385, 18 de mayo de 2003.
OSA, Madrid, 1994.

Valenzuela Arce, José Manuel, “Modernidad, postmodernidad y juventud” en Revista Mexicana de Sociología, Vol. 53, No. 1, Enero - Marzo, 1991.

HEMEROGRAFÍA

Castro, José Alberto, “La Torre fue como la nariz de la ciudad; hoy enfrenta su gradual deterioro, a la espera de tiempos mejores” en Proceso, No. 1178, 30 de mayo de 1999.

Cato, Susana, “El amor en los tiempos del sida” en Proceso No. 844, 3 de enero de 1993.

El Sol de México, 24 de agosto de 1985.

Excélsior, 12 de febrero de 2008.

La Jornada, 29 de agosto de 1985.

La prensa, 6 de septiembre de 1971

La prensa, 22 de diciembre de 1993.

Madrid Mejía, Fabrizio, “Memoria personal del condón” en Proceso,

Ocampo, Rafael, “Entre la indiferencia y la complacencia, hay ya en el país entre 120,000 y 150,000 infectados. El director del Conasida, frustrado: Como a la violencia, los mexicanos se acostumbran al sida y siguen asumiendo conductas de alto riesgo” en Proceso No. 1028, 14 de julio de 1996.

Puente, Samuel Máynez, “Cada quien su sida” en Proceso, No. 806, 12 de abril de 1992.

Solórzano, Fernanda, “El lugar del espectador ¿Para quién es el cine reciente? en Letras Libres, No. 100, Abril 2007.

Toussaint, Florence, “Los actores opinan. Ya no es deshonoroso trabajar en telenovelas, pero siguen siendo mediocres” en Proceso, No. 615, 14 de agosto de 1988.

PIE DE PÁGINA

(1) Fernanda Solórzano, El lugar del espectador ¿Para quién es el cine reciente? en Letras Libres, No. 100, Abril 2007, p. 64.

(2) David William Foster, Mexico city in contemporary cinema, University

of Texas, 2002, p. IX.

(3) Manuel F. Medina, "La ciudad como espacio público y privado en Sólo con tu pareja y Vivir mata" en Susanne Igler, Thomas Stauder (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2008. p. 245.

(4) *Ibíd.*

(5) *Ibíd.* p. 252.

(6) Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*. Hermann Blume, España, 1989. pp. 57-90.

(7) Jesús Ibarra, *Los Bracho. Tres generaciones de cine mexicano*, UNAM, México, 2006 pp. 254-255.

(8) Alejandro Joskowicz, Emmanuel Lubeski conversando en el CUEC en *Cinefotografía, Cuadernos de Estudios Cinefotográficos*, No. 7, UNAM/CUEC, México, 2006, p. 19.

(9) Samuel Máñez Puente, "Cada quien su sida" en *Proceso*, No. 806, 12 de abril de 1992, p s/n.

(10) José Alberto Castro, "La Torre

fue como la nariz de la ciudad; hoy enfrenta su gradual deterioro, a la espera de tiempos mejores" en *Proceso*, No. 1178, 30 de mayo de 1999, s/n página.

(11) *La prensa*, 6 de septiembre de 1971

(12) José Alberto Castro, *op. cit.* p. s/n.

(13) *Excélsior*, 12 de febrero de 2008.

(14) *La prensa*, 22 de diciembre de 1993.

(15) En una entrevista de campo el señor Salvador Colmenares me comentó que "por eso se le pregunta a la persona a dónde va, no hay mucha libertad para que entren a los pisos". Entrevista realizada el 4 de mayo de 2010.

(16) San Agustín, *Confesiones*, Libro X, OSA, Madrid, 1994, pp. 319-344.

(17) Florence Toussaint, "Los actores opinan. Ya no es deshonroso trabajar en telenovelas, pero siguen siendo mediocres" en *Proceso*, No. 615, 14 de agosto de 1988, p. s/n.

(18) Sobre el desplazamiento de sedes institucionales y discursos del arte

contemporáneo en México de 1960 al 2000 ver José Luis Barrios, “Los descentramientos del arte contemporáneo. De los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana)” en Issa Benítez Dueñas (coord.) *Hacia otra historia del arte en México*, T. IV *Disolvencias (1960-2000)*, CONACULTA/Curare, México, 2004.

(19) Hugo Lara Chávez, *Una Ciudad inventada por el cine*, CONACULTA/Cineteca Nacional, México, 2006, pp. 118-164.

(20) José Manuel Valenzuela Arce, “Modernidad, postmodernidad y juventud” en *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 53, No. 1, Enero - Marzo, 1991, p. 165.

(21) José Luis Barrios, op. cit. p. 161.

(22) Sobre los primeros trabajos de Emmanuel Lubeski véase Paulinne Rogers, *Contemporary cinematographers on their art*, Library of Congress Cataloging- in- Publication data, U.S.A., 1998, pp. 102-120.

(23) *La Jornada*, 29 de agosto de 1985.

(24) *El Sol de México*, 24 de agosto de 1985.

(25) Ver Rafael Ocampo, “Entre la indiferencia y la complacencia, hay ya en el país entre 120,000 y 150,000 infectados. El director del Conasida, frustrado: “Como a la violencia, los mexicanos se acostumbran al sida y siguen asumiendo conductas de alto riesgo” en *Proceso* No. 1028, 14 de julio de 1996.

(26) Fabrizio Mejía Madrid, “Memoria personal del condón” en *Proceso*, No.1385, 18 de mayo de 2003.

(27) Hugo Lara, op. cit. p. 156.

(28) Ver Dietrich Neumann (ed.), *Film architecture: set designs from Metropolis to Blade runner*, Prestel, Munich, 1999.

(29) Entrevista de Alfonso Cuarón en *Making Sólo con tu pareja*, en *Sólo con tu pareja*, versión DVD, Criterion Collection, 2006.

(30) Susana Cato, “El amor en los tiempos del sida” en *Proceso* No. 844, 3 de enero de 1993, p. s/n.

(31) Néstor García Canclini (coord.) *Los nuevos espectadores*, IMCINE/ CONACULTA, México, 1994, p. 105.

(32) José Manuel Valenzuela, op cit, p. 180.

LOS OJOS FÍLMICOS

ELENA GARRO

Por: Marcela Magdaleno

A Helena Paz Garro
En la noche a solas
Helena duerme muy desdichada.
Sola
Sola una docena de años
Años sin arco iris, sin lluvias
Sin jardines, sin comida.
Ella es mi espejo, yo soy su espejo
Y no existe nada más
Los muebles alquilados
Guardados por las cuatro paredes alquiladas...

Elena Garro

Pese a que Elena Garro le repetía a su hija constantemente: **“nunca te sacrifiques por nada ni nadie porque al final lo vas acabar odiando”**, su vida fue trazada por una extraña inmolación en dife-

rentes áreas de su vida. Se sacrificó por la palabra y la justicia social. El acecho de lémures como el plagio y blasfemia la perseguían como prófugas sombras. Para comprender más de esta escritora hay que conocer algo sobre sus hábitos

de trabajo. Elena invocaba a San Miguel Arcángel al despertar. Se caracterizó por ser una católica apostólica romana tradicionalista. Después de su oración bebía café, encendía un cigarro y lentamente se incorporaba a la realidad organizando ideas y escribiendo historias, casi todas de talante autobiográfico.

Un día luminoso. Un camino de piedrecillas rojas. A ambos lados unas plantas verdes perfumadas. La nana me llevaba de la mano. Me caí de bruces. No me dolió, pero algo tibio me corrió por la frente, los ojos, la cara, me la limpié con las manos y las vi rojas. La nana daba gritos, entonces también yo empecé a llorar a gritos. Me cogió en brazos y echo a correr llamando: -Señora... Señora... te voy a llevar al cuarto de "azufre". Entramos a un lugar extraño: un cuarto casi oscuro, verde, con una piscina de agua verde ¡el cuarto de azufre! Que me hizo aumentar el llanto. Un olor desconocido me alarmó. Dentro del agua nadaban unas figuras blancas desnudas, encarnes, que al verme se pusieron a gritar.- ¿Qué le pasó a la niña? Me rodearon, sus rostros enojados me miraban amenazadores.-¡corre! Trae alcohol, algodón- le dijeron a la nana. Me quedé gritando más en medio de aquel coro de mujeres, que chorreaban -agua.- Tiene sangre hasta en las botitas... supe que llevaba botas blan-

cas, que me-llegaban hasta el principio del tobillo porque las miré. Y mi miedo aumentó.-Hijita, hijita- dijo una de ellas, limpiándome la frente con el algodón que había traído la nana.-No llores, tu mamá te está curando dijo una de las mujeres. Esa mujer era mi mamá. Así conocí a mi madre. Es el primer recuerdo que tengo de ella.

Sabemos, por lo que la escritora menciona en diarios, que desde niña fue poseída por el hado de las letras. Parte de su infancia la vivió en Iguala Guerrero, México, donde tomó clases con su padre y tío Boni, en compañía de su hermana Deva. Entre los libros de las Mil y una Noches, los heroicos clamores griegos e infinidad de literatura mexicana, entre viajes y conversaciones familiares, *la Leona*, como le decía su abuelo, por ser de cabellera rubia e indócil temperamento, forjó su propia técnica de estudio, básicamente autodidacta. Niña insaciable, exploradora y rebelde; ese germen de experiencias tiñeron su narrativa de poético realismo fantástico que posteriormente tomaría un matiz agridulce. Elena tenía el instinto de ver todo al revés. Leemos en su diario, que esta extraña destreza nació cuando su padre le regaló una enorme muñeca rubia de porcelana, y ese mismo día jugando en el patio de su casa con su hermana y primos, la muñeca se cayó y la hermosa carita se hizo pedazos. Fue entonces

cuando descubrió que los mecanismos detrás de lo visible animaban la vida y daban el sentido verdadero a la ilusión. Desde ese entonces tuvo curiosidad por las ciencias que animaban el teatro y el cine detrás de la cortina. La escritora cultivó todos los géneros literarios, pero ante todo, se le conoce como una de las narradoras más valientes y descriptivas de su época. Elena hincó su pluma sobre la problemática social, utilizando ironía e idolatría. Jugó con la muerte y describió la esencia del mexicano en su plenitud mordaz y siniestra. Y no olvidemos que varias veces por ejercer la libre expresión expuso su vida.

En cuanto a hábitos creativos sabemos que la escritora fraguaba ideas y en forma catarática las escribía. Después estructuraba y se dejaba fluir. Ya listo el texto lo dejaba enfriar, lo releía y pulía para almacenarlo en un baúl. Más tarde cuando tenía necesidad económica los ofrecía para ser editados. Este es el caso de novelas, dramaturgias y guiones cinematográficos. Elena tenía una frase: *“Cuando no puedo dormir me pongo a leer a Garro y me duermo”*. Fue una insatisfecha y era excesivamente autocrítica, producto de su afición por la lectura y de su diario ejercicio lite-



rario. Casi nunca gozó sus escritos y varias veces se menospreció soltando su frase: *Sólo escribo para ganar dinero*. Sabemos que no es tan cierto, ya que escribir era un móvil para aliviar sus penas, expresar su amor y denunciar inconformidad. Para hablar de su obra es necesario mencionar que muchos de sus textos diarios, dramaturgia, poesía y guiones, fueron vendidos por Helena Paz a la Universidad de Princeton en San Francisco y muchos más desaparecieron meses antes de su muerte.

No es nada fácil recoger, clasificar y estudiar los textos que Elena dejó al morir. Sin embargo, hemos considerado prudente hacerlo porque ciertas voces del ambiente literario han tergiversado la imagen de la *Amada denunciante* y consideramos importante esclarecer su naturaleza humana y literaria. Elena Garro tuvo tres etapas literarias que se vislumbran claramente. La primera tiene candidez y magia acrisolada por el aura de su familia y sus recuerdos de infancia. La segunda refleja la angustia de la persecución. Y la tercera contiene una profunda amargura y dolor, reflejo del abandono emocional y económico en el que murió.

La vida de Elena Garro fue maravillosa y terrible. Vivió entre el glamour y el jet set europeo, fue modelo y amiga de Christian Dior y vivió en París en un exquisito

departamento que fue el enorme camerino del Teatro de Moliere. Compartió ideología en cafés parisinos, recepciones diplomáticas, castillos, con Jean Paul Sartre, Marlene Dietrich, Picasso, Vincent Oriol, Krishnamurti, entre otros.

También se sumergió en lo terrible. Contaba los ahorcados en la guerra cristera, no terminó su carrera universitaria al igual que Octavio Paz por contraer nupcias; vivió la guerra civil Española y estuvo en la ceremonia luctuosa del general Franco en España. Vivió mucho tiempo con una pistola 38 Colt, que le regaló Rojo Gómez, en su bolso y bajo la almohada, para protegerse de las amenazas de muerte que recibía diariamente, por denunciar a latifundistas. Apoyó a la Confederación Nacional Campesina y defendió los derechos agrarios de los campesinos de casi toda la república. En el movimiento del 68 la estigmatizaron, señalándola como espía y cabeza del movimiento, circunstancia por la que le fueron quitados los derechos civiles, y tuvo que vivir el exilio forzado, soportando la pena de no poderse despedir de sus familiares ni a la hora de la muerte.

Su etapa cinematográfica fue antes del exilio y las referencias que tenemos de su trabajo fílmico, son algo vagas ya que muchos guiones no los firmó, otros, que no se filmaron, fueron robados o simplemente los regaló, y posteriormente

se filmaban pero con diferentes títulos, eliminando su autoría. La inexactitud de su autoría también se debe a que muchas veces no se le dio el crédito porque ella los vendía, y al recibir el dinero, dejaba a un lado su creación. También recordemos que antes no era tan usual registrar obra, a veces eran simples pactos de palabras, o el contrato quedaba en papeletos o servilletas con firmas y acuerdos.

Elena escribió, por ejemplo, una enorme novela llamada Enigma Imperial Greta Garbo, sobre la historia rusa y la vida de los Romanof. Ella tenía la teoría de que Greta Garbo era la hija de los Zares que escapó de la Revolución. Ese estudio le llevó más de veinte años y en una ocasión, viviendo en Madrid, su amiga Patricia Zama le recomendó registrarla y como no se usaba registrar el libro completo, hizo una sinopsis y fue a la alcaldía de Madrid y el Alcalde Tierno Galván certificó la obra. Sabemos que también se perdieron algunas de sus intervenciones literarias en películas cuando se incendió la Cineteca Nacional.

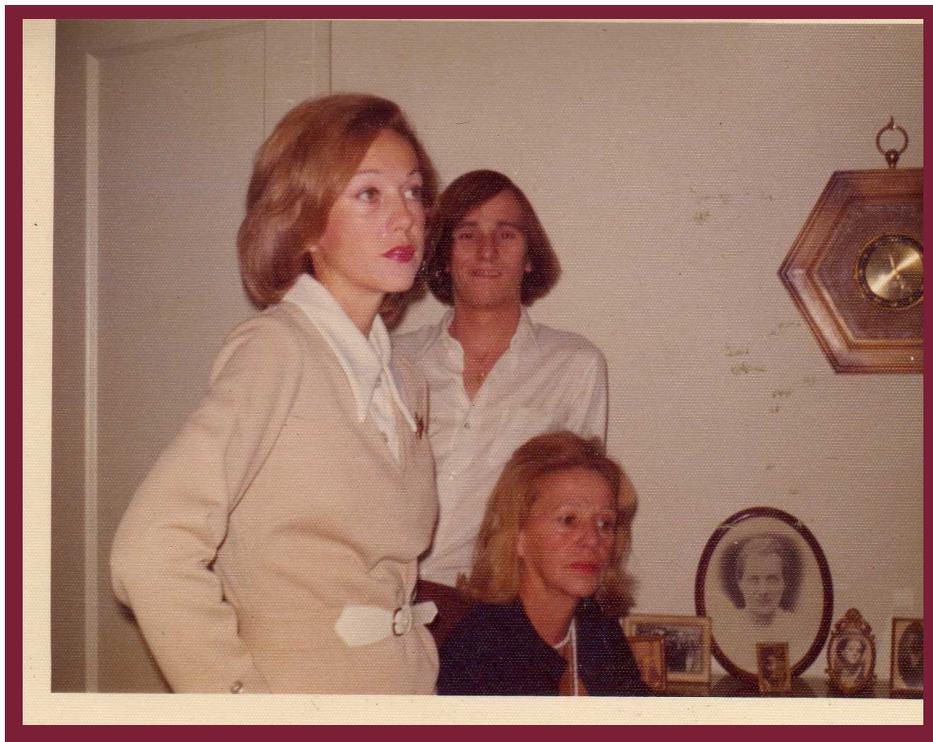
Elena creía en la gente. Por eso se llevó infinidad de decepciones. Evidencia de eso, está escrito en las cartas personales archivadas en el fondo de documentación de la Fundación Cultural Paz Garro, donde denuncia de manera escalofriante robos, traiciones y abandonos del sequito cultural, y

también lo demuestra la realidad que vive su hija Helena cuando cobra una ridícula cantidad en la SOGEM por las regalías de los guiones de su madre. Elena Garro fue perseguida, aun estando viva, por el crepúsculo del plagio y su adicción por la lucha social. En sus conversaciones denunciaba a la mafia literaria y, por supuesto, lo sufrió de primera fuente teniendo a Octavio Paz como esposo. En uno de sus diarios lanza esta pregunta: *¿Por qué creen que en mi país hay tantos escritores famosos carentes de talento? Con los colmillos de lobo feroz y el talento agudizado del plagio.*

Elena Garro ingresó al cine cuando conoció a Julio Bracho, de quien estaba enamorada platónicamente. Se conocieron en las lecturas de abril del teatro universitario en la década de los cincuenta. Las sesiones se llamaban *poesía en voz* alta y estaban bajo la tutela de Octavio Paz y Juan José Arreola. Según se decía, los creadores jóvenes se lanzaron a faltarle el respeto a los clásicos.

En el corpus escénico Elena Garro también trabajó como escenógrafa cuando se montaron las Troyanas. Así Julio Bracho y Elena trabajaron en varios proyectos y ella comenzó a hacer guiones para cine, *porque la paga era muy buena*, cita de su diario personal. Posteriormente trabajó con Juan de la Cabada con quien se identificaba por

su espíritu lúdico y de lucha social.



Al conversar con Helena Paz para conocer el mundo cinematográfico de su madre, nos señala: *Mi mamá entró al cine porque mi tía Deva era novia de Rodolfo Echeverría y él actuaba en el cine, mi madre también actuó en varios filmes como extras, porque su papá se había quedado sin trabajo, pero hacia corajes, las películas no eran buenas por eso prefirió escribirlas. En una ocasión se encontró a José Revueltas y él le contó que recibía una bicoca*

por sus guiones, José siempre andaba mal, pero como mi madre no soportaba las injusticias, fue a reclamarles a los productores y exigió dignidad y así reivindicó el precio de los guionistas. Trabajó con Julio Bracho, y en varias ocasiones ni siquiera se acredita que ella fuera la guionista de sus películas. Después creó mucho con Juan de la Cabada, con él trabajó en el guión de Las Señoritas Vivanco; el proceso creativo de ellos era curioso porque

se juntaban en la casa, Juan actuaba y mi mamá, sentada de cuclillas junto a su cama con una copita de tequila, escribía las historias. Entre las películas que me acuerdo que escribió fueron Historia de un gran amor, de 1943 dirigida por Julio Bracho donde actuaron Jorge Negrete y Gloria Marín; recuerdo que la fotografía fue de Gabriel Figueroa, en ese filme tampoco le dan el crédito. Cuando Arturo Ripstein adapto Los Recuerdos del Porvenir para cine mi madre se puso furiosa, no le gustó nada, ni el reparto ni la película, fue una tristeza que incluso con la fotografía de Alex Phillips, haya quedado tan fea. Esa fue por el año del sesenta y ocho porque nosotras ya sufríamos persecución política. Recuerdo que Las Señoritas Vivanco, fue un taquillazo, tuvo un gran reparto, actuó Sara García, Ana Luisa Pelufo y Claudio Brook entre otros, Claudio quería mucho a mi mamá; esa película si tuvo su nombre, incluso aún sigo recibiendo regalías, muy poco dinero, pero eso ampara que ella fue la autora. Las puertas del paraíso fue dirigida por Salomón Laïter y actuó Jacqueline Andere y Jorge Luke y fue una historia de mi madre sobre la drogadicción, eso ya fue en los años setenta. Después de eso, el gobierno boicoteó las películas, “de contenido dudoso” y realmente eso afectó la creatividad dentro la industria cinematográfica nacional

y además en esa película tampoco le dan crédito. Los guiones de mi madre pueden considerarse de cine independiente, lo que llaman experimental, o de contenido, porque paralelamente a estos autores que proponían algo, ya estaban de moda las películas comerciales con temas frívolos donde se explotaba la imagen de la cabaretera, el Santo, y personajes urbanos como la vida del peladito o actores cantantes que posteriormente se consolidaron en la industria musical. El Cine de Oro mexicano estaba desprestigiado y la ideología de los cineastas había decaído o realmente era nula. Por otra parte desde que me acuerdo siempre estuvimos rodeados de grandes creadores que reconocían el trabajo de mi madre, Juan Ibáñez y Alberto Isaac, que también hacían películas, la respetaban y admiraban, bueno ellos eran de otra generación, pero pertenecían como a un círculo marginal. Mi madre tuvo una gran amistad con Buñuel, varias veces fuimos a su casa en la colonia del Valle, pero a ella no le gustaba sus películas decían que eran como fantasías catastróficas; cuando mis papas se separaron Buñuel prefirió la amistad de mi papá. Mi papá nunca bloqueo su participación no podía para mi papá el cine mexicano no valía, además era, en cierto punto, ajeno a ese mundo, él sólo leía poesía, mal hecho porque existen novelas extraordinarias y muy poéticas.

Ella escribió películas casi toda su vida, y que triste que por órdenes gubernamentales el séptimo arte se haya convertido en mercantilismo vil. Antes el cine era divino ahora está en decadencia, ya hasta las películas norteamericanas han declinado mucho. Cuando Archibaldo Burns adapta su cuento de El Árbol, mi madre casi se infarta, a pesar de que era su pareja. Archie no tenía mucho talento para el cine, le cambio el nombre y tituló la película Juego de mentiras, y fue muy mala, no había comparación con la obra de teatro que estuvo en taquilla varias temporadas en París. De las últimas películas que se filmaron basadas en la obra de mi madre fue Qué hora es... y actúa Pilar Pellicer hermana de Pina, ambas muy buenas amigas de mi madre.

Para precisar el detalle visitamos a Pilar Pellicer en su casa de descanso de Jiutepec Morelos, entre buganvillas y un clima paradisíaco y nos comentó: *Conocí a Elena en el teatro universitario cuando organizábamos las lecturas de abril, era una compañía de teatro en voz alta y nosotros interpretábamos textos clásicos pero expresados de manera distinta. Éramos jóvenes irreverentes, divertidos y muy atrevidos, rompíamos los textos, las reglas todo lo establecido tanto en expresión escénica como en escenografías por*

ejemplo teníamos a de Leonora Carrington, Siqueiros y otros que pintaban la escenografía. Yo estaba interpretando a un personaje de su dramaturgia el Hogar Solido. Después me fui becada a París y viví muy cerca de Octavio y Bona de Mandiark, su pareja de entonces, hacían una dúo gótico, desde su forma de vestir hasta sus extraños acuerdos de relación amorosa; él ya era diplomático, por eso conocí los dos lados de Elena. En los años noventa cuando leí el libro Semana de Colores me encantó el cuento Qué hora es... y quise interpretarlo. Este corto metraje lo realicé en 1995, y todo el proyecto me encantó, lo cuidé mucho, como sabes el cuento forma parte del libro Semana de Colores y desde que lo leí me fascinó. Al principio busqué a un director, pero Felipe Cazals me convenció que lo dirigiera yo misma. La adaptación cinematográfica es de Teresa Velo, la fotografía de Tim Ross, arte y vestuario de Teresa Pecanins y la producción ejecutiva de Laura Imperiale. La dirección, producción y actuación protagónica, la hice yo misma, acompañada de César Évora, Héctor Gómez, Lourdes Villarreal, Alberto Estrella, Roberto D'amico, María Sérbulo y Sandra Pellicer. La historia se supone que es en París pero salía muy cara la producción, así que la realizamos en un departamento de la ciudad de México. El corto se pre-

sentó ese mismo año en el Festival de cine Latino Americano de Biarritz, ganando el Premio Canal Plus. Fue una gran satisfacción. Acerca del contrato fue extraño, yo visité a Elena y le platiqué el proyecto, le encantó y me dijo: si como no, dame un papelito para que te escriba y firme que te doy el permiso de usar mi cuento para tu cortometraje. Yo quería ir con un notario, pero así era ella amorosa y confiada.

Elena Garro y Helena Paz vivieron en el exilio muchos años desconectadas de ‘la mafia intelectual mexicana’, como ella solía llamarle a los escritores. Relacionado con este comentario Helenita, quien ahora vive en Cuernavaca, nos comenta: *Así era mi madre escribía guiones y después los regalaba o dejaba sin firmar. Recuerdo, ya en el exilio cuando vivíamos en París, mi abuelo mandó una carta sugiriéndole que era urgente que hiciera algo porque otros se estaban adjudicando sus trabajos, y adentro de la carta, venía un recorte de periódico anunciando el taquillazo de una de ellas, y por supuesto sin su nombre, y nosotros sin dinero. Mi abuelo incluso le sugería que yo la defendiera, porque ya conocía mi carácter, por ejemplo en Las Puertas del Paraíso, Salomón Laiter se quería aprovechar porque estábamos en el exilio, y yo le hable y le dije que si no ponía el nombre de mi madre lo*

demandaría, y lo puso. Nunca supe si mi madre hacia esas cosas a propósito, porque le había quedado el estigma de la persecución en la etapa del agrario y después la del 68, además no le gustaba ser protagonista, ella simplemente trabajaba y prueba de ello es que ahora, después de tantos años de muerta sus libros siguen teniendo resonancia.

Así ingresamos al mundo cinematográfico de Elena Garro dejando abierta la posibilidad de que investigadores, escritores o simples curiosos indaguen en la vida cinematográfica de esta escritora de garra gentil.

Agradecemos al fondo reservado de documentación de la Fundación Cultural Garro y Paz A.C. en Cuernavaca Morelos, por permitirnos el acceso a cartas, artículos, diarios y fotografías para la construcción de este artículo. Jesús Garro el presidente de la Fundación comenta que entre los guiones vendidos a Princeton esta una hermosa historia llamada El Ángel de la Guarda.

Bibliografía:

Una empresa llamada Garro, Editorial Nos y Otros Editores, Madrid 2008

Memorias de Helena Paz Garro, Océano.

Entrevista con Pilar Pellicer y Helen Paz Garro.

E

N

S

A

Y

O

S

REFLEXIONES SOBRE LAS CONTRADICCIONES DEL ARTE

Por: Camila Rodríguez Triana

Hay una pregunta que se ha planteado para el arte en el libro *“La sociedad del espectáculo”* de Guy Debord, ante una sociedad del espectáculo que asimila, rápidamente, todas las ideas revolucionarias neutralizándolas y haciéndolas, en poco tiempo, parte de la cultura hegemónica: ¿Cómo es posible hacer crítica, cuando se nos ha quitado la posibilidad real de distanciarnos?

Habría que preguntarse también si Paolo Pasolini tenía razón cuando en un famoso texto de 1975, ante la llegada del capitalismo, dejaba ver una profunda desilusión ante lo que él llamaba la desaparición de las luciérnagas. *“(…) Quiero simplemente que mires a tu alrededor y tomes consciencia de la tragedia. ¿Y cuál es la tragedia? La tragedia es que no existen ya seres humanos; no se ven más que artefactos singulares que se lanzan unos contra otros (...)”*. (1)

O quizás la pregunta que deberíamos hacernos es si existe realmente la posibilidad de hacer arte desde una posición crítica al sistema hegemónico en el que vivimos, cuando en gran medida

el mundo del arte ha sido asimilado por el mercado y los artistas nos hemos ido convirtiendo en vedettes productores de obras, que aspiramos a vender nuestros productos a elevados precios, exponerlos en museos prestigiosos o ser galardonados con reconocidos premios, que nos permitan sentir lo exitosas que son nuestras carreras y lo talentosos que somos.

Pero atrás de todo esto hay una pregunta que no sólo le concierne al mundo del arte y es aquella que nos cuestiona como seres humanos: ¿En qué nos hemos convertido los seres humanos, en un sistema que nos ha arrebatado la experiencia auténtica y nos ha hecho vivir en y de las imágenes, donde ha dejado de importar quién se es, para darle paso a la apariencia y a la venta de imágenes de nosotros mismos?

Para la primera pregunta el mismo Guy Debord, en su libro y en su película *“La sociedad del espectáculo”*, nos propone una posible forma de hacer crítica desde adentro: el diálogo. Poner a dialogar las imágenes que han sido creadas por el mismo sistema capitalista, de tal manera que éstas sean re-significadas, dejándonos ver lo que se esconde detrás de ellas: un sistema que nos ha sumergido en la esfera de la representación, privándonos de la experiencia auténtica.

https://www.youtube.com/watch?v=oYhPAiWl_KU

De la misma manera otros artistas han reflexionado en sus obras en torno a esta pregunta, compartiendo un interés por hacer visible la ilusión generada por las imágenes e intentando romperla. En este punto quiero empezar citando la película *“2 ou 3 choses que je sais d'elle”* de Jean Luc Godard, donde pone en un mismo espacio las imágenes filmadas que componen la narración (que en si son un retrato del sistema capitalista) y una voz en off susurrada del autor que nos permite saber lo que piensa y se cuestiona en el momento del rodaje. Una voz que habla para el interior, en contraposición de un espectáculo que habla para el exterior. De esta manera el autor rompe la ilusión de las imágenes haciéndonos saber que hay una persona atrás de ellas grabándolas y proponiéndonos una reflexión.

<https://www.youtube.com/watch?v=Rxiq4t7WNcA>

Esta iniciativa también la podemos observar en el trabajo de Bertold Brecht, quien en el teatro épico tiene la intención de romper con la cuarta pared para desarticular la ilusión del espectáculo vacío, los argumentos manipuladores y la elevada emoción del melodrama. Para esto Brecht propone tratar temas

políticos y sociales que están ligados a la parte racional del ser, alejándose de las teorías radicales de Antonin Artaud. Crea escenarios irreales por su simplificación, anuncios o carteles que interrumpen o resumen la acción, música que entra de manera irónica con el conflicto planteado y actuaciones que no pretenden convencer a la audiencia de que los actores son en realidad los personajes que interpretan, permitiéndoles interpelar directamente al público. Con el teatro épico Brecht pretende que el espectador sea consciente de que está viendo una representación, rompiendo todo tipo de alienación posible.

En el arte plástico podemos citar al artista Joseph Kosuth con su obra titulada *“One and Three Chairs”*, en la cual pone en un mismo espacio la imagen de una silla, una silla real y el significado de la palabra silla, proponiendo que la imagen, la palabra y el objeto no son lo mismo, dado que una es lenguaje, la otra es objeto y la otra es una representación. La imagen, el objeto y la palabra son tres cosas distintas, que a veces o siempre, estamos volviendo una sola en este mundo alienado de las imágenes en el que hemos sido sumergidos y donde han sido juntados aspectos como la política, la economía, la cultura



“One and Three Chairs”

ra, que antes se encontraban separados: ya nos parece que tener una silla o la representación de una silla es lo mismo, así como los políticos y el pueblo creen que prometer cosas o escuchar cosas dichas en un discurso, es igual que verlas cumplidas en hechos reales.

Esta obra en particular me recuerda a esa famosa obra del artista René Magritte, en la cual debajo de la imagen de una pipa él escribía: “Ceci n’est pas une pipe” (esto no es una pipa), anulando la ilusión de la imagen y dejando claro al observador que sólo se trata de la representación de una pipa.

Otro ejemplo que propongo y que aborda la reflexión sobre la saturación dada por las imágenes, es la edición número 28 de la Bienal Internacional de Arte de Sao Paulo, en la cual Ivo Mesquita propuso una bienal vacía, a partir del argumento *“no estamos mirando (sino) perdiendo el sentido de la mirada”*.

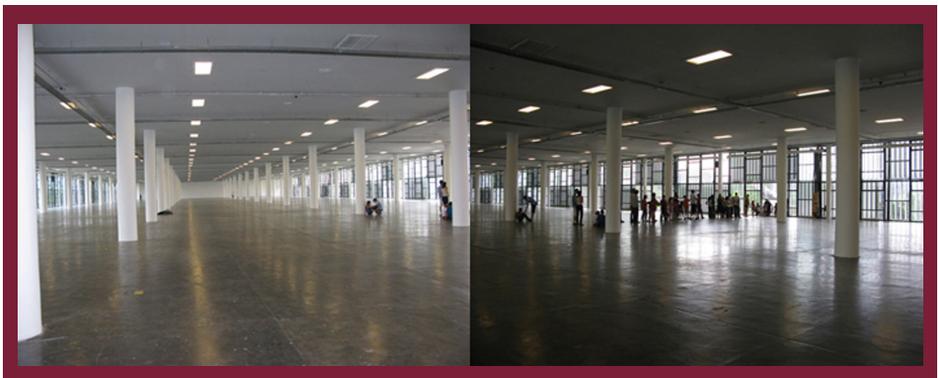
Esta propuesta consistía en exhibir un piso vacío del pabellón de exposiciones y poner simultáneamente a disposición del público los archivos de las anteriores ediciones del evento y una serie de trabajos seleccionados para la bienal en referencia a “la memoria, las narraciones y la historia”. De esta manera, se



“Ceci n’est pas une pipe”. René Magritte. 1929

pretendía una suspensión simbólica y temporal del presente sobre el fondo de contraste del pasado. “(...) *El espacio-tiempo sin nada, como ampliación del “procedimiento silencio”* de Virilio, es un compás de espera cubierto por el regreso del archivo, que se entiende así como fuente de una posibilidad de narración entre pasado y futuro (...) la sala del edificio de Oscar Niemeyer no está vacía por escasez, está vacía de abundancia. En este sentido, y como el mismo Mesquita ha afirmado, el espacio silencioso de la exposición quiere ser un espacio político que, incluso, entenderíamos en el sentido de la relación estética-política de Jacques Ranciere, articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad y modos de pensar relaciones (...)” (2)

De esta misma manera podríamos citar otras propuestas artísticas que reflexionan en torno a esta pregunta; artistas que han advertido en sus obras sobre el peligro de las imágenes y la aniquilación de la experiencia empírica de la que se hace referencia en el libro “La sociedad del espectáculo”. Pero, ¿acaso estas propuestas artísticas que he citado no han sido ya asimiladas por el sistema y han sido convertidas en parte de la historia del arte hegemónico que se enseña en las universidades o en los centros de arte? Hago esta pregunta sin pretender desvirtuar la importancia histórica en el arte de las mismas. Todo lo contrario, reconociendo las iniciativas y las propuestas que hay en ellas de subvertir y hacer arte crítico al sistema hegemó-



“On living contact”. 28 Bienal Internacional de Arte de Sao

nico. ¿Acaso estos no son ejemplos de aquellas acciones o propuestas artísticas que logran tener una capacidad transformadora por un corto tiempo, para después ser neutralizadas, al convertirse en un ingrediente más de la cultura hegemónica? ¿Es posible entonces hacer crítica desde adentro de un sistema que nos abraza y que nos ha incluido? Así llegamos a la segunda pregunta que hace referencia a lo escrito por Paolo Passolini sobre la desaparición de las luciérnagas y que nos deja entrever una mirada pesimista frente a una nueva humanidad que ha sido moldeada por las necesidades del sistema capitalista. *“(...) He visto con ‘mis sentidos’ –dice para asumir el carácter empírico, sensible e incluso poético de su análisis- al comportamiento impuesto por el poder de consumo remodelar y deformar la conciencia del pueblo italiano hasta una degradación irreversible, algo que no había sucedido durante el fascismo fascista, periodo en el cual el comportamiento estaba totalmente disociado de la consciencia (...)”* (3) *“(...) El ‘verdadero fascismo’, dice, es el que la emprende con los valores, con las almas, con los lenguajes, con los gestos, con los cuerpos del pueblo. Es el que ‘conduce, sin verdugos ni ejecuciones de masas, a la supresión de amplias porciones de la sociedad misma’ y es por eso por lo que hay que llamar genocidio ‘a esta asimi-*

lación (total) al modo y a la cualidad de vida de la burguesía’ (...)” (4)

Antes de enunciar el análisis de esta segunda pregunta que propone Georges Didi-Huberman en su libro *“Supervivencia de las luciérnagas”*, creo que es importante dejar claro a qué se refería Pasolini cuando usaba la metáfora de las luciérnagas, al enunciar su muerte. Para Pasolini las luciérnagas no son otra cosa que la humanidad por excelencia, una humanidad que es dueña de su alma, que se mantiene a salvo al seguir manteniendo su alma protegida del poder hegemónico. Como sabemos, las luciérnagas son aquellos insectos (escarabajos) que vuelan en la noche y nos dejan ver su intermitente luz brillar en la oscuridad. Pero cuando Pasolini hacía referencia a su muerte, no pensaba específicamente en que esa pequeña luz hubiera desaparecido de la noche; por el contrario, es en la oscuridad donde podemos seguir disfrutando de ella. Su muerte se da ante los grandes reflectores de los miradores, de las torres de control, de los shows políticos, de los estadios de fútbol, de los estudios de televisión, que nos mantienen encandilados los ojos y no nos permiten ver nada más; que no se dan descanso, anulando la noche. *“(...) En cuanto a los ‘singulares artefactos que se lanzan unos contra otros’, no son más que cuerpos sobreexpuestos, con sus*

estereotipos del deseo, que se enfrentan a la plena luz de los sitcoms, bien lejos de las discretas, vacilantes e inocentes luciérnagas, esos ‘recuerdos un poco punzantes del pasado’ (...)”(5)

Como lo enuncia Pasolini en su metáfora, la muerte de las luciérnagas está dada por la imposibilidad que generan las grandes luces de ver las más pequeñas que titilaban en la oscuridad. Los medios de comunicación, la publicidad y los shows políticos han visto cumplido su sueño: nos han sumergido en una representación que dado el ritmo acelerado que maneja (inmediatez) y su espectacularización, no nos permiten darnos cuenta, ni siquiera, de lo que está pasando a nuestro alrededor: al saber que ocurre en el mundo entero a través de la imagen, nos perdemos lo que pasa en nuestro entorno más próximo. Cuando una tragedia ha ocurrido y nos disponemos a sentirla, aparece otra que nos ocupa, generando el olvido de la anterior y esto en un número de veces infinitas y en todos los aspectos de nuestra vida que podamos imaginar, lo que nos ha privado del sentir.

Pero esas grandes luces, responsables de la muerte de las luciérnagas, ya no sólo hacen referencia a los medios de comunicación, la publicidad o el show político. ¿acaso el mundo del arte – mercado, con sus innumerables e importantísimos

premios y con los altos precios que se manejan o con el estatus que se le ha otorgado a los museos y curadores- no es también una luz incandescente que nos ha cegado? ¿acaso esa ideología de la autocreación de una imagen personal, que al parecer se ha vuelto más importante que la creación real de cada artista, donde es mejor aquel del que más se hable o aquel que obtenga un mayor número de premios a costa de cualquier cosa, no es también una más de esas luces que han matado a las luciérnagas a las que hacía referencia Pasolini?

Estos nuevos interrogantes nos llevarían a la tercera pregunta con la que he iniciado mi texto, pero antes de ello creo que deberíamos conocer el análisis que propone Didi-Huberman ante la posición de Pasolini, que sin duda se convertirá en una pista para reflexionar sobre las preguntas siguientes.

Para Georges Didi-Huberman, en su libro ***“supervivencia de las luciérnagas”***, sería más correcto decir que las luciérnagas no desaparecen; pura y simplemente se van. ***“(…) desaparecen en la sola medida en que el espectador renuncia a seguirlas. Desaparecen de su vista porque se queda en su lugar, que ya no es más el lugar adecuado para percibir las (...)”***(6) , ***“(…) porque no son las luciérnagas las que han sido destruidas, sino más bien algo***

central en el deseo de ver –en el deseo en general y, por tanto, en la esperanza política – de Pasolini (...)(7) . De esta manera, Didi-Huberman nos invita a pensar que se trata de re-pensar nuestro propio *“principio de esperanza”* a través de la manera en que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro. Así ese encuentro de tiempos, esta colisión de un presente activo con un pasado reminiscente, se vuelve necesaria para poder volver a admirar el resplandor de las luciérnagas.

En este punto es necesario citar, como lo hace Didi-Huberman en su texto, al historiador de arte Aby Warburg con su obra titulada *“Atlas Mnemosyne”*, por las pistas que él deja en su obra. Warburg nos propone una reflexión sobre la memoria, a través de la disposición de imágenes de distinta procedencia y organizadas (susceptibles a cambios) en un mismo panel. *“(…) Para Warburg, las imágenes eran los “engramas” (8) , las marcas físicas de la memo-*



Aby M. Warburg, “Mnemosyne Atlas”, 1924-1929 No. 45, 1924

ria cultural colectiva; por tal razón, cuando se colocan en la disposición correcta se convierten en disparadores semánticos que no precisan de ninguna explicación verbal (...)" (9)

En este trabajo de Warburg encontramos aquello de lo que habla Didi-Huberman y que hace referencia a encontrar un pasado con el presente; a recurrir a esas imágenes que pertenecen a nuestra memoria colectiva para que sean ellas las que hablen. Esto lo sintetiza muy bien Paolo Pasolini en la frase: ***“Más moderno que todos los modernos (...) soy una fuerza del pasado”***, que pone a decir a un artista de mucha experiencia y que sabe de la importancia de la historia, sentado al frente de un periodista, cuyo trabajo es rebajar toda profundidad contemporánea a la actualidad de las banalidades de la sociedad del espectáculo, en su película titulada ***“La ricotta”***.

<http://www.youtube.com/watch?v=gYGRBDtDtIM>

Así, para cerrar esta reflexión propuesta por Georges Didi-Huberman, tendríamos que decir que, al parecer, lo que había desaparecido no eran las luciérnagas sino la capacidad de Pasolini de verlas. ***“(...) Lo que había desaparecido en él (Pasolini) era la capacidad de ver –tanto en la noche como en la luz feroz de los reflectores- aquello que***

no ha desaparecido completamente y, sobre todo, aquello que aparece, pese a todo, como novedad reminiscente, como novedad “inocente”, en el presente de esta historia detestable de la que no se sabe ya si apartarse, aunque sea desde el interior (...)" (10)

Pero yo me pregunto: ¿quién puede culpar a Pasolini de una mirada negativa que anunciaba la muerte de las luciérnagas, en un mundo donde encontramos mil ejemplos de que lo más puro ha sido corrompido por el mercado y el capital? De esta manera doy inicio a la reflexión entorno a la tercera pregunta y para ello quiero citar un artículo titulado ***“La corrupción en el arte/el arte de la corrupción”*** escrito por Luis Camnitzer. En este artículo se nos presenta el problema que enfrenta hoy la obra de arte al haberse convertido en mercancía y el dilema que enfrentamos los artistas de convertirnos o no en productores de obras (mercancías) para la venta, repitiendo técnicas descubiertas por otros o por nosotros mismos, que nos han asegurado o nos podrían asegurar una posición privilegiada en el mercado del arte. Técnicas, formas, planos, estéticas, secuencias, posiciones, propuestas, que cumplen con la demanda del mercado y con los intereses de los galeristas, programadores de festivales y curadores.

Camnitzer nos hace ver cómo uno de

los peligros que corremos los artistas es que en el momento de alcanzar un **“Nombre”** en el mundo del arte y ser aceptados por las galerías, museos, curadores, festivales de cine, etc., nos quedemos repitiendo aquella **“fórmula”** que nos llevó a ese lugar privilegiado, por miedo a perder lo obtenido, volviendo nuestras obras vacías, aunque muy rentables económicamente. De esta manera, ¿los artistas no estaríamos renunciando a crear un arte crítico, al quedarnos cómodamente en el espacio que nos ha abierto el arte hegemónico que nos acoge? ¿No estaríamos siendo así seducidos con la ovación del ego que nos da este sistema en figuras como la alfombra roja, los premios, las exposiciones en importantes museos o galerías, los festivales, para neutralizar propuestas que en un momento podrían haber sido críticas frente al sistema? ¿No deberíamos cuestionarnos, entonces, sobre las obras que nos han dado dicha posición privilegiada en el mundo del arte - mercado, antes de seguir repitiéndolas?

Para Camnitzer este dilema no tiene solución, por lo que en su texto propone algo a lo que llama **“cinismo ético”**. **“(…) la esencia de esta posición se basa en la idea de que prostituirse a sabiendas es mejor que prostituirse inconscientemente. En el primer caso es estrategia, en el segundo es corrupción. Como una estrategia me sirve**

para identificar la línea que se está por cruzar y por lo tanto me permite, hasta cierto punto, la reversibilidad del acto. Limitándose a ser una corrupción producto de la inconsciencia, el acto se ve forzado a desembocar en una retórica justificativa, sin la posibilidad de que uno pueda asumir la responsabilidad de la decisión. La ventaja del uso de la estrategia es que permite un análisis de las condiciones. Entre esas condiciones, permite la utilización de aquellas que pueden llevar a la implementación de una ideología, aún cuando ésta pueda parecer contradicha por los pasos tomados para instrumentarla. Pero esta frase que acabo de escribir es realmente terrible, porque lo que termina afirmando es que el fin justifica los medios. Y el día que comprendí que el objeto de arte también es un objeto comercial, la iluminación había venido de la creencia profunda en lo opuesto: de que el fin jamás puede justificar los medios (...)

Pero ante el **“cinismo ético”** propuesto por Camnitzer, habría que preguntarse si éste no sería sólo otra forma de creer que la imagen y la realidad son la misma cosa y dejar que se implemente la representación en nuestras vidas y creencias, para hacernos una realidad más amable. Como lo explica el mismo Camnitzer en su texto: **“(…) Con el “cinismo ético” logré, al menos, fabricar-**

me la ilusión que puedo seguir manteniendo mis ideas puras o que, por lo menos, las puedo identificar (...)”.

De esta manera podemos ver que los artistas, independiente de si son pintores, escultores, dramaturgos, directores de cine, etc., hoy en día, estamos ante una gran debate histórico. Pero, ¿Cómo resolverlo?

Hay una frase que leí hace un tiempo del cineasta Robert Bresson que nos propone una respuesta “*(...) El porvenir del cinematógrafo está en una raza de jóvenes solitarios que filmarán invirtiendo hasta su último centavo, sin dejarse engañar por las ruinas materiales del oficio (...)*”. Yo me atrevería a extender esta frase para todas las artes, cambiando los términos referentes a sus técnicas para cada una de ellas. Pero esta frase puede significarnos una confusión: no basta con ser jóvenes o solitarios o hacer cine o arte con nuestros últimos centavos; también hay que tener la capacidad de no dejarse engañar por las ruinas materiales del oficio y para esto se hace imprescindible la reflexión: ser conscientes de lo que está pasando en nuestro entorno, de cómo funciona el sistema en el que vivimos y de la manera en que nosotros somos y nos comportamos dentro de él.

Así llegamos a la cuarta pregunta que

he propuesto en este texto: ¿En qué nos hemos convertido los seres humanos? Acaso estamos presos en las imágenes?

El problema que afrontamos hoy como seres humanos, como ya lo ha planteado Pasolini en su metáfora sobre las luciérnagas, es que ya no hablamos de un sistema que nos rodea, sino de un sistema que hemos interiorizado. Todos los jóvenes crecimos escuchando la palabra éxito y aprendimos una asociación directa entre obtener reconocimientos y crecer en nuestras carreras (progreso). El que no gana nada y es dejado afuera ha fracasado, mientras que el que gana premios o logra que se hable de él en los medios de comunicación (televisión, prensa o Internet), a costa de lo que sea, nos da la imagen de que es exitoso y, en una sociedad de la representación, eso es igual a ser exitoso. Aprendimos que a medida que crecemos debemos progresar, acumular y producir y orientamos nuestro trabajo bajo estas estructuras de pensamiento, midiendo lo exitosos o fracasados que somos bajo esos parámetros.

Por lo tanto, para ser esa clase de artista al que se refiere Robert Bresson, en el que para él está el futuro del arte, ya no basta con oponerse a un sistema que funciona en el exterior, ahora es necesario oponerse a un sistema que funciona en nuestro interior: oponernos a nuestros propios “*deseos*” aprendidos y a nues-

tra misma estructura de pensamiento. Para Walter Benjamin, según el análisis propuesto por César Rendueles y Ana Useros en su texto *“Atlas Walter Benjamin Constelaciones”*, la revolución no es una novedad radical fruto del progreso histórico sino aquello que inadvertidamente ya somos, que siempre hemos sido, y cuya consumación es, por tanto, perfectamente razonable. *“(…) A la historiografía materialista le subyace un principio constructivo. Ahí, del pensamiento forman parte no sólo el movimiento de los pensamientos, sino ya también su detención. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, le produce un shock mediante el cual él se cristaliza como mónada (…). Y en esta estructura, reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otro modo, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido (…). Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren (…)”* (11)

Con estas palabras Walter Benjamin nos invita a contemplar la posibilidad de que la revolución está en algo que ya somos y nos invita a reconocer la importancia

de la historia para acercarnos a ella; pensamiento que se opone a la inmediatez del sistema en el que vivimos, donde se anula hasta el pasado más próximo.

“(…) Los temas de meditación que la regla conventual proponía a los hermanos novicios tenía la tarea de alejarlos del mundo y sus afanes. La reflexión que desarrollamos aquí procede de una determinación parecida. En un momento en que los políticos, en quienes los adversarios del fascismo habían puesto su esperanza, yacen por tierra y refuerzan su derrota con la traición a su propia causa, esta reflexión se propone desatar al que vive en el mundo de la política de las redes en que ellos lo han envuelto. Ella parte de la consideración de que la fe ciega de esos políticos en el progreso, la confianza en su “base de masas” y, por último, su servil inserción en un aparato incontrolable no han sido más que tres aspectos de la misma cosa. Es una reflexión que procura dar una idea respecto de lo caro que le cuesta a nuestro pensamiento habitual una representación de la historia que evite toda complicidad con aquella a la que esos políticos siguen aferrados (…)” (12)

Bajo estas ideas creo que es necesario que hagamos consciencia de que enfrentamos una época difícil; que vivimos en un sistema económico que nos

abrazo, que nos confunde y nos enreda en la comodidad, en la ovación del ego, en la sensación de éxito y en esa idea de progreso que todos parecemos perseguir. Un sistema de imágenes que nos han llevado a dejar de ser, para parecer y que hemos interiorizado. Debemos saber que para salir de esto ya no basta con la antigua rebeldía, con acciones orientadas a cambiar algo exterior a nosotros o a los otros, porque la respuesta a esas acciones es un sistema que termina por abrazar aquello que parecía contrario, para volverlo un ingrediente más de la cultura hegemónica, aniquilando, de esta manera, la crítica.

Los artistas debemos reconocer que la política en el arte no sólo está dada en las obras que propone de manera directa reflexiones políticas frente a un estado, porque como lo propuso Godard en aquella famosa frase: “no se trata de hacer cine político, sino de hacerlo políticamente”. La política en el arte también nos propone reflexiones directas sobre nuestro hacer, sobre lo que es un artista, sobre el funcionamiento del sistema en el que nos movemos y en el que creamos y sobre nuestros comportamientos y deseos (aspiraciones) dentro de él. Decirnos apolíticos y mostrarnos desinteresados de la política es quitarnos también la posibilidad de reflexionar sobre lo que somos, sobre lo que estamos haciendo y eso es darle grandes ventajas al sistema.

“(…) Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual cava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (...)” (13)



“Angelus Novus” de Paul Klee.

pie de página:

(1) *DIDI-HUBERMAN Georges*, “*Supervivencia de las luciérnagas*”. Pág. 22. *Abada Editores. 2012.*

(2) *Bordons Teresa*, “*Archivos Posibles*”.

(3) *DIDI-HUBERMAN Georges*, “*Supervivencia de las luciérnagas*”. Pág. 23. *Abada Editores. 2012.*

(4) *DIDI-HUBERMAN Georges*, “*Supervivencia de las luciérnagas*”. Pág. 21. *Abada Editores. 2012.*

(5) *DIDI-HUBERMAN Georges*, “*Supervivencia de las luciérnagas*”. Pág. 22. *Abada Editores. 2012.*

(6) *DIDI-HUBERMAN Georges*, “*Supervivencia de las luciérnagas*”. Pág. 35. *Abada Editores. 2012.*

(7) *DIDI-HUBERMAN Georges*, “*Supervivencia de las luciérnagas*”. Pág. 45. *Abada Editores. 2012.*

(8) *Engramas: Un engrama es una estructura de interconexión neuronal estable. Tiene como efecto la activación en red de un sistema de neuronas, producida por efecto aferente de la excitación de las terminaciones del sistema nervioso en el medio interno o*

externo, de tal manera que, mediando o no un correlato psíquico, se estimula la activación de estructuras neuronales estables eferentes, engramas eferentes, que producen respuestas de regulación automáticas del organismo. Hay engramas no psíquicos, que se producen de manera inconsciente, y engramas psíquicos que son ejecutados mediante la actuación consciente del individuo.

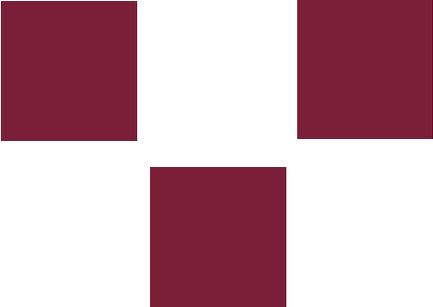
(9) *RENDUELES Cesar, USEROS Ana*. “*Atlas Walter Benjamin Constelaciones; Instrucciones de uso*” Pág. 18.

(10) *DIDI-HUBERMAN Georges*, “*Supervivencia de las luciérnagas*”. Pág. 50. *Abada Editores. 2012.*

(11) *BENJAMIN Walter*, “*Sobre el concepto de historia*”.

(12) *BENJAMIN Walter*, “*Sobre el concepto de historia*”.

(13) *BENJAMIN Walter*, “*Sobre el concepto de historia*”.



MUTACIONES DEL CINE

EN LA ERA DIGITAL: la ampliación del campo de batalla.

Por: Jerónimo Atehortúa Arteaga

**“...un cine peligroso, divino y maravilloso”
Glauber Rocha, en Vent d’Est de Jean-luc Godard**

La punta del iceberg

Vivimos un momento crucial para el cine. La tecnología digital está conmoviendo las bases sobre las que se ha fundado este arte; como consecuencia afrontamos una serie de mutaciones que prometen cambiar el panorama

cinematográfico como sólo lo pudo hacer la llegada del sonido sincrónico. La era digital constituye el último capítulo (hasta hoy) de la historia del cine. Y aunque quizá, es demasiado pronto para poder comprender, en su verdadera dimensión, los fenómenos de transformación que estamos atravesando, lo

cierto, es que en el largo plazo el cine será otro. Me atrevería a decir que los cambios que la llegada del cine digital y los nuevos modos de distribución han ocasionado, son sólo la punta del iceberg, de un proceso que seguramente transformará, pero no destruirá el cine. El cine no descansa hoy sobre piso sólido. Muchas estructuras se han derrumbado y muchas otras lo harán en poco tiempo, dando paso a una nueva realidad. La disyuntiva es clara: sobre las ruinas del cine industrial podremos construir uno nuevo, autónomo y vital, o bien, podremos observar como otros lo construyen con su poderoso brazo financiero y nos lo imponen. Queda claro que se ha abierto un campo

de batalla y la lucha no será sencilla. **La muerte del celuloide y la crisis de los modos de visualización cinematográfica**

El caso de la empresa Eastman Kodak es muy elocuente para ilustrar nuestro momento. No había transcurrido un mes del año 2012, cuando el gran productor de material fílmico, anunciaba su sometimiento a la ley de quiebras de los Estados Unidos. Como golpe de gracia, un mes después, el opulento teatro Kodak, en el que se celebra desde hace años la entrega de los premios Oscar, pasó a llamarse teatro Dolby, en razón de la poderosa empresa británica especializada en la producción de tecnologías digitales del entretenimiento,



ilustración !: Teatro Dolby antes de teatro Kodak

que es quien hoy presta su nombre y patrocinio. La realidad ha hablado. Kodak, el otrora gigante de la economía norteamericana ya no es representativo de la industria del cine, y la ecuación celuloide igual industria o mundo del cine, es insostenible. Nos vemos obligados, entonces, a pensar el cine como algo necesariamente diferente a su soporte.

Las mutaciones del cine de hoy también nos llevan ineluctablemente al tema de la distribución y la exhibición. En 2010, Jean-Luc Godard estrenó simultáneamente en el festival de cine de Cannes y en el sitio web de Filmo TV, Socialismo, su última película. Ese mismo año, David Lynch afirmó que su próxima película sería directamente colgada en internet. Y Si bien estos gestos no fueron pioneros en materia de distribución y exhibición, sí nos muestran, desde una instancia cultural altamente legitimada, que estamos ante todo un mundo de posibilidades para encontrar medios alternativos para llevar nuestras películas al público.

El cine ¿arte de masas?

El cine como arte de masas también empieza a ser cuestionado. Los recursos digitales han permitido una explosión de contenidos que atacan el corazón mismo de la masividad. Citemos un par de cifras, que aunque difíciles de

verificar fehacientemente por la dispersión de las fuentes, nos pueden ayudar a darnos un panorama de la cuestión.

De acuerdo a los datos publicados por la UNESCO para 2009, la producción de cine mundial era de 7233 películas. (1) (2) El cine Norteamericano constituye más o menos el 9% de esta cifra, pero se queda aproximadamente con el 80% de la taquilla en latinoamerica y más del 50 % a nivel mundial. Lo cual nos indica que el grueso del cine (el otro 91%) tiene una audiencia que podríamos llamar marginal (al menos en nuestro continente). (3) Hay toda una constelación fílmica que no puede brillar, es casi invisible, lo cual, por el lugar que ocupamos en ese mapa, no deja de ser un dato traumático.

Como consecuencia de esa crisis, el cine ha sufrido un cisma. Por un lado, está el cine dominante, plagado de estrellas de cine y efectos especiales, principalmente producido por Hollywood y cuyo destino es seguir siendo masivo a pesar de su profunda crisis de calidad. Este es el cine como espectáculo. Por otro lado está el cine de la periferia (incluso algún cine estadounidense), que explora otros modos de representación, en constante evolución y renovación, cuya relación con los espectadores es mucho más comprometida aunque limitada. Este es el cine como arte. Su destino no es desaparecer, sino que

tiende a parecerse en lo limitada de su exhibición a otras artes como el teatro. Si bien esta diferenciación no es nueva, en los últimos años se ha radicalizado. David Oubiña en un ensayo sobre el futuro del cine latinoamericano así lo expresaba: “Hay, cada vez más, dos espacios irreconciliables: por un lado, la forma de un espectáculo omnipresente regido por reglas muy precisas y, por otro, diversas formas, más o menos artesanales de expresión oposicional o alternativa.” (Oubiña, 2005) Este último cine no ha tenido más alternativa que rehuir a los espacios en los que el cine dominante es rey. Entonces

se han empezado a generar otros modos de distribución y de visualización dando lugar a un nuevo espectador (no masivo, pero más dispuesto al diálogo), pues el cine de hoy, nos guste o no, parece estar destinado a ser descargado de internet y ser visualizado en dispositivos digitales. De hecho, cuando nos concentramos en el cine de la periferia, encontramos que incluso la experiencia comunitaria de ir a cine, progresivamente se disuelve y se reduce a unos cuantos festivales y muestras, en el mejor de los casos. En contraste, los medios informáticos han acercado la cinematografía mundial a cada uno de nosotros como nunca antes.



Ilustración 2. Fotograma de Film Socialisme de Jean-luc Godard, 2010.

Vivimos el mundo de la pantalla global, a falta de salas de cine, disponemos de televisores, ordenadores y dispositivos móviles, desde donde se ve todo el cine.

Nuevos modos de producción / nuevos modos de representación

Gracias al abaratamiento en los costos de producción y post producción, el cine emprende un proceso de desindustrialización. La aparición de cámaras HD de bajo costo y de software casero de edición, han permitido el surgimiento de películas artesanales altamente competentes. De este modo se acorta la brecha entre la producción industrial, la independiente y la marginal. Véase *Road to Nowhere* del norteamericano Monte Hellman, y *Paranmanjang* del surcoreano Park Chan-Wook, dos películas de gran factura artística rodadas una con una cámara de fotos (Canon 5D MK II) y la otra con un Iphone 4, respectivamente.

Otro ejemplo es el de Jonathan Caouette quien en 2003 hizo su aparición en el campo cinematográfico con *Tarnation*, una película elaborada con material de archivo familiar y montada en una computadora personal. *Tarnation* tuvo un gran impacto en el público y la crítica, y supo instalarse en el circuito de distribución internacional, llegando incluso a ser editada en DVD en latinoamérica. Está también el caso del argentino, Raúl

Perrone, que ha comenzado a producir películas con cámaras de fotos en función de video, al tiempo que ha organizado un festival de cine para exhibir películas con este modo de producción.

Gracias a internet y la tecnología digital, el cine atraviesa un camino análogo al de la web 2.0. Culturalmente existe un proceso de descentralización y desterritorialización del cine, donde la lógica de intermediación entre creadores y consumidores empieza a derrumbarse. No obstante, creo que aun es prematuro asegurar que existe (o que existirá) un cine 2.0. Las mutaciones del cine contemporáneo implican no solo un cambio en los modos de producción, distribución y exhibición; el nuevo devenir del cine es mucho más profundo. Las tecnologías digitales han determinado una alteración absoluta sobre los contenidos. Por lo tanto, ellas no son un fenómeno externo, ya que implican un cambio en las formas de representación. Muchas de las películas de hoy sólo son entendibles si se leen bajo la nueva realidad socio-cultural. Las modificaciones van desde los procesos de *Morphing* digital, al que está constantemente sometido el cine de efectos especiales de Hollywood, hasta las obras de intercambio epistolar entre Jonas Mekas y José Luis Guerin. Una película con un planteamiento formal tan riguroso como *El arca rusa* (que está



Ilustración 3. Fotograma de Road to Nowhere de Monte Hellman, 2010.



Ilustración 4. Fotograma de Tarnation de Jonathan Cauoette, 2003

hecha en una sola toma), de Alexander Sokurov, no habría sido posible sin la existencia del formato digital. Cito una vez más a David Oubiña pues su precisión en este punto es escalofriante: Si el cine mainstream se refugia en la tecnología como un efecto de alto impacto pero que procura preservar los modos habituales de la percepción, y termina confinando a los films en el territorio del entretenimiento, ese otro cine de los márgenes hace un uso crítico de la tecnología y mantiene con ella una tensión productiva. (Oubiña)

La era de la reproductibilidad digital: entre la renovación y la distopía

Se advierte, entonces, que lo propio del cine no es ni su soporte, ni su forma de producción industrial, ni su masividad, ni su modo de exhibición y distribución, y menos aún, su modo particular de representar (dominante). Esta nueva realidad ha hecho inoperantes las definiciones técnicas y legales que definen lo cinematográfico, devolviendo al centro del debate la cuestión baziniana acerca de ¿Qué es el cine?

Todas estas transformaciones nos encuadran en un marco desafiante, pues hay que dejar algo muy en claro: las tecnologías digitales y de la comunicación son una fuente de puras posibilidades que no se concretan por sí solas. Ellas

pueden hacer realidad nuestros sueños utópicos sobre el cine, pero también pueden ubicarnos en la más cruenta distopía orwelliana, de hecho quienes han logrado disociar mejor al cine de su soporte son justamente las corporaciones de la industria cinematográfica, al implementar una política creciente acerca de los “contenidos legales” bajados de portales como iTunes (schwarzböck). Como afirma Denis de Moraes: “Al mismo tiempo que amplía nuestras capacidades de conocer, imaginar e interaccionar; el delirio tecnológico no deshace desigualdades sociales, acentúa desniveles tecnológicos y con frecuencia se deja atrapar por la voracidad mercantil.” (Moraes, 2010) La integración de nuevas tecnologías al cine, no puede pensarse como un proceso natural del desarrollo social, al que simplemente debemos adaptarnos. Es necesario reconocer que hace parte de un proceso dialéctico, y de una construcción colectiva, que nos permitirá repensar el cine y abrirlo a una realidad más democrática.

Así, el cine actual se ubica en el medio de dos visiones opuestas. Por un lado esta la mirada que ve en la integración de nuevas tecnologías, el cambio paradigmático que el cine necesitaba para sacudirse. Se ve en las tecnologías de la información y las telecomunicaciones la oportunidad para democratizar el cine y desestructurar la industria ci-

nematográfica, tal como la conocemos. Por el otro, está la mirada sumida en el pesimismo cultural, que concibe los cambios no como crisis, sino como un simple reajuste del mercado en el marco de la llamada economía creativa. Esta segunda mirada no es injustificada. Son patentes las operaciones de la economía para avocar la cultura hacia la lógica de la producción de bienes inmateriales, bajo su instrumentalización como mercancía, a través del sofisma de la propiedad intelectual. Hoy, a los cineastas se les ve como productores de contenidos para nutrir a un inmenso mercado, que no vacila en criminalizar el consumo libre de bienes culturales por medio de internet, bajo el escudo legal del copyright. En un mundo de economía desmaterializada, la cultura tiende a convertirse en el máximo proveedor de valor comercial, pues ya las cosas no valen por su valor

intrínseco sino por su valor espiritual. Entonces las fronteras entre cultura y mercado tienden a borrarse (Moraes).

La era de la reproductibilidad digital no se ha consolidado aun. Está llena de huecos, vacíos, lagunas que deben ser colmadas. Internet y la tecnología digital, no son esencialmente libertarios, son un triunfo de la técnica a los que se les puede dar cualquier contenido. De ahí, la embestida de las multinacionales para apropiarse de ellos. Iniciativas como la ley SOPA en Estados Unidos o la aprobada ley Lleras 2.0 en Colombia, ahora declarada inexecutable (por fortuna) por la Corte Constitucional, destinadas a que se controle el uso de internet y se restrinja el intercambio de archivos, son claras políticas en esta dirección. Esto pone de manifiesto que lo que presenciamos en este campo, es una intensa lucha por el sentido, que



Ilustración 5. Logode Creative Commons, licenciade propiedad intelectual, que permite la libre circulación de contenidos, creada como alternativa al restrictivo Copy Right.

requiere por parte nuestra una toma de posición y una actitud develadamente política. Por ello hoy además de ser cineastas o realizadores, más que nunca, debemos ser activistas de nuestro sector cultural. Estamos presenciando un momento único en el que nuestra toma de partido es fundamental. La pregunta es: queremos ser partícipes de ese nuevo mundo o vamos a dejar que las fuerzas en disputas se acomoden y nos impongan sus modelos de producción, distribución, exhibición y contenidos.

Se nos ha querido vender la idea de que el cine está en peligro, gracias al aumento de la piratería. Sin embargo, yo me atrevo a afirmar que lo único que está en peligro, es el modo de producción industrial, que no deja de repartirse ganancias por miles de millones de dólares año tras año. 2012 ha sido el año en que Hollywood ha logrado aumentar sus ganancias gracias a sus políticas legalistas y restrictivas del acceso a contenidos libres, a pesar de lo pobre de sus contenidos que se repiten de manera obscena. De hecho en el box office del año pasado podemos observar que 14 de las 20 películas más taquilleras del año, corresponden a remakes, franquicias cinematográficas o simples secuelas. ¿Acaso esto no es una crisis de los contenidos cinematográficos, por no hablar de la forma?

Vivimos un contexto muy distinto al de los orígenes del cine, o incluso al de los años 20 cuando se consolidó Hollywood. Al cambiar los modos de producción, necesariamente cambian los materiales mismos con los que el cine trabaja, “(afrontamos) un nuevo modelo productivo en el campo del cine que tiende a la socialización de los medios de producción y la democratización de la distribución, es decir: la quiebra de la hegemonía de las estructuras clásicas de producción, distribución y exhibición y el auge de nuevas formas de difusión.” (Rosebaum / Martín, 2010); afirma Pere Portabella. Es importante prestar atención a las legislaciones de derechos de autor, pues ellas lejos de querer proteger a los artistas, buscan rodear a los gigantes de la producción industrial. La era digital nos ha enseñado que no es posible diferenciar entre una copia y su original, y gracias a ello han surgido nuevas experiencias comunitarias en las que podemos compartir la información y participar de ella. Hasta hoy nunca se pensó que compartir un libro, un disco, una película o cualquier otro bien, para que otro pudiera gozar de él, fuera una actividad que atentara contra la sociedad. Esto porque siempre se trató de un goce individual y más o menos excluyente. Con la reproducción digital la cuestión cambió, la posibilidad de goce de los bienes culturales se hizo masiva

y el mercado encontró una parcela interesantísima en la que se puede apropiarse de las ganancias, mercantilizando las ideas y los contenidos culturales y obligándonos a pagar por ellos. En este contexto se entiende perfectamente, que Jack Valenti, el difunto ex presidente de la Motion Picture Association of America, haya afirmado que la lucha contra la piratería es su propia lucha contra el terrorismo. Sin embargo, yo creo que el verdadero terrorismo está de ese lado, cuando se quiere criminalizar el uso libre de la información.

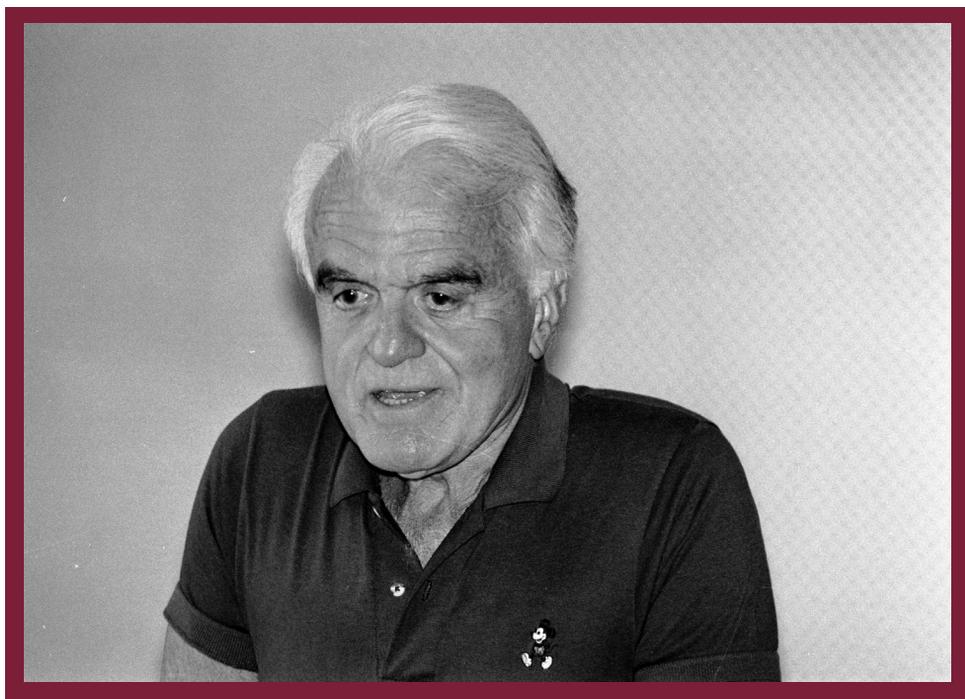


Ilustración 6. Jack Valenti, Ex presidente de la MPAA.

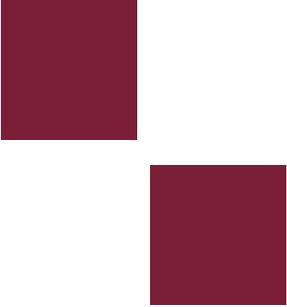
Pie de Página:

(1). *MORAES, D. D. (2010). Mutaciones de lo visible: comunicación y procesos culturales en la era digital. Buenos Aires, : Paidós.*

(2). *ROSENBAUM, J., MARTIN, A., & GAYTÁN FUERTES, E. (2010). Mutaciones del cine contemporáneo. Madrid, Errata Naturae.*

(3). *OUBIÑA, David. Construcción sobre los márgenes : itinerario del nuevo cine independiente en América Latina, en RUSSO, E. A. Comp. (2005). Hacer cine: producción audiovisual en América Latina. Buenos Aires, Fundación TyPA.*

(4). *SCHWARZBÖCK, Silvia. La posibilidad de un arte sin Estado (2011). Kilómetro III: ensayos sobre cine. Buenos Aires, No. 9*



¿VANGUARDISMO O DESTRUCCIÓN?

NO ES UN DILEMA UNDERGROUND

Por: Juan Fernando Ramírez Arango

La primera película empieza con un amanecer. (1) La cámara se mueve de derecha a izquierda recorriendo un camino arbolado; carretera ondulada por la que apenas desciende para descubrir un cuerpo en posición fetal tendido en ella, que se incorpora perezosamente mientras el ojo de la cámara se va acercando a su rostro hasta la barrera invisible del primer plano: contra el cielo brillante Donnie Darko esboza una sonrisa suspicaz.

La segunda película empieza con una

declaración existencial. (2) En una suerte de espejo de Galadriel, el reflejo de un estereotipo, un nerd con una cámara de video al hombro dice: Hola. Soy el fantasma de Daniel Johnston. Hace muchos años viví en Austin, Texas y trabajé en McDonald's. Es un honor dirigirme a ustedes el día de hoy, para hablarles de mi vida y del otro mundo. En la parte inferior izquierda de la pantalla se puede leer: Austin, Texas, 1985.

Donnie Darko es un adolescente trans-

gresor que atraviesa problemas existenciales. Característica y circunstancia que se convierten en metaproblemas si se vive, como es el caso de Donnie, en una sociedad ultraconservadora representada en los Estados Unidos, de final de la década del ochenta.

Luego de una cena problemática, en la que se pone al descubierto que Donnie ha dejado de tomar sus píldoras, se le ve reposando en su cama, sumergido en algún sueño. Abajo, en la sala de televisión, mister Darko desaprueba al candidato demócrata, que declara para los noticieros; se acercan las elecciones presidenciales de 1988.

En la siguiente escena se oye el ruido

de una multitud que aclama a un regordete que sube a un escenario. El mejor cantautor vivo de nuestro tiempo, dice la voz de trueno de un presentador, que agrega, Daniel Johnston. En la parte inferior derecha de la pantalla se puede leer: Los Ángeles, California, 2001.

Otra voz de trueno despierta a Donnie, y, en medio de la noche, lo guía hasta un campo de golf. Las indicaciones provienen de alguien que se esconde detrás de un disfraz de conejo danés, quien predice el fin del mundo con la exactitud de un reloj suizo: en 28 días, 6 horas, 42 minutos y 12 segundos. Están en octubre 2 de 1988.

Para no especular al hacer memo-

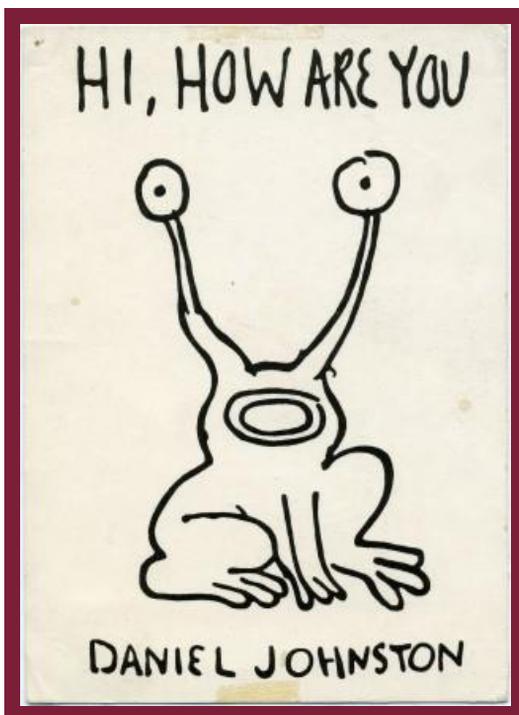


ria, Daniel Johnston solía grabar en cintas de audio las confesiones de lo que sentía en sus momentos más deprimentes, verbi gratia: leí en la biblia que Daniel tenía visiones e interpretaba los sueños. Muchas de las cosas se me aparecen como visiones.

A la mañana siguiente Donnie despierta en el campo de golf; regresa a casa, pero la propiedad está acordonada por la policía. La turbina de un jumbo jet 747 se desprendió en pleno vuelo y fue a parar a la habitación de Donnie, poniendo a prueba, de paso, la estructura de toda la casa.

Daniel Johnston siempre ha vivido en el sótano de la casa de sus padres. Inicialmente, en el de una casa cualquiera a las afueras de New Cumberland, dividiéndolo en dos partes, cuarto y taller. En Waller, donde vive ahora, ha hecho construir una réplica exacta de ese sótano.

Ahora, después del milagro, o gracias a su amuleto de la suerte, Donnie es una especie de celebridad local. Se vive el síndrome de Donnie, algo así como una versión invertida del síndrome de Estocolmo, en donde el secuestrador, la comunidad que le ha sometido, desarrolla una relación de complicidad con



su víctima superviviente. Un pequeño paso de locura colectiva que convierte a una víctima en un ser venerado. Porque, como dijo Warhol, todo el mundo tiene derecho a quince minutos de fama, y como bien predijo el mismo ícono pop, al menos en este caso, en los años ochenta va a haber cada quince minutos un nuevo futuro. Si se hace una simbiosis lógica de las dos frases, se obtendría la siguiente, vista desde el aquí y ahora: En los ochenta, todo el mundo tenía derecho a cambiar el mundo. Una expresión que, además de darle un nuevo título a Warhol, ícono populista o demagogo, bien podría ser, por ejemplo, el slogan de MTV, o su misión corporativa: MTV tiene derecho a cambiar el mundo.

En 1985 Daniel Johnston hace realidad uno de sus sueños adolescentes: salir en MTV. Lo hizo en el programa *The cutting Edge*, conducido por el vocalista de *The Fleshtones*, Peter Zarella. Este es Daniel Johnston, un músico local, de aquí, de Austin. Me llamo Daniel Johnston y grabé esto en plena crisis nerviosa. Se refería a su álbum *Hi, How Are You*.

Ambas frases de Warhol se aplican a Daniel esa noche, quien tuvo lo que, figurativamente, se conoce como cuarto de hora de fama, aunque sólo fueron, en tiempo real, dos minutos y seis segundos al aire en MTV. Sin embargo, por el talante futuro de algunos de los

desconocidos televidentes que veían desde sus casas una de las mayores ironías de la historia de la cultura pop, Daniel Johnston en MTV, no es descabellado suponer que aquel par de minutos cambió el curso del mainstream o corriente principal de pensamientos, gustos y preferencias estadounidense. Para poner las cosas en perspectiva, quizás habría que hacerle un encabezado, veinticinco años después, a esa declaración de derechos de aquella noche. Daniel reclamando su derecho warholiano a cambiar el mundo: Daniel Johnston, un meandro en el mainstream.

Daniel, con su presentación de esa noche del 25 de agosto de 1985, como si fuera el conejo dantesco providencial para Donnie aquella madrugada del 2 de octubre de 1988, vaticinaría el fin del mainstream de entonces, le daría a uno de esos televidentes desconocidos, un tal Kurt Donald Cobain, el tiempo exacto para esa hora señalada, 6 años, 4 meses y 17 días, lapso que restaba para que el 11 de enero de 1992 el álbum *Nevermind* de Nirvana llegara al número uno en ventas, al tope de la revista *Billboard* desbancando a Michael Jackson, momento en que la corriente alternativa se convirtió en la corriente principal, otra de las grandes ironías de la cultura pop.



WORN FREE
wornfree.com

esteve double © retna

DATE **1992**

ARTISTE **KURT COBAIN**

VENUE **SEATTLE, WA**

™ TRADE DRESS © WORN FREE, LLC 2007

Donnie sólo disfruta la clase de literatura; en ella está en la siguiente escena: discuten el relato *Los destructores*, de Graham Greene. Llega el turno de Donnie de responder. La profesora se refiere a él como el hombre que crea y evita los desastres, es el *deus ex machina* del curso, cuando inundan la casa y la despedazan, dicen que la destrucción es un tipo de creación. Por lo tanto, el hecho de que quemen el dinero es irónico. Sólo quieren ver qué pasa cuando destruyen el mundo. Quieren cambiar las cosas.

A primera vista, parece ser una interpretación aceptable la que hace Donnie acerca de *Los destructores*, pero al entrar más en detalles y con el accionar posterior del mismo Donnie, que será presentado más adelante, se cuenta con una colección de evidencias suficiente para afirmar que Darko no captó el espíritu del relato de Greene. La mejor excusa que podría invocar Donnie al respecto, la más sincera y eficaz, sería decir que no se le puede pedir mucho más a un adolescente, que esa interpretación es lo que tiene para ofrecernos su precocidad intelectual, y a lo mejor esa fue la intención que tuvo en mente su creador, Richard Kelly, para dar a entender que la rebeldía es un asunto de ideas maduras, difícilmente redondas a la edad de Donnie. Si bien ambas hipótesis, lógicamente, no eximen a ninguno de los dos del hecho de no

hacerle justicia a *Los destructores*. *Los destructores* fue publicado en 1954, y está ambientado en Londres en ese mismo período posbélico. Cuenta la historia de una pandilla de doce adolescentes, the Wormsley Common gang, que decide demoler una casa de Northwood Terrace que sobrevivió a los bombardeos alemanes, y que es habitada por un constructor y decorador retirado cuyo nombre de pila es Thomas, bautizado por la pandilla como el viejo miseria. El plan demoledor lo fragua Trevor, el protagonista de la historia, y, a partir de esa idea maestra, el nuevo líder de la banda. Trevor, a quien sus amigos pandilleros prefieren llamar T. a secas, es muy diferente a ellos, pero, a simple vista, muy parecido a Donnie Darko, el primero, sin duda, fue un referente para el segundo en la mente de Richard Kelly. T. proviene de una familia de clase alta para entonces venida a menos, había descendido en su posición social hasta igualar la línea de la llamada clase trabajadora. Su nombre es un distintivo de su procedencia, y, al mismo tiempo, un desafío para sus cofrades por cuanto les recuerda su posición al sur en la escala socio-económica, por eso lo reducen hasta su letra inicial. Como a Donnie al principio de la película, a T. lo define su silencio meditativo, cualidad que torna misteriosa su personalidad haciéndola percibir como el reflejo de algo que se esfuma, de él se dice que jamás des-

perdiciaba una palabra, ahorro que, por supuesto, convierte las palabras en acciones, en hechos si y sólo si impredecibles; como el de informarle a la pandilla que la casa del viejo miseria fue construida por Christopher Wren, el mismo arquitecto que se ocupó de la famosísima catedral de St. Paul, entre 1676 y 1710. Es en éste punto del relato donde se llega a entender que, por el efecto dominó del simbolismo, si destruyen la casa del viejo, el daño se extendería, por inercia, a la catedral de St. Paul, y, con ésta, hasta los cimientos mismos de la Inglaterra moderna. Es decir que, como lo interpretó Donnie, la pandilla quiere cambiar el orden de las cosas. Pero, para ello, ¿Querrán destruir el mundo?

La siguiente tarea imprevista de T. es conocida por la pandilla luego de que Blackie, el entonces líder, lo incitara a rendir cuentas por haber llegado tarde a la ceremonia de votación donde se deciden las actividades del día.

-¿Dónde estabas, T.? -preguntó Blackie-. Ahora no puedes votar. Ya conoces las reglas.

-Estaba allí -dijo T. Miró el suelo, como si tuviera ideas que ocultar.

-¿Dónde?

-En lo del Viejo Miseria.

-¿Entraste?

-No. Toqué el timbre.

-¿Y qué dijiste?

-Dije que quería ver la casa.

T. detalla que la casa tiene una escalera de doscientos años de antigüedad, en forma de sacacorchos, cuya estructura no está sostenida por nada. Habla de paneles que han ornamentado las habitaciones durante el mismo tiempo, y concluye exclamando que es una casa hermosa. Calificativo que no cayó bien a sus amigos pandilleros por cuanto, aclara el narrador, pertenecía al mundo de una clase que todavía podía verse parodiada en el Wormsley Common Empire por un hombre que llevaba un sombrero alto y un monóculo, y hablaba con un acento vacilante. Con esto la pandilla apunta a borrar la tradición, así como cualquier indicio de ella, incluyendo todas sus deformaciones. Su contraataque es una posición tan radical que incluso rechaza las parodias más cercanas hechas a la tradición, por considerarlas en algún punto todavía solemnes; lo que en teoría tiende a vulgarizar lo ideal, a materializar lo noble a través de detalles grotescos como un sombrero alto y un monóculo, no tiene el efecto deseado en este caso particular, tal es la fuerza del statu quo inglés a la que estaban sometidos los destructores. Por eso para ellos la tradición, como la escalera de doscientos años, no está sostenida por nada, sólo está hecha para sustentarse a sí misma, igual que, diría Ravel, la personalidad de los imbéciles.

-Si hubieras entrado por la fuerza -dijo Blackie con tristeza...-eso sí hubiera sido una actividad digna de la pandilla.

-Esto era mejor -dijo T.-. Averigüé cosas.

-¿Qué cosas?

-El Viejo Miseria va a estar fuera todo el día de mañana y el feriado bancario.

La pandilla vota y decide por unanimidad seguir el plan maestro de T.: destruir la casa del viejo misería durante domingo y lunes. Como la idea y su ejecución iban más allá del alcance de Blackie, allí mismo cede su liderazgo a T., quien expone el proyecto, dice el narrador, como si hubiera estado en su cabeza durante toda su vida, analizado a través de las estaciones.

El plan se ejecuta de manera sistemática, como si fuera una rutina laboral alimentada con las destrezas propias de la división del trabajo. Una vez finalizada la primera jornada de destrucción (creación), no bien se han ido los demás, T. y Blackie sostienen el diálogo referido por Donnie en su interpretación.

-¿Encontraste algo especial? -preguntó Blackie.

T. asintió. De ambos bolsillos sacó montones de billetes de una libra.

-Los ahorros del Viejo Miseria -dijo.

-¿Qué vas a hacer con ellos? ¿Compararlos?

-No somos ladrones -dijo T. -. Nadie va a robar nada de esta casa. Éstos los guardé para ti y para mí; una celebración.

-Vamos a quemarlos -dijo- uno por uno.

El hecho de que quemem el dinero, al contrario de lo que expresa Donnie, no es una ironía, sino más bien una aserción. T. no quiere destruir el mundo, lo que hace al reducir a cenizas el dinero es despojarlo de su función como medida del valor de cambio de las cosas, ceñirlas exclusivamente a su valor de uso, esto es, a la aptitud que tienen para satisfacer necesidades humanas. Es una forma si se quiere artística de resolver la paradoja del valor que hiciera famosa el también inglés Adam Smith: ¿Por qué si el agua es más útil que los diamantes, estos tienen un valor de mercado infinitamente mayor? Al artista sólo le interesa el valor de uso de las cosas, para él y para su arte tanto el agua como las piedras preciosas o cualquier otro objeto son, en potencia, igualmente útiles. El artista auténtico es, pues, esencialmente un artesano, el primero es inherente al segundo, y lo útil, por lo tanto, inherente a lo bello. T. es un artista y la demolida casa del viejo misería es su instalación. Puntualmente, un vanguardista cuya tarea no es otra que, como ha quedado registrada en el cuaderno de tareas o manifiesto de toda vanguardia, negar lo estable-

cido, quebrantar las normas dispuestas por una larga tradición. Él no tiene ninguna intención de echar por tierra el mundo, sólo lo está perfeccionando en plan de reafirmar su realidad de verdad.

Daniel toma su cámara de video nuevamente y nos deja ver su desorbitado ojo izquierdo, mientras canta su canción *Urge (3)* : agarrarte a una roca en movimiento hará que te aplaste, es mejor quedarse en casa y ver cómo se va el agua por el sanitario. Estrofa que deja en claro su posición artística, más extrema aún que la de T., algo más vertical que una vanguardia. Aunque, no hay que olvidar que, como cualquier vanguardista rindiéndole honores a su bandera de procedencia avant-garde, Daniel se dispuso en primera línea de combate contra el establecimiento cultural estadounidense, valiéndose de MTV, en un intento suicida a tres acordes por romper los estereotipos que, paradójicamente, crea MTV como fenómeno de masas. Daniel compuso una canción exclusivamente para esa ocasión especial, una que no ha grabado hasta ahora en ninguno de sus álbumes, en las dos primeras estrofas de *I Live My Broken Dreams, no sólo reafirma su posición como artista, sino que, además, define su posición como sujeto (4)* : Hace un año que me fui de san marcos, seguro que me hubieran ingresado a un psiquiátrico. Recogí todas mis pertenencias en una bolsa y

las arrojé al mundo por el que vago. Mis esperanzas se disipan como un espejo hecho añicos. Me contemplo a mi mismo y me veo desperdigado. Pero yo vivía mi sueño roto. Daniel es un artista underground y un sujeto periférico, un outsider que, al mejor estilo de vida extremo de personajes como Wakefield, vive esa bipolaridad en un espacio en el que no corre ningún riesgo de perder su lugar. Porque, a diferencia de T., que pelea desde adentro del sistema al que se ajustan con tanta perfección los estereotipos, Daniel lo hace dando un paso al costado, lanzándose al vacío, desde el punto de vista destructor del irremplazable.

A propósito, ¿Dónde queda el vacío? Hay que encontrarlo siguiendo las pistas de un crimen perfecto; porque, como dijo Frank Zappa, la cultura oficial sale a tu encuentro, pero al underground tienes que ir tú.

Donnie es guiado por el conejo dantesco hasta la tubería central de la escuela, y la destroza de hachazo en hachazo inundando hasta el techo el lugar. Acción que reafirma el hecho, expuesto arriba, de que Donnie no aprehendió la esencia de Los destructores. Es más, esta maniobra dista mucho de ser una ejecución fiel de su interpretación del relato de Greene; sin duda, es infinitamente más infantil, alcanzando el máxi-

mo nivel de inconsciencia que significa llevar a la práctica una lectura literal del texto. A estas alturas, la película atropella su verosimilitud por cuenta del personaje encarnado en el conejo dantesco, porque, aunque lo más factible es que sea una alucinación de Donnie, es muy poco probable que éste último en un par de días haya llegado a perder tanto el juicio como para reproducir dos alucinaciones tan dispares del mismo conejo, que sea la misma alucinación visual pero tan distinta la de orden auditivo.

La voz del conejo no cambia en absoluto, pero ¿Cómo es posible que en su primera aparición, en aquella providencial, haya vaticinado celosamente el instante del Armagedón, y en su siguiente salida fuera tan descuidado a la hora de interpretar Los destructores? Obviamente, este problema de verosimilitud se extiende al personaje de Donnie, por cuanto el conejo es un producto suyo. *They made me do it*, fue la marca que quedó registrada a las puertas de la escuela responsabilizando a la pandilla de destructores, un truco quijotesco a dos bandas, de parte de Richard Kelly, para salvar las dificultades de verosimilitud, truco fallido que se convierte, más bien, en la firma de acuerdo, estampada por Donnie Darko, en la que reconoce su desvirtuada lectura de Los destructores.

Los globos oculares son una suerte de

marca registrada de Daniel, fueron su carta de presentación cuando ingresó a la preparatoria, al Oak Glen High School, poblando con ellos las paredes de ese lugar. A lo mejor a Daniel le interesaría saber que los ojos del conejo dantesco son tan grises y perturbados como un descolorido día de agosto, aunque esa sea la descripción de la mirada de T. a la hora de comunicarle a la pandilla que iban a destruir la casa del viejo miseria. Esta presentación misteriosa de Daniel, es un ejemplo perfecto del tipo de cosas que debió haber hecho Donnie para hacerle cabal justicia a Los destructores. Daniel, en este caso, actuó como lo hizo T. en la casa del viejo miseria, la ideología fue la misma, lo único que cambió fue el escenario en praxis.

La doctrina es la típica de cualquier vanguardismo, que, desde sus posiciones más duras hasta las más eclécticas, lo que plantea esencialmente es una repulsa a lo establecido, una revuelta contra un estado mental y contra las técnicas tradicionales que, más temprano que tarde, serán juzgadas como moralmente ilícitas, palabras de Joan Miró, dichas para referirse a su período más radical conocido como el asesinato de la pintura, y que, por venir de un vanguardista, se ajustan a las medidas de aquel Daniel y a las de T. El blanco de la vanguardia es la tradición, por cultivar ésta el germen patógeno de toda

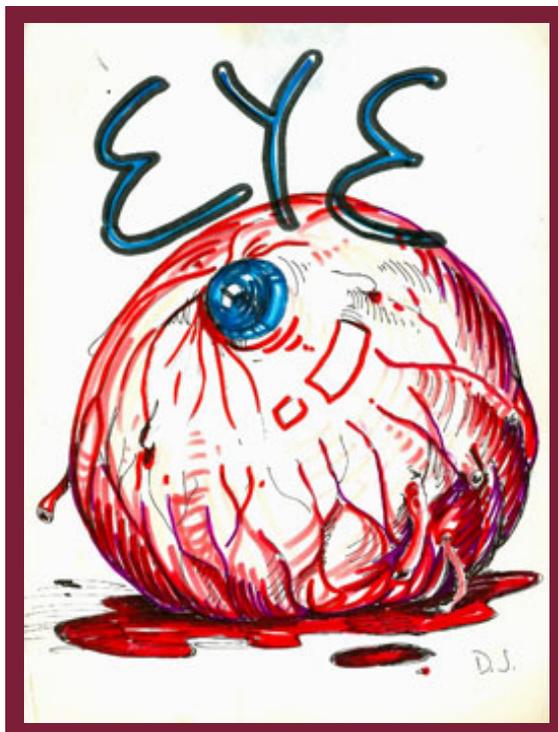
ideología dominante o de cualquier pensamiento colectivo uniformador, es decir, por ser el semillero de la decadencia de la expresión del pensamiento libre. El vanguardista actúa desde adentro, igual que los destructores:

-¿Y qué va a hacer la policía mientras derribamos la casa? –dijo Blackie.

-No se enterarían. Lo haríamos desde adentro. Encontré una forma de entrar. Con una especie de intensidad, agregó T.:

-Seríamos como gusanos, ven, en una manzana.

Y son como gusanos en una manzana porque, en algún sentido, los vanguardistas son parásitos de la tradición, se alimentan de ella y la depauperan sin, en última instancia, llegar a matarla. Esa fuente alimenticia les da la energía apenas necesaria para ser quemada a través de dos opciones de contracorriente: tomar precauciones contra lo establecido, como hizo T. al purificar las cosas de su valor de cambio, o, en su defecto, parodiarlo, como Daniel y sus ojos vivos dibujados por todas partes, vigilantes de la represión, socialmente aceptada, de la educación escolar. El destino deseado de esas dos opciones



de contra es diversificar la cultura. Y, como concluyó Wilde en Pluma, lápiz y veneno, no hay incongruencia esencial entre la cultura y el crimen. Quizás eso era lo que tenía en mente Donnie cuando puso en práctica la lectura literal de Los destructores. Porque no cabe duda de que Darko se dejó guiar, en esa situación, por su odio a la escuela, sin entender que los vanguardistas no llegan a sentir lo mismo referente a la tradición:

-Me gustaría ver la cara del Viejo Miseria cuando terminemos -dijo T.

-¿Lo odias mucho? -preguntó Blackie.

-Por supuesto que no lo odio -dijo T. No sería divertido si lo odiara.

Para entonces, la madre de Daniel ya le recriminaba el hecho de que sólo viviera para el sótano, lo que se traducía en una existencia bivalente, en tocar el piano o dibujar. Sigues intentándolo con lo del piano, sigues con esos dibujos estúpidos, son dibujos satánicos, contaminas la mente de los jóvenes. Y lo de los globos oculares...la gente se va a reír y decir que estás loco.

De Donnie sabemos que comenzó a ser medicado cuando tenía siete años. En dosis pequeñas para no matar de un tajo a sus amigos inmateriales. Frank, el conejo apocalíptico de seis pies de altura, es su más reciente compañía, o al menos

así se lo hace saber su subconsciente a su psiquiatra en sesión de hipnosis.

Daniel empezó a sentir fuertes dolores en los brazos no bien ingresó a la escuela de artes de Ken State University. Alteración que es síntoma común de los bipolares. Contaba diecisiete años. La misma edad a la que Graham Greene, para lidiar con su estado melancólico, debió someterse a tratamiento de psicoanálisis durante seis meses, para, posteriormente, convertirse en escritor. Relatos suyos como Los destructores o como El cuarto del subsuelo dejan una sensación de vacío subyacente que sugiere que la pluma de Greene se orientaba por la búsqueda de una amistad perdida, un fantasma que a lo mejor tenía nombre propio: su melancolía distante. El mejor amigo de Daniel es Casper, el fantasma amistoso, omnipresente en sus dibujos y corporeizado en una canción homónima (5) : Sonreía a pesar de su infierno personal. Arrojó su última moneda al pozo de los deseos, pero se acercó demasiado y cayó adentro. Y se ha convertido en Casper, el fantasma amistoso. Era educado con la gente que le repetía que no era más que un vago. Le dijo adiós, tenía que irse. Y ahora es Casper, el fantasma amistoso. Nadie lo trataba bien mientras estaba vivo. Tú no puedes comprar respeto, como decía el bibliotecario, pero como todo el mundo respeta la muerte, ahora ellos aman al

fantasma amistoso... Para encontrar los rasgos de la corporeidad de Casper dotada a través de la canción, sólo habría que hacer una movida, un cambio explícito que comportaría uno implícito. Si la expresión Casper, el fantasma amistoso se sustituye por Daniel Johnston, el sentido de la palabra muerte da una vuelta de campana y, desequilibrado, se transforma en locura. A través de la canción, Daniel describe el revolcón íntimo que estaba padeciendo, la transformación enfermiza de su psiquis camino a la locura. Nos dice que nadie lo trataba bien mientras estaba vivo, entiéndase sano, pero ahora que sabe que la locura no llama dos veces, siente que todos le abren las puertas de par en par. Pero Daniel se refiere a algo más complejo que una simple expresión de sentimientos: la lástima, por ejemplo, como una respuesta de los demás a las manifestaciones externas de su desequilibrio interior.

La canción no alude al Daniel sujeto, sino a su dimensión creadora, y no es que él haga una separación tajante de ambas partes, un rompimiento per se de la totalidad, simple y llanamente, es que sólo ha cultivado su aspecto artístico, lo demás es una perturbación ajena a ese proceso, que cree minimizar al maximizar su arte, postura que no vacilaría si la razón de ser del mundo fuera el mecenazgo, es decir, si todos habitaran el arte, si arte fuera ecúmene. Supuesto

que Daniel daba por sentado, a tal punto que, negando los hechos, como dice en la canción, soportara que la gente le repitiera que no era más que un vago, eso en lugar de un creador precoz que, mientras lidiaba con su enorme capacidad temprana, en medio de esa curva de aprendizaje eléctrica, se toparía de repente con la locura. Por la que no quiere recibir admiración ni respeto, el fervor y el tributo que despierta en la gente un estereotipo, el del genio loco. Así no estaría de acuerdo con aquellos que piensan que la locura es una respuesta creativa a una realidad insoportable, a ellos les pediría que cavilaran la primera frase de la canción, apelaría a ella, y de seguir en sus trece, él no lo haría: dando por sentado que el arte es anecúmene.

Pero Casper, the friendly ghost dice algo más, el crimen perfecto que representa esa canción da algunas pistas para encontrar el vacío, que sería un lugar mucho más profundo que el pozo de los deseos o máquina de fabricar sueños que transfigura al hombre común y corriente en un fantasma que todos aman porque está hecho a la medida de lo que necesitan amar. El vacío es como un pozo artesiano, en el que el agua contenida entre dos paredes subterráneas encuentra una salida para satisfacer necesidades indispensables, el vacío es el sitio que resuelve la paradoja del valor a la manera del artista, es el arte aislado del

mercado, sin la mediación del capital.

Sin la mediación de un psiquiatra, aparentemente leyendo una enciclopedia médica, Daniel encuentra su melancolía. En una de sus tantas cintas de audio reservadas para la confesión de sus peores momentos, dice: La psicosis maniaco – depresiva es opuesta a la depresión. El paciente describe su estado de feliz y eufórico, se distrae con facilidad, habla con juegos de palabras y rimas, presenta delirios de grandeza, no vive en la realidad [...] puede gritar y hacerse daño, pero no le importa, duerme poco y mal, no se molesta en comer, con eso y la hiperactividad adelgazan. Las alucinaciones sustentan sus delirios de grandeza. Soy un maniaco – depresivo con delirios de grandeza.

La conducta agresiva de Donnie -dice su psiquiatra-, su creciente desapego de la realidad, parece surgir de su incapacidad para enfrentarse con las fuerzas negativas que percibe del mundo. Sus alucinaciones diurnas son algo común en los esquizofrénicos paranoicos. Según éste diagnóstico y su visión desvirtuada de Los destructores como confirmación del mismo, Donnie estaría de acuerdo con que la locura es una respuesta creativa a una realidad insoportable, y ya se sabe lo que Daniel le diría al respecto, que cavilara la primera frase de Casper, the friendly ghost, aunque una comunica-

ción directa entre ambos sería imposible, porque Donnie Darko es un personaje ficticio y Daniel Johnston uno de carne y hueso, si su esqueleto es un sinfín de leyendas urbanas, su carne es la confirmación de todas y cada una de ellas.

Se pudo haber dado una comunicación indirecta a través de Richard Kelly, pero éste Víctor Frankenstein moderno no hubiera estado interesado en infundirle una chispa de vida distinta a su hechura, Donnie Darko es el hilo conductor de su película, está hecho para encajar de cualquier manera en los artificios de un argumento. Donnie no sólo es el deus ex machina de la clase de literatura, sino también el de la película, resolviendo, por definición, todos los entuertos de su trama. De ahí se podría entender que, siendo generosos, la lectura torcida de Los destructores fue un mal necesario para exponer otro mal, el de la censura republicana durante los años ochenta. Razón que convertiría la película en una de corte político, lo que llevaría a encasillarla en el lugar común de los pájaros y las escopetas, de la estética y la política, en la frase de Stendhal: la política en una obra de arte es un tiro en medio de un concierto, algo grosero y sin embargo imposible de ignorar. Si no se ejecuta bien, como en este caso, la estética se convierte en una dictadura de la política, con los abusos de verosimilitud ya mencionados. Pero

ese no es el tema de la película, para Kelly son las paradojas temporales.

En una sociedad tan conservadoramente arbitraria (tanto o más arbitraria que Donnie), microcosmos del macrocosmos republicano del Estados Unidos de los años ochenta, lo menos que se podía esperar después de la inundación deliberada de la escuela, era que censuraran Los destructores, que prohibieran su lectura como parte del plan de estudios de ese lugar. Con los destrozos sumados al *They made me do it*, Donnie los convenció de su lectura tergiversada, los obligó a interpretarla de esa forma, y la máquina de estereotipar obró por inercia, reduciendo el relato a la literalidad del título, desarticulando la ironía conceptual que, matemáticamente, encierra éste último en sus quince letras.

Donnie es un censor más, otro palo atravesado en la rueda del pensamiento libre. Se invirtieron los roles, ahora él es el que padece el síndrome de Estocolmo, se ha hecho cómplice de la sociedad que lo ha sometido; como dice su diagnóstico, es incapaz de enfrentarse a las fuerzas negativas que percibe del mundo, pero la conducta agresiva que resulta de ese hecho potencia y reafirma, en última instancia, el statu quo, en lugar de perjudicarlo; esta especie de determinismo dentro del naturalismo obligaría a concluir que Donnie es

un esquizofrénico paranoico habitando una sociedad esquizofrénica paranoica. Una vez que reabren la escuela, y que Donnie está de vuelta en la clase de literatura, se entera de que, además de la censura impuesta a Los destructores, su profesora ha sido despedida. Sólo están él y ella en el salón, y una frase escrita en la pizarra, que para Donnie no parece tener ningún sentido pragmático: un famoso lingüista una vez dijo –le explica la profesora-, que de todas las frases en lengua inglesa, de todas las interminables combinaciones de palabras en la historia, la más hermosa es *cellar door*.

Recientemente, en su columna *On Language* de *The New York Times* (6), Grant Barrett retoma el tópico *cellar door* donde lo dejó la profesora de Donnie y lo profundiza, aunque se sumerge en el tan hondamente como en una piscina para niños y deja el agua bastante turbia. La huella más antigua de *cellar door* que encuentra Barrett data de 1903, en la primera edición de una novela titulada *Gee-Boy*, escrita por un experto en Shakespeare llamado Cyrus Lauron Hooper. Allí el narrador dice lo siguiente refiriéndose al personaje principal que le da nombre al libro: *He even grew to like sounds unassociated with their meaning, and once made a list of the words he loved most, as doubloon, squadron, thatch, fanfare (he never did know the meaning of this one), Sphinx,*

pimpernel, Caliban, Setebos, Carib, sur-surro, torquet, Jungfrau. He was laughed at by a friend, but logic was his as well as sentiment; an Italian savant maintained that the most beautiful combination of English sounds was cellar-door; no association of ideas here to help out! sensuous impression merely! the cellar-door is purely American.

Si bien Barrett aclara que no tiene evidencia suficiente para afirmar que la anterior fue la primera huella acerca del asunto cellar door, ésta si pone de relieve un par de cosas que serán una constante en el tiempo para las impresiones posteriores: 1) que todo empezó cuando una persona inteligente, las más de las veces extranjera, declaró, ante la sorpresa de un menos distinguido hablante nativo del inglés, que el sonido de cellar door es excepcional. 2) que -se deduce de 1)-, generalmente la magia de cellar door ha sido una cuestión fonética, una combinación musical de fricativas, líquidas y vocales desligada de su significado.

Barrett está particularmente de acuerdo con la segunda constante, cellar door is beautiful to the ear — in opposition to its prosaic meaning, a tal punto que desvirtúa las palabras que sobre la frase en cuestión emitió Tolkien, al reducir las a: He mentioned the idea of cellar door's special beauty in a speech in 1955 and is often given credit for it. Cuando en rea-

lidad lo que dijo Tolkien en su ensayo English and Welsh sobre cellar door se puede resumir fielmente en la siguiente cita: Most English-speaking people [...] will admit that cellar door is 'beautiful', especially if dissociated from its sense (and from its spelling). More beautiful than, say, sky, and far more beautiful than beautiful. Well then, in Welsh for me cellar doors are extraordinarily frequent, and moving to the higher dimension, the words in which there is pleasure in the contemplation of the association of form and sense are abundant... Tolkien en ningún momento separa de la frase el sonido de su significado, para él el placer que resulta de la misma está, precisamente, en mantener el voto solemne de ese matrimonio, maridaje que, en este caso, lo transporta, dice él, a una dimensión superior.

Barrett cierra su artículo, al mejor estilo de Donnie, siendo un censor más: If you rely also on meaning, maybe closed cellar door is the more beautiful choice. Haciendo un juego de palabras en el que insiste en dejar como un caso cerrado el asunto del significado de cellar door. Vedando de esa manera al menos una posibilidad humana de escapar de la realidad, dejando en el tintero que, por ejemplo, en la lógica de los universos fantásticos una simple puerta puede llegar a ser un portal hacia otro mundo. O que cellar se deriva del francés antiguo

celier que significa pasaje underground, que se deriva a su vez del latín cella que aludía a los cuartos monásticos mejor conocidos como scriptorium o lugares para escribir sitios en los monasterios dedicados a la copia de manuscritos en la Europa medieval. Transcripciones que, más allá de su apariencia mecánica, permitían al monje sumergirse en las profundidades del texto para aprehenderlo, si se quiere, al cabal. Tanto Barrett como Donnie, quien tampoco le encuentra un sentido pragmático a cellar door, al igual que en su lectura tergiversada de Los destructores, cierran la puerta a la fantasía, clausuran los caminos hacía el underground y niegan, en definitiva, cualquier manifestación de esa cultura outsider.

Es en este punto donde se da la realización de algo que más arriba se había considerado imposible, la comunicación directa entre Daniel Johnston y Donnie Darko no lo es, se produce a través de la censura del segundo sobre el primero al privar de sentido la frase cellar door; dicha comunicación, irónicamente, es un acto de incomunicación, un ejercicio de destrucción de las partículas elementales del hombre moderno, esto es, su libertad y todas las expresiones del pensamiento libre. Por eso el mejor sentido para esa frase sería open cellar door, y un buen referente de partida, una vez abiertas las puertas,

quizás el sótano de Daniel Johnston.

Pié de página:

(1) Donnie Darko. Año: 2001. Dirección: Richard Kelly.

(2) The Devil and Daniel Johnston. Año: 2006. Dirección: Jeff Feuerzeig.

(3) Urge (primera estrofa): Get attached to a rolling stone / And yr libel to get crushed. / Yr better off to sit at home / And watch the toilet flush.

(4) I Live My Broken Dreams (primera y segunda estrofa): When I was out in San Marcos a year ago today / They probably would've put me in a home / But I threw all my belongings into a garbage bag / And out into the worldness I did roam.

My hopes lay shattered like a mirror on the floor / I see myself and I look really scattered / But I lived my broken dreams.

(5) Casper, the friendly ghost (tres primeras estrofas): He was smiling through his own personal hell / Dropped his last dime down a wishing well / But he was hoping too close / And then he fell / Now he's Casper the friendly ghost.

He was always polite to the people who'd tell him / That he was nothing

*but a lazy bum / But goodbye to them
he had to go / Now he's Casper the
friendly ghost.*

*No one never treated him nice / While
he was alive / You can't buy no respect
/ Like the librarian said / But every-
body respects the dead / They love the
friendly ghost.*

(6) 11 de febrero de 2010.



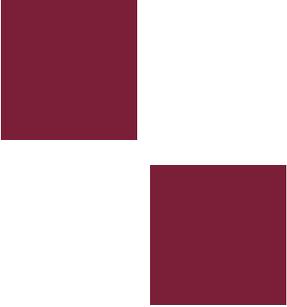


IMAGEN Y MISERIA

NOTAS INCONCLUSAS SOBRE LOS RASTROS DE LA MIRADA DE ROSTROS

Por: Camilo Aguilera Toro (1)

Estas notas son resultado de un ejercicio reciente que busca captar el modo en que los sectores económicamente más pobres de la ciudad de Cali aparecen representados en *Rostros y Rastros*. (2) Se trata de la indagación de una mirada, de una forma de ver, de oír, de representar; de una mirada nueva en la Cali de los años 80, en la que el discurso del civismo se desmoronaba y la ciudad se desbordaba. En los años 80 nació el Distrito Especial de Aguablanca y los

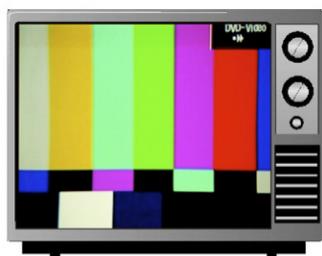
barrios periféricos de ladera crecían sin cesar. Fue el momento del nacimiento o robustecimiento de los llamados ‘cinturones de miseria’. La indagación que proponemos del archivo de Rostros y Rastros se centra mucho más en la mirada que en lo mirado y rastrear una mirada significa usar el archivo menos como evidencia del mundo y más como evidencia de una mirada sobre él.

Antes de desarrollar la indagación en

cuestión, conviene contar brevemente qué fue *Rostros y Rastros*. Se trató de un programa de documentales, entre otros géneros audiovisuales, producido por La Universidad del Valle Televisión (UV-TV) entre 1988 y 2000 y emitido durante ese lapso por el canal regional Telepacífico. Rostros y Rastros representa una de las experiencias audiovisuales más fecundas del proyecto de regionalización de la televisión nacional, habiendo obtenido alrededor de 60 premios y reconocimientos en festivales y muestras de Cali, Bogotá, Medellín, Cartagena, Caracas, San Juan de Puerto Rico, La Habana, Brasil, Panamá y Canadá. Rostros y Rastros mostró realidades de la ciudad, hasta entonces negadas en los medios o exclusivamente presentadas como monstruosas en la página roja o como exóticas en noticieros y magazines. Temáticamente, es posible identificar tres grandes grupos: 1) las clases populares, especialmente urbanas, 2) los artistas y 3)

los conflictos sociales, siendo los dos primeros temas mucho más abordados que el tercero. La mayoría de esos temas se concentra en Cali, aunque también hay documentales referidos a otros municipios del Valle del Cauca, de Nariño, Cauca, Chocó y, en menor grado, del Tolima, Huila y el Eje Cafetero.

Rostros y Rastros mostró un especial interés por la ciudad de Cali y particularmente por manifestaciones entendidas como subalternas, marginales y socialmente estigmatizadas. El interés de Rostros y Rastros por las clases populares desembocó, inevitablemente, en la construcción de narrativas de lo popular, esto es, un conjunto de discursos acerca de las clases subalternas de la ciudad. ¿De qué naturaleza son esos discursos? ¿A qué ideas obedecieron y en qué contexto fueron producidos? He aquí algunas de las preguntas que desde el inicio de la investigación nos han alentado. Antes de abordarlas, sin em-



Logo UV-TV



Logo UV-TV

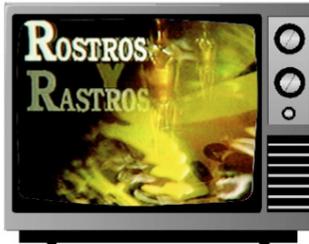
bargo, queremos mencionar brevemente las condiciones que hicieron posible el surgimiento de *Rostros y Rastros* pues, como se verá, muchas de ellas conservan una relación inmediata con las preguntas antes formuladas. El origen de *Rostros y Rastros* lo explica la conjunción de diversos procesos. Los siguientes son algunos de los más importantes: 1) la política de regionalización de la televisión en Colombia y con ella el surgimiento en el Valle del Cauca del canal Telepacífico; 2) el desarrollo en la Universidad del Valle, pionero en el país, de políticas de creación medios de comunicación masiva; 3) el surgimiento del primer formato profesional portátil de video (U-matic 3/4); 4) la existencia de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle y el lugar protagónico que fue obteniendo dentro su Plan de Estudios el Taller de Audiovisuales, en el cual, hasta hoy, el género documental ocupa, junto al argumental, el centro de interés; 5) la tradición cinematográfica de la ciudad forjada desde el periodo silente y con un fuerte impulso en los años 70 y 80 con lo que es llamado, no sin polémicas, Caliwood. De esa experiencia y de los que podríamos llamar sus herederos provinieron los primeras personas vinculados a Rostros y Rastros: Carlos Mayolo, Luis Ospina, Óscar Campo, Eduardo Carvajal, Antonio Dorado, Guillermo Bejarano, Luis Hernández, Óscar Bernal, César

Salazar, etc. A su vez, Caliwood, como sabemos, formó parte de impulso cinematográfico más amplio ligado al desarrollo del cineclubismo en Cali y a la iniciativa de proyectos editoriales como la revista Ojo al Cine, experiencias en las que es notorio el papel jugado por Andrés Caicedo y Ramiro Arbeláez.

La prometida indagación se ocupa de un conjunto reducido de documentales que tienen en común su preocupación por los lugares y las gentes de Cali, cuyas condiciones socio-económicas de existencia eran y, aún son, las más precarias. Se trata de los sectores más marginados de la ciudad: la Aguablanca profunda, los inquilinatos del Centro, Siloé, el ya clausurado basurero de Navarro, los habitantes bajo los puentes, etc. Allí, *Rostros y Rastros* recogió los testimonios de las personas más variadas: mujeres, hombres, ancianos, jóvenes y niños; dentro de ellos, se recoge los testimonios de amas de casa, de empleados informales, de desempleados, de prostitutas, ladrones, jibaros, etc. Se trata, en suma, de imágenes, palabras y sonidos que conforman la mirada que *Rostros y Rastros* propuso de quienes, cerrando el siglo 20, quedaban al margen del proyecto modernizador de Cali y revelaban de alguna manera el fracaso, al menos parcial, de la idea de ciudad moderna que se anunció con particular fuerza desde los años 60.



Segundo logo del Programa



Primer logo animado del Programa



Segundo logo animado del Programa

Se trata de los testimonios de quienes quedaban relegados, no por casualidad los mismos que contaban con menos posibilidades de hacer imágenes y sonidos de sí y de otros. En una sociedad como la caleña de los años 80 y 90 del siglo 20, el acceso a cámaras de fotografía y de video no era tan amplio entre las clases populares como lo es hoy. ¿Qué imágenes y sonidos tenemos de quienes no grababan imágenes y sonidos? La pregunta es la misma que podría hacerse con relación a los indígenas americanos que, si bien disponían de repertorios variados de autorepresentación iconográfica (la alfarería, la orfebrería, la pintura, la talla, etc.), pasaron a ser intensamente representados por los colonos: las crónicas escritas del conquistador, los relatos del misionero y los informes del administrador colonial y, más adelante, ya en la Independencia (o mejor sería hablar de la segunda Colonia), la etnografía del antropólogo, a veces acompañada de fo-

tografías, o el documental del indigenista mestizo militante, etc. El panorama actual es distinto: hoy los propios indígenas hacen imágenes y sonidos de sí, a partir de un proceso de apropiación de tecnologías de la imagen en movimiento y fija que data, al menos en el caso del Cauca, en Colombia, de los años 80.

Si la pregunta acerca de cómo los colonizadores, tanto sus ‘salvadores’, representan a los indígenas resulta tan inquietante es porque en tal caso la experiencia de alteridad es radical. Sin embargo, no es menos inquietante cuando el otro se parece más a nosotros mismos en tanto habla nuestra propia lengua, comparte nuestra misma nacionalidad y muchos aspectos de una misma cultura. En ese caso, aunque abundan los rasgos comunes, la experiencia de alteridad no es menos radical que la del indígena-colonizador en tanto, según nos muestra el pasado, el interés por hacer imágenes y soni-

dos del otro es igualmente intenso. En el caso de los estudiantes, profesores y egresados de las universidades públicas, especialmente entre las carreras propias de las humanidades, las ciencias sociales y las artes, se manifiesta una tradición de largo aliento que encuadra a las clases populares como principal asunto de interés de indagación e incluso de intervención. *Rostros y Rastros* no hace más que sumarse a esa larga tradición para la que el conocimiento del mundo social, y eventualmente su transformación, es equivalente al conocimiento sobre los dominados y raras veces de los dominadores. Todo esto para decir que la pregunta acerca de la mirada de *Rostros y Rastros* es también la pregunta acerca de la mirada que la universidad pública y los campos audiovisual y cinematográfico lanzan sobre el contexto en el que actúa y del que habla; o, dicho de otro modo, la relación que la universidad y el cine nacionales establecen con la sociedad de la que forman parte.

De otro lado, el interés de *Rostros y Rastros* por lo más desposeídos hace inevitable la referencia a Agarrando pueblo (de Mayolo y Ospina, 1977) y su lección moral que es posible esquemáticamente plantear así: ‘No está bien mirar con morbo la miseria y vender lo mirado’. La mirada que denuncia Agarrando pueblo es sensacionalista, pornográfica, espectacularizadora, indolente,

más miserable que la miseria que tiene frente a sí. La de *Rostros y Rastros* no admitiría de tajo tales apelativos pues, como veremos, se trata de una mirada más bien humanizante, dignificante, lo que, sin embargo, creemos, no niega la importancia de la pregunta acerca de si *Rostros y Rastros* habría aprendido la lección. Una diferencia notable de *Rostros y Rastros* respecto de las películas que denuncia Agarrando pueblo es el uso predominante de la narración verbal diegética en detrimento de la extradiegetica, caracterizada esta última por un narrador verbal que se arroga el derecho de hablar, generalmente en off, por los sujetos que aparecen en cuadro. En *Rostros y Rastros*, al contrario, predomina el uso de los testimonios verbales de los sujetos cuya vida es documentada. Esa estrategia narrativa ha suscitado todo tipo de elogios, de los que el autor de estas notas no se ha eximido, por representar una especie de ruptura estética y política con cierta tradición documental colombiana de los años 60 y 70 en que primaba el uso del narrador extradiegético, en la mayoría de casos omnisciente, ubicuo y en tercera persona, a veces más próximo al panfleto o al periodismo que al cine. El elogio, sin embargo, no debería desalentar el análisis del uso del testimonio como estrategia discursiva. Como plantea Beatriz Sarlos, los “discursos testimoniales, como sea, son discursos y no deberían quedar encerrados



Cristina Díaz: Presentación de los documentales emitidos



Beatriz Llano: Presentación de los documentales emitidos



Como la presentación, esta fue otra estrategia de formación de públicos

en una cristalización inabordable” (62). ¿Qué mirada propone Rostros y Ras-tros de las clases populares de Cali por medio del uso del testimonio como principal mecanismo discursivo? Dicho de manera un tanto provocadora, la mirada de Rostros y Rastros es tierna y ‘ternuriza’; busca hacer digno aquello cuya dignidad está en entre dicho: la dignidad de la trastienda de la ciudad, de los lugares destinados a quienes no alcanzan siquiera el estatus de proletariado. Pero ¿quiénes son esas personas que aparecen en Rostros y Rastros? ¿Recién llegados a la ciudad o habitantes de antaño? Seguramente unos y otros. Lo importante en el fondo no es cuándo llegaron, sino por qué llegaron a Cali y más específicamente a sus márgenes. ¿Acaso Rostros y Rastros tomó el testimonio de los inmigrantes de Cali cuya llegada la propició el despojo de sus tierras en el campo? Seguramente sí y probablemente sin proponérselo pues el motor que parece impulsar la toma de

los testimonios no es tanto dar cuenta de los efectos de la violencia derivada del despojo de tierras como de dar cuenta de los modos en que las clases populares vivían la experiencia urbana. Eso conserva relación con la agenda de investigación que proponía para entonces Jesús Martín-Barbero desde su trabajo intelectual en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. En él y en sus pupilos, tanto profesores como estudiantes, fue para entonces frecuente el uso de expresiones como *modos de apropiación de la ciudad, modos de vivirla, de gozarla y sufrirla, de significarla*, etc. La ciudad estaba en el primer orden de las preocupaciones intelectuales en América Latina durante los años 80 y 90. En otras palabras, la ciudad estaba de moda, constituyendo ese gran escenario que despertó toda clase de intereses e inquietudes intelectuales y estéticas. No creemos, por tanto, que el interés de Rostros y Rastros por Cali tenga

peso específico; se le entenderá mejor si se lo liga al interés generalizado de la academia y las artes por ‘lo urbano’, un auge estético e intelectual por la ciudad que propuso, en un intento de abstracción con pretensiones teóricas, el concepto de cultura urbana, que parecía sonar aun mejor en plural: *culturas urbanas, culturas populares urbanas, culturas de las periferias urbanas, etc.*

Como decíamos, parece haber un interés tan acentuado en los modos (para entonces actuales) de apropiación de la ciudad que los documentales de Rostros y Rastros no permiten que como espectadores sepamos de dónde provienen las personas entrevistadas. Si lo sabemos en algunos casos es porque, sin que se le cuestione al respecto, el/la testigo-niante hace referencia a su lugar de origen o su acento y su jerga lo ‘delatan’. Tampoco importan en los documentales las causas del arribo de las personas a los barrios. En cambio, se pide a los testimoniantes que hablen de su cotidianidad. En el documental El calvario del Centro (Olga Paz, 1995), una mujer que habita un inquilinato dice:

“Desde que yo me levanto, me pongo a hacer el desayuno y hago el aseo. De ahí me pongo a hacer el almuerzo. Ya por la noche, me pongo a vender cigarrillos porque yo vendo cigarrillos en la noche como hasta las 10”.

En tono igualmente descriptivo, una mujer que prepara almuerzos para venderlos entre los recicladores del antiguo basurero de Cali, dice en el documental Zaranda de sueños (Álex Escobar y Carlos Rodríguez, 1991): “El plato de arroz con frijol vale 200 pesos; 500 pesos caldo y su sobremesa. ¡¿Carne?! ¡Claro!. Eso, vea, lleva sopa, lleva a veces pollo, arroz, ensalada, fríjoles...”.

Las preguntas que originan los testimonios parecen estar dominadas por el interés del qué y del cómo, en detrimento del por qué, esto es, de los factores que explicarían las formas de vida, de ser, de hacer, de trabajar, de alimentarse. El modo de vida es descrito en detrimento de las causas que le darían forma, que lo explicarían. Es una mirada etnográfica, sino fuera porque renuncia en alto grado a desentrañar las estructuras que explican lo mirado. Visto así, la de Rostros y Rastros es una mirada capaz de mostrar instantes significativos, pero incapaz de contribuir a develar aquello que moldea esos instantes. Tanto como las palabras, las imágenes describen aspectos sutiles de la vida cotidiana, “articulados a una poética del detalle y de lo concreto” (Sarlo:12): una mujer que vive bajo un puente aplicando en su cuerpo crema cosmética (dejándonos ver el interior de un objeto tan privado como un *necesaire*), una mujer mientras baña a una

niña en su lavadero, una mujer haciendo compras en la galería junto a su hijo en brazos, una niña limpiando platos en el lavadero de un inquilinato, una mujer improvisando una estufa en una calle del Centro de la ciudad y otra haciendo lo mismo debajo de un puente, etc..

La opción de eludir el pasado de la gente resulta de la opción de aludir a su presente y en especial a su cotidianidad, al día-a-día que se desarrolla en los espacios que constituyen su experiencia: sus cuartos, sus cocinas, corredores, salas, las fachadas de sus casas, las calles de los barrios, etc. Espacios, y a su vez los tiempos cotidianos: las horas del desayuno y del almuerzo, del lavado de las ropas y de los platos, del trabajo, del ocio, etc. La dignificación de los *pobres* opera por medio de la visibilización de la cotidianidad.

Si el criterio de la pornomiseria que denuncia *Agarrando pueblo* son los momentos por fuera de lo cotidiano (un asesinato, por ejemplo, sería una decisión típica de la prensa roja), la de *Rostros y Rastros* son los momentos cotidianos: lavar el piso, los trastos de la cocina, bañar a los bebés, cocinar, trabajar, transportarse, caminar, conversar, departir con los amigos, ver televisión, etc. Pero aunque el interés por lo cotidiano dignifique, el desinterés por lo extraordinario no sórdido podría no

dignificar. Esto es claro en *Zaranda de sueños y en Navarro, un cuento de sombras* (Álex Escobar y Carlos Rodríguez, 1991), los documentales sobre el basurero de Navarro. Ellos muestran solo de soslayo que en Navarro, además de cotidianidad, hay un proceso de organización de recicladores del que, sin embargo, no logramos enterarnos bien. Ese asunto queda a la sombra, refundido entre imágenes y sonidos que hablan de cómo es la cotidianidad de la gente que vive en Navarro. La mirada de *Rostros y Rastros* dignifica, pero posiblemente también despolitiza, de modo que la pregunta acerca de cómo se vive no engloba la pregunta acerca de cómo se busca transformar las condiciones de vida; importa más el modo de ser colectivo que el modo de acción colectiva. Por ello abundan preguntas que piden a las personas hablar sobre cómo viven y no que ofrezcan explicaciones acerca de su modo de vida. Como si hablara de *Rostros y Rastros*, Martín Kohan dice respecto de *Los rubios*, película que Albertina Carri realizó en 2003 acerca de sus padres, asesinados por la dictadura argentina: “prefiere postergar la dimensión más específicamente política de la historia, para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano, con lo más personal de la historia” (Kohan:28).

La presunta despolitización que aquí

imputamos a *Rostros y Rastros* respecto de sus temas tal vez ayude a explicar por qué no priman en los documentales en cuestión los testimonios extensos, las divagaciones, los silencios entre palabras. Al contrario, el montaje es bastante segmentado, como quien confecciona con suma precisión un colcha de pequeños retazos, cada uno de los cuales contiene pequeñas evidencias de cómo viven las clases más pobres de la ciudad. Con ese criterio son organizados los testimonios, cada uno de unos pocos segundos de duración, dispuestos según se abordan ciertos temas, al estilo del documental categórico: las actividades de limpieza de las casas, la cocina y los alimentos, el trabajo, las horas de juego de los niños, los tiempos de ocio de los adultos... Se pide de los testimoniantes muestras de su vida cotidiana -a veces por medio del relato de anécdotas de diverso tipo-, no que reflexionen sobre su cotidianidad, al estilo del testimonio del obrero que Jean Rouch y Edgar Morin entrevistan en *Crónica de un verano* (1961), quien divaga acerca de sus condiciones de vida y las de su clase social. De ello se entiende que en los documentales de *Rostros y Rastros* que hemos mencionado no encontraremos en sus testimoniantes desasosiego, angustia, rabia; si se asoma la tristeza no se expresará sin albergar esperanza y hasta humor. La dignificación opera, por tanto, por medio de la no victimi-

zación de la gente, la que, sin embargo, y esto parece olvidarlo *Rostros y Rastros*, es también víctima: de la violencia, de la exclusión, del rechazo, de la indolencia del resto de la ciudad.

¿Qué explicaría el énfasis dado en la cotidianidad de las márgenes de las urbes? Sin pretender despachar afanadamente la respuesta a una cuestión cuya indagación, que recogemos en estas notas, es apenas preliminar, creemos que Beatriz Sarlo, entre otras/os teóricos sociales, ayuda en ese cometido. Se trata, como se advertirá, de una respuesta lanzada desde fuera de *Rostros y Rastros*, desde un contexto histórico y geográfico amplio que Sarlo analiza bajo el concepto de *giro subjetivo*: “contemporáneo a lo que se llamó en los setenta y ochenta ‘el giro lingüístico’ de la historia, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se produjo el giro subjetivo” (Sarlo:161), entendido como una suerte de “democratización de los actores de la historia, que da la palabra a los excluidos, a los sin título, a los sin voz” (Wieviorka citado por Sarlo:161). El giro subjetivo habría sido dado por la diversidad de campos de producción simbólica: la academia, las agencias culturales estatales, el arte, la industria cultural, etc. En cuanto a la primera [Sarlo menciona “la historia social y cultural” (22), “la sociología de la cultura y los estudios culturales” (Ídem), “la

antropología (...) la lingüística, la teoría literaria” (37), “el campo de los estudios de memoria” (Ídem)], el giro habría ocurrido como expresión del decaimiento del estructuralismo como teoría social hegemónica. El estructuralismo, para Sarlo, es un capítulo de la historia de las ciencias sociales que “lleva por título ‘la muerte del sujeto’” (Ídem). Su esplendor fue tan contundente como la ‘máxima’ que Sarlo le atribuye; sin embargo, justo cuando “parecía completamente establecido, hace dos décadas [años 90 del siglo 20 y primera década del 21], se produjo en el campo de los estudios de memoria y de memoria colectiva un movimiento de restauración de la primacía de esos sujetos expulsados durante los años anteriores” (Ídem). Con esa restauración –de la que Rostros y Rastros posiblemente sea una expresión– “la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras” (Ídem: 22).

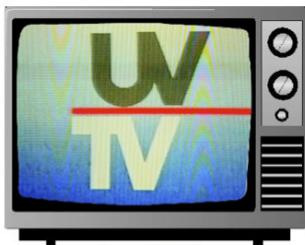
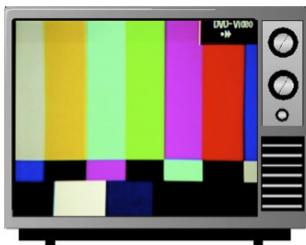
Se trata de un desplazamiento hacia la identidad de los sujetos y, de manera puntual, hacia ciertos aspectos de la identidad de ciertos sujetos: “los pormenores cotidianos” de los habitantes de “los márgenes de las sociedades modernas” (Ídem:12). En Rostros y Rastros –como vimos– los pormenores cotidianos pueden ser los de la vida familiar y del trabajo. Tal vez por ello abundan los testimonios de mujeres que se des-

empeñan en ambos ámbitos: “como se trata de vida cotidiana, las mujeres (especialistas en esa dimensión de lo privado y lo público) ocupan una porción relevante del cuadro” (Ídem: 19). No es gratuito que Sarlo acuda a una metáfora fotográfica para describir un giro que desbordó las ciencias sociales y el arte: también “los medios -radio o televisión- (...) comienzan a solicitar más y más al hombre de la calle” (Ídem).

Pie de página:

(1) Docente e investigador de la Universidad del Valle y de la Universidad ICESI.

(2) Este ejercicio forma parte de un proyecto de largo aliento de preservación, análisis y apropiación social del archivo de Rostros y Rastros, que arrancó en 2005 bajo la dirección de Gerylee Polanco y el suscrito. Hasta hoy, el proyecto ha alcanzado los siguientes resultados: limpieza del material; mejoramiento de las condiciones de conservación de los formatos originales; inventario; catalogación; aplicación de una ficha de análisis audiovisual a cada una de las 350 obras que componen el archivo, obteniendo desde datos de identificación hasta de autoría, pasando por aspectos temáti-



Logo UV-TV



Logo UV-TV



Mensaje a los televidentes antes de la emisión de Rostros y rastros



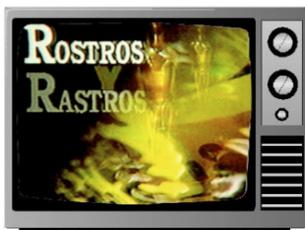
Primer logo del Programa



Logo de UV-TV junto al nombre del Programa



Segundo logo del Programa



Primer logo animado del Programa



Segundo logo animado del Programa



Claqueta de emisión



Claqueta de emisión



Claqueta de emisión



Cristina Díaz: Presentación de los documentales emitidos



Beatriz Llano: Presentación de los documentales emitidos



Como la presentación, esta fue otra estrategia de formación de públicos

cos y formales; la construcción de un contexto histórico del surgimiento, permanencia y desaparición del programa; digitalización (migración de datos de los formatos originales –U-matic ¾ y Betacam- a discos duros); restauración parcial de imagen y sonido; generación de copias de seguridad en cintas magnéticas; diseño de un tesoro para búsquedas temáticas, cronológicas y de autoría; y creación de la Colección Rostros y Rastros en formato DVD, donada a las dos principales bibliotecas públicas de Cali. Esas actividades se encuentran recogidas en la web <http://paginasweb.univalle.edu.co/~rostrosyrastrors/>, que contiene, además, el libro en versión digital *Rostros sin Rastros: televisión, memoria e identidad*, editado en versión impresa por el Programa Editorial de la Universidad del Valle en el año 2009. El proyecto ha contado con el apoyo de varias entidades estatales, especialmente la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura por medio de sus Becas de Gestión de Archivos Audiovisuales y Centros de Documentación Audiovisual, el CNACC y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

...

Bibliografía

- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Kohan, Martín. “La experiencia celebrada”, en *Punto de Vista*, número 78, Abril de 2004.

CORRESPONSALES

**¿ELIJO
ÓLEO SOBRE LIENZO
O AK-47?**

Un recorrido por la obra de Felipe Restrepo

Por: Mani Mónica

**“... recuerdo bien esa noche. ¿Cómo no recordarla?
No todos los días alguien con quien has conversado durante horas sobre arte,
alguien con quien has recorrido las mejores galerías en París
y con quien casi que te has sacado un doctorado en falsificaciones
evita mirarte a los ojos para decirte:
Le regalo este Botero. Con los otros ya he comprado
explosivos, granadas, ametralladoras, munición y hasta hombres.
Me voy para el monte y no regreso hasta que no mate
hasta el último hijueputa que acabó con la vida de mi padre.
Ahí verá si se viene y cambia ese óleo por un AK 47”**

Felipe Restrepo hablando sobre Fidel Castaño

Por extraño que parezca no llovía en Bogotá aquella tarde de difuntos del pasado año. Así que me animé a acercarme al Gimnasio Moderno para escuchar lo que suponía sería un peculiar diálogo entre el artista argentino Ángel Beccasino y la feminista Florence Thomas.

Nunca entré.

En un rinconcito de la antesala de la biblioteca donde transcurría la actividad del Uy Festival, reposaba desapercibida, en silencio, casi como pidiendo perdón por existir y permiso para no molestar, una exposición de bocetos de un tal Felipe Restrepo. “Desquite” anunciaba un pendón gigante en claro contraste, con los minúsculos cuadritos que colgaban de ganchos para la ropa, cual fotografías reveladas para una

investigación policial. Una macabra investigación que en lugar de rostros y prendas de desconocidos escupía imágenes de aves, ojos de águilas, fragmentos de reportes de miembros del M-19, insectos, medidas desproporcionadas, restos fastidiosos por su crudeza, de quién sabe qué masacres olvidadas de esta Colombia nuestra, este país que, como dijo un día un amigo, más pareciera hijo de Alzheimer que de Bolívar.

No encontré a nadie que pudiera darme algún tipo de explicación o sarcame del aturdimiento en el que caí. Sobre la pared sólo una breve pista: Felipe Restrepo, Cali, 1958. ¿58? ¿Y cómo es que nunca antes me había tropezado yo con un Restrepo? No exagero si digo que me produce terror eso de imaginar de cuántos artistas



yacerán sus obras sepultadas en la fosa común del anonimato, con sus genios creadores caminando como NN por las calles, y eso, si es que aún tienen la dicha de hacer sonar sus pasos.

Nada hubiera sido más fácil que descolgar una de aquellas singulares obras y llevármelas. Pero creo que todavía se nos supone algo de ética a aquellos que vivimos para el arte (entran risas, diría otro amigo) ¿Ética entre quienes viven del arte? En fin, reservemos tan escabroso temita para otro escrito.

Optando, entonces, por dejar completa la serie, me dediqué mejor a rastrear con urgencia los particulares y caprichosos caminos de mi memoria tratando de buscar paralelos, en ese estúpido pero necesario hábito tan humano de establecer comparaciones como modo de sentirnos más seguros y capaces de supervivencia. En un rápido primer recorrido mental creí hallar algo de Francis Alÿs en la repetición de los mismos elementos, del

mismo picaflor, por ejemplo, cabeza orgullosa, desafiante y erguida, y en cierto dejo de obra inconclusa que transpiraban aquellos bocetos. El uso del blanco y negro y los horrores de la guerra querían empujarme con ansia hacia el complejo terreno del Guernika, pero no había mucho más que eso y, sin ser conceptual, estaba ante una obra completamente contemporánea, pese a que en algunos cuadros pudieran esconder cierto aroma a expresionismo en esa manera de valerse mucho más de sentimientos y sensaciones que de “realidades”.

Sobresalía, además, con demasiada fuerza un elemento poderoso: el dibujo. Con cercanía incluso, por qué no, al mundo del cartel o el cómic, y en ese camino, había cierto parentesco a Raymond Pettibon y una paleta similar, siempre negra, siempre blanca, siempre roja. Y quizás, sí, quizás algo de otro caleño de su misma generación, Ever Astudillo, en ese olor a cine y fotografía en el uso, de nuevo el uso de ese blanco

y negro poderoso. Un blanco y negro que es el terreno natural del drama y del suspense... pero sobre todo en el afán por hacer bocetos que claramente querían contar historias, no de Cali en este caso, sino de los pueblos, de las veredas, de los campos, de las gentes, de los animales, de los objetos incluso, a los que sucedieron las masacres visceralmente vomitadas en la obra de Felipe Restrepo.

Alÿs, Pettibon, Astudillo... hice un primer y rápido paneo mental por los referentes que a simple vista creí leer y pude acabar con esta especie de receta que trataba de formar en mi mente para decirme: Sí, este sin duda es el plato que tienes al frente. Como si ser capaz de distinguir los ingredientes pudiera hacerme más grato o más sabroso el paladeo. ¡Benditos los ojos del espectador neófito! Estas son las ocasiones en las que extraño, más que mucho, asistir a las exposiciones yo de la mano de mis hijas... nunca ellas de la mía.

El caso es que salí de allí con el firme propósito de husmear en los pasos del tal Restrepo, valiéndome de mis contactos en Cali o desplazándome al Nororiente antioqueño del que parecía hablar la obra, si era necesario. Estaba ante esa rara avis del arte, comprometido con la historia de la guerra inexistente para muchos, que ha llenado de sangre nuestros campos y ha enviudado madres que

nunca dejaron de serlo, pese a haber perdido hijos para la desaparición, el reclutamiento, o los cum laude de la ciencia forense. Un arte inserto en la realidad de una nación a la que no le gusta mirarse al espejo, ni contarse, ni que se la cuenten. Pero por encima de eso, estaba ante una obra que sin lugar a dudas era eso, Arte. Y además, para qué negarlo, con el especial saborcito de saberme ante algo, poco o nada conocido y el vértigo de intuirme delante de un posible gran hallazgo.

Ahora lo sé, y lo sostengo. Felipe Restrepo es de esos autores que merecen un hueco grande en las páginas de los catálogos de arte de Colombia, Latinoamérica y el mundo, por la originalidad de su propuesta, por la calidad de su trazo, por la valentía de su mirada y por la sinceridad de su obra. Mientras tanto, esconde su imagen pública por amenazas y mantiene su bajo perfil haciendo obra mural con ancianos y niños por esos caminos “inmarcesibles” de las veredas y corregimientos patrios. He oído rumores de que se avecina un trabajo documental sobre su próximo proyecto mural en un pueblo abandonado por desplazamiento en la Amazonía. Esperemos que no transcurra medio siglo para que alguna cámara le dé la visibilidad que se merece, como recién le acabó de suceder en el campo de la música al oscarizado “Sugarman” o como, por quedarnos entre las artes plásticas, le está pasando



10

Es un
elemento
de un
sistema
que no puede
ser visto en
sí mismo, pero
lo es con
lucha y con
imaginación
de lo que
está dentro.

al bahiano Bel Borba, a quien también un documental proyectó para el mundo. Tal parece que el audiovisual estuviera ahora cumpliendo las labores de mecenas, o que tuviera un puntito más de valentía para según qué menesteres.

Pero empezamos, ahora sí, por el principio.

Dos momentos marcan y definen tanto la vida de Felipe Restrepo en cuanto a ser humano, como el sentido y el contenido de toda su manifestación artística.

El primero tiene lugar durante su infancia. Una niñez que transcurría feliz por las veredas del norte del Tolima, donde su padre, dirigente conservador, tenía actividades comerciales. Allí en 1963, cuando contaba con apenas cinco años, sería testigo del asesinato de su padre a mano de bandoleros liberales de la época. Un crimen atroz y macabro, a cuchillo, que quedaría marcado para siempre en la mente del entonces niño y tras el que regresa, junto a su madre y sus cuatro hermanas, a vivir a Cali.

Aquello que fue en apariencia un acontecimiento aislado en una vida, pese a la pertinaz repetición a escala nacional, queda momentáneamente desterrado de la memoria de un joven que da muestras muy tempranas de su habilidad para el dibujo. A su salida del colegio, ya a finales de los 70, se marcha a París a estudiar

pintura en la Escuela de Bellas Artes.

Pero vale la pena detenernos, si quiera por un momento, en el contexto de ese entonces, porque no hay vida entendible sin el ahora histórico en el que le toca desarrollarse.

En los años 70 y comienzos de los 80 el arte colombiano vivió un momento nunca repetido. Los nacientes carteles del narcotráfico encontraron en él una excelente manera de lavar dinero (por lo general eran cuadros u obras que se adquirían en el país y se pagaban en cuentas en el extranjero), de manera que la compra de obras de arte fue tal, que se produjo un doble fenómeno: por un lado aparecieron los robos y las falsificaciones, y por otro se dio una sobrevaloración, con su subsiguiente caída de precios a la órbita de lo real cuando toda aquella olla podrida se destapó. Pero mientras este boom duró, se compraba de todo y a ritmo frenético. “Obregones”, “Boteros”, “Graus”... adornaban las mansiones de los capos, el edificio Mónaco de Pablo Escobar o la finca Montecasino de los hermanos Castaño. Ellos fueron sólo algunos de los ejemplos más sonados.

Ningún artista de la época, y muy especialmente si era pintor, escapó al fenómeno que se vivió durante estos años. Botero fue víctima de falsificaciones tan perfectas que engañaron incluso a la

prestigiosa revista de subastas internacionales Christies, la cual, en su edición dedicada al paisa, sacó como portada un cuadro que luego resultó ser una falsificación. Otro caso sonado de la época fue el robo que Grau sufrió en su taller de pintura, en el que los ladrones le obligaron, incluso, a firmar obras inacabadas...

Y en medio de aquel baño de lujo y culto, Fidel Castaño fue el personaje de esta especie de historia del hampa en Colombia que tuvo más vinculación, o una vinculación más directa con el arte. “Mi hermano fue un profesional del arte francés”, cuenta Carlos Castaño en *Mi Confesión*. Y es que, efectivamente, en los años previos al asesinato de su padre, que daría pie al nacimiento de las AUC, Fidel Castaño se dedicó al comercio de arte desde París o Nueva York. Pero aún más, fue muy amigo de grandes artistas como Alejandro Obregón, con quien pasaba noches enteras conversando sobre arte en Cartagena, o de Oswaldo Guayasamín, quien llegó a hacerle un retrato.

Y es con todo este contexto como telón de fondo, que Fidel Castaño aparece en la vida de Felipe Restrepo, o viceversa.

“No, no me siento culpable, dice Restrepo. Fue un momento en que estos personajes no eran criminales, o no se les reconocía como tales, estaban en todas las fiestas, en todos los actos públicos, en los

mejores eventos de sociedad, rodeados de cuanta personalidad había o llegaba al país, en el congreso, en las revistas... Todo el mundo se relacionaba con Pablo o con los Ochoa o con Fidel Castaño en ese momento. Y sí, yo lo conocí, fuimos amigos y después de Francia duré un tiempo en Medellín asesorándolo sobre arte, trabajando para él. Luego vino lo del secuestro y el asesinato del papá y Fidel se transformó hasta que cogió las armas y yo nunca más lo volví a ver”.

De esta especie de coctel molotov conformado con su propio encuentro como testigo con la tortura y la muerte, y con sus preguntas acerca de cómo el arte y la violencia pueden convivir en un mismo ser, estalla en preguntas la obra pictórica y escultórica de Restrepo. Y de hecho considero que es así, como una búsqueda constante, como un sinfín de preguntas, de por qué, de interrogantes sin respuesta, la manera más sana de acercarse a la obra del caleño.

Muy en concreto, su más reciente serie llamada *Desquite*, próxima a exponerse en Ecuador y España (esperemos también que alguien tenga la valentía de exhibirla en el país) es una exploración a partir de relatos de las víctimas que en el Nororiente antioqueño dejaron desde los años 80 las repetidas masacres en Segovia y Remedios. Una recopilación de archivos de prensa y de testimonios

recogidos personalmente a través de encuentros y entrevistas, le sirven a Restrepo para levantar una obra cuyo motivo central son reiteradamente unos pájaros tan atemorizantes como los de Hitchcock, pero haciendo clara referencia a los llamados pájaros, aquella suerte de antecesores del paramilitarismo que recorrieron su natal Valle del Cauca, ajusticiando liberales y comunistas y que, como los pájaros, actuaban furtivamente y en bandada, y luego parecían desvanecerse en el aire. Hoy son las águilas negras, y otros chulos, gallinazos o buitres carroñeros, pero el paralelismo con las aves sigue estando vigente.

Dicen que fue el legendario bandolero liberal Desquite, al que el poeta nadaista Gonzalo Arango le dedicó una famosa elegía, quien mató al padre de Restrepo. Años después, varias décadas después y por una de esas no-casualidades que tiene la vida, también se dice que fue un tal alias Desquite, el paramilitar que mayor flagelo y terror infringió en esa zona del nororiente antioqueño; una zona de antigua raigambre sindical, donde comenzó, dicho sea de paso, el genocidio de la UP.

De esas fuentes bebe este tercer Desquite. Un Desquite pictórico, en esta ocasión, a modo de catarsis necesaria para el artista. 42 óleos sobre lienzo componen la epopeya artística. Y al detenerse frente a cualquiera de ellos, con ese tamaño

imponente que ronda el metro y medio, se sigue teniendo la misma sensación que con aquellos pequeños bocetos que me lo descubrieron. Los motivos: el uso insistente y nada caprichoso de una paleta de tan solo tres colores: negro, blanco, rojo, y el dibujo. Un dibujo con una precisión en el trazo que hace que cueste mucho creer que estemos ante pinceladas de óleo. Sobre todo en la lluvia de detalles que pueblan los cuadros: personas minúsculas que ponen todo su empeño en jalar de cuerdas o cables que exhiben medidas estrambóticas. Postes de luz repletos de ropa tendida. Pasajes de prensa de la época. Obituarios. Seres indolentes lejanos, en la distancia. Textos ilegibles que se integran en la obra como parte misma de ella, como elemento estético... Un trabajo, en fin, desconcertante por la manera como también se juega con las escalas en un mundo en el que es posible que un colibrí supere en tamaño a un venado y que cambie, por un instante, su febril revoloteo ante el dulzor de una flor, para devorar las entrañas de un mamífero, fuera de toda lógica darwiniana, porque también fuera de toda lógica de conservación de las especies está esa manera cruel e inhumana de matar, a la que ya parecemos habernos acostumbrado.

La obra de Felipe Restrepo está aquí para hablarnos de todo eso y mucho más, a través de todos estos elementos

y muchos otros que muy a buen seguro se me escapan. Yo también, lo confieso, apenas estoy iniciando mi acercamiento a esta especie de universo mágico de uno de los artistas más originales con los que me haya tropezado desde hace tiempo.

Les invito a degustar este plato. Muy probablemente encontrarán sabores e ingredientes diferentes a los que yo he creído haber paladeado. Muy seguramente sus percepciones serán otras y quizás, además, de eso se trate. Este ensayo ha sido sólo un intento para que aquel silencio que parecía rodear la exposición de bocetos en el Gimnasio Moderno, se convierta en un grito fuerte y audible, porque soy de esas personas que siguen pensando que el arte es necesario y no ha nacido para decorar paredes. Y porque no sé si sería una elección difícil, pero lo que sí es seguro es que fue afortunada esa decisión de no cambiar el óleo por el AK-47.





INVESTIGACIÓN

LA GENERACIÓN DE LAS HIJAS

**El documental subjetivo
como relato autobiográfico femenino**

Por: Natalia Castro

*Desde esta orfandad, que sólo puede
decir yo,
me dejo encandilar por las imágenes
perdidas.
Buscarlas es resistir a esta intemperie
sin sueños,
enhebrar secuencias para empujar
los flashes sueltos de la memoria.*

Albertina Carri

En Argentina la memoria palpita como luces de neón. Documentarla con imágenes ha sido campo de elaboración de directores(as) y colectivos de trabajo audiovisual, que desde la década del 80 encontraron diferentes caminos para denunciar y enunciar los significados y consecuencias de la dictadura militar, instaurada entre 1976 y 1983.

La primera etapa de los relatos visuales que plantearon un juicio crítico al pasado reciente, después del periodo de censura cinematográfica impuesto durante la dictadura, puede rastrearse a partir de la obra de Carlos Echeverría. En 1982 el cortometraje *Material Humano* denunciaba la existencia en el interior del país de escuadrones militares infantiles inspirados en las juventudes hitlerianas. Un año después *Cuarentena* problematizaba el regreso de los exiliados en el ocaso de la dictadura. En 1987 Echeverría increpaba de nuevo a los victimarios a través de Juan, como si nada hubiera sucedido; documental que relató la historia de Juan Herman, el único desaparecido político de Bariloche y estableció un punto de partida para hablar sobre la dictadura al tiempo que el gobierno democrático de Raúl Alfonsín declaraba las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida. Esta preocupación temática se desarrolló al unísono del trabajo de grupos audiovisuales como *Cine Testimonio* y *Cine Ojo*, enfocados en la creación

de obras documentales para retratar la historia de los márgenes y la exclusión social (1), convirtiéndose en referentes del extenso movimiento de documentalistas y videoactivistas que, retomando los principios del cine político de las décadas del 60 y 70 (2), protagonizaron y denunciaron la crisis económica y social desencadenada por el menemismo.

El reconocimiento estatal de las demandas por las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura y el correspondiente juicio a los responsables después de un período caracterizado por indultos y leyes de impunidad (3), hizo posible la enunciación legítima de la lucha armada y la emergencia de discursos en tensión que abarcaron la revisión de la militancia, los hechos históricos de la dictadura y el rol del desaparecido como mártir o héroe. Este proceso estuvo acompañado por la aparición en la escena pública de la agrupación *Hijos por la Identidad* y la *Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S)* y la emergencia de manifestaciones documentales caracterizadas por la preminencia de prácticas testimoniales que dieron lugar a las voces de los familiares de las víctimas. El documental se convirtió, así, en un espacio en el que entraron en disputa diversas memorias sobre el pasado.

En el año 2000, María Inés Roqué, hija

del militante montonero Iván Roqué, realizó Papá Iván, un documental que indaga la vida y muerte de su padre a partir de la confrontación de diferentes testimonios que ponen en cuestión la acción política y la vida familiar, revitalizando el tratamiento otorgado al documental político de los 60 y 70 donde los testimonios formaban parte de una totalidad llamada pueblo. La incursión de voces polifónicas que otorgan un lugar protagónico a los relatos personales a través de diversos recursos narrativos y estéticos, caracterizan a una generación de jóvenes documentalistas hijos(as) de desaparecidos(as) que buscan respuestas, increpan el pasado y están dispuestos a ser protagonistas conjugando lo público y lo privado como necesidad primaria para la elaboración del duelo y la significación del pasado. Entre la creación documental realizada por esta generación, el trabajo elaborado por mujeres como Natalia Bruchstein (Encontrando a Víctor 2004) y María Inés Roqué (Papá Iván 2000), exploran la experiencia de pérdida con una mirada subjetiva donde el relato autobiográfico femenino permite reflexionar sobre el pasado histórico a partir del ámbito privado, conformando una polifonía que desestructura los relatos tradicionales sobre los desaparecidos.

Encontrando a Víctor

Las imágenes relatan la ciudad: Buenos Aires, invierno, árboles de ramas secas, ómnibus 71, ex centros de detención y tortura clandestinos, gente que camina y espera, espera, espera. Grafitis que gritan “Ni perdón ni olvido”, tiempo y memoria que transcurren. Natalia Bruchsteins es hija de Víctor, militante del PRT desaparecido en 1977. Regresa a Argentina después de veinticuatro años de crecer exiliada en México para desentrañar las razones que motivaron a su padre a quedarse en Argentina a pesar de la dictadura y la sucesiva desaparición de amigos y miembros de la familia. El uso de fotografías acompaña el relato para componer un documental subjetivo en el que la directora enuncia “yo soy”. Su voz, rostro, dolores y preguntas, se exponen a partir de entrevistas con diferentes familiares que relatan un pasado represivo cuyos alcances comenzaban a traducirse en exilios y duelos sucesivos. Los testimonios no son entrevistas elaboradas bajo el esquema clásico donde el interlocutor expone sus ideas ante un entrevistador invisible. La directora está presente y encara un diálogo sincero donde es posible preguntar a su madre las razones que le motivaron a elegir la maternidad en un contexto ceñido por el riesgo y la muerte. La madre de Natalia habla desde el lugar de una ex militante exiliada que se deja

interpelar por las preguntas que su hija formula en el presente; relata el pasado, las dificultades y decisiones que repercutieron en el drama identitario de una hija que vuelve a Argentina para encontrar respuestas sobre temas que resultan molestos por confrontar el papel revalorizado del militante desaparecido con el universo familiar y privado. Las dos mujeres destejen el pasado y en esa trama el padre desaparecido no es protagonista. Sus luchas, ideales, personalidad y militancia no son características que busquen ser reconstruidas: “Más que buscarlo quería saber por qué mi papá no salió de Argentina”, enuncia Natalia al comienzo del film dejando claro que la apuesta documental se relaciona con su propio duelo y la necesidad de saber.

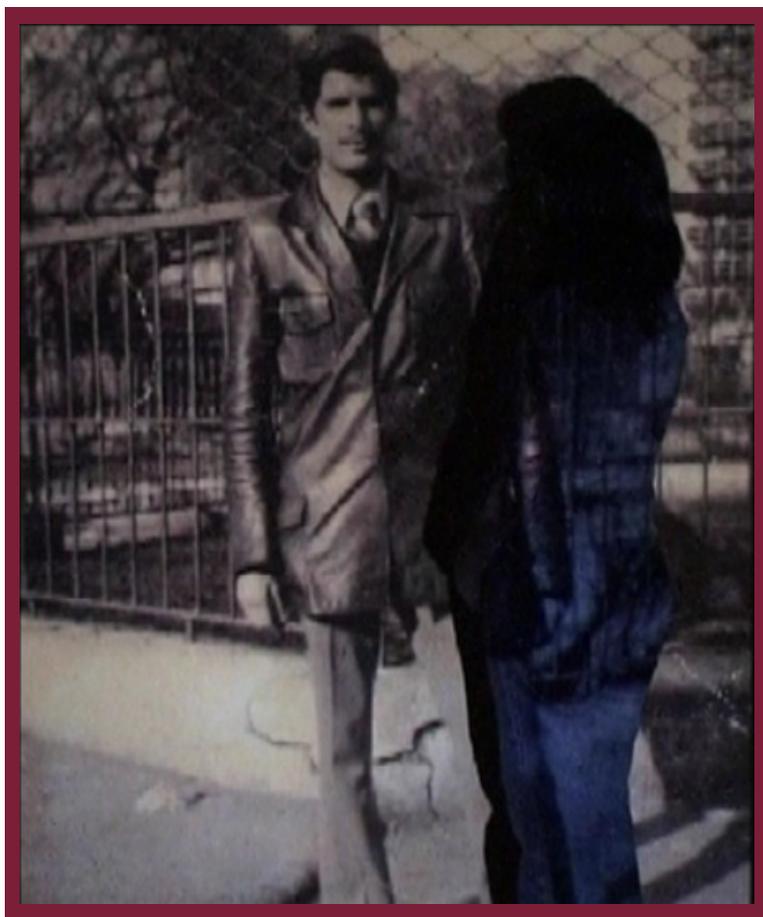
Los diálogos/testimonios de los familiares de Natalia Bruchstein elaboran la memoria del pasado reciente y en ese camino describen la mentalidad que determinó una época de lucha militante desencadenando una polifonía que se recrea con el uso de fotografías, elemento característico del documental político sobre la dictadura. La fotografía de los hijos desaparecidos está presente en el relato de la abuela que describe lo que significa ser madre y esposa de desaparecidos; la espera, la esperanza, la fantasía, el duro golpe de la realidad. Las fotografías de Víctor y sus familiares desaparecidos son elementos que enlazan el pasado y el presente como vestigios que se revitalizan a partir de la intervención de



textos que presentan a los personajes reconstruyendo rostros, gestos, identidades y cuerpos detenidos en el tiempo.

En el año 2000, la fotógrafa hija de desaparecidos(as) Lucila Quieto realizó *Arqueología de la ausencia*; una instalación a partir de la proyección de retratos de desaparecidos(as) sobre la cual los hijos podían construir la foto familiar que nunca pudieron tomarse debido a

la intervención violenta de la dictadura. Este recurso es empleado por Bruchstein para cerrar el documental: la fotografía de Víctor -detenido, pasado, blanco y negro-, es proyectada mientras la documentalista aparece en el plano -movimiento, presente, color- para acariciar, contemplar, tomar de la mano, acercarse a su padre desaparecido y continuar con la elaboración de un duelo simbólico compartido con los espectadores.



Papá Iván

La cámara registra el movimiento. Quien graba, viaja en un ómnibus que se adentra en una ciudad en blanco y negro. Voz en Off: “Nunca le pude decir a mi papá que no se fuera, nunca me dio la oportunidad, siempre se fue de noche, sin que yo supiera que se iba. Nunca me pude despedir ¿a quién le voy a reclamar?”. María Inés Roqué decide no aparecer, ser una imagen difusa que protagoniza y conduce la progresión de la historia con otros recursos que no son la exposición de su cuerpo. Fotografías de la infancia y una Voz en Off fundida con imágenes borrosas constituyen elementos para urdir un relato autobiográfico donde el documental es un diario íntimo para registrar los sentimientos. Su búsqueda, narrada en primera persona, está guiada por saber quién fue su padre. A diferencia del documental de Natalia Bruchstein, el duelo de la hija se elabora y expone al tiempo que compañeros de militancia, amigos y –pocos- familiares reconstruyen quién era Juan Julio Roqué, líder montonero que asumió la lucha armada bajo el seudónimo de Iván Lino. Estos testimonios se tejen de manera secuencial para describir la trayectoria política de Roqué. El militante es narrado de diferentes maneras de acuerdo al lugar donde se elabora la memoria: para sus ex alumnas y compañeros mili-

tantes cobra la dimensión de héroe; matiz cuestionado por la directora/hija que afirma preferir un padre vivo a un héroe muerto. Esta reiteración del mártir señala la presencia de los ámbitos público y privado en la elaboración de la memoria de la militancia política y la lucha armada. El testimonio de Azucena, la madre de María Inés Roqué, revela la faceta familiar que en el documental de Bruchstein es presentada a través de las preguntas que la directora le formula a su madre exiliada y ex militante. En Papá Iván el testimonio de la madre se deja ir sin intervención de la documentalista. Ella relata la vida y la pérdida a través de un diálogo íntimo que pone en evidencia la presencia de la categoría género(4) en las memorias sobre la militancia política durante la dictadura. Azucena no fue militante, característica que la diferencia de otras mujeres del contexto revolucionario de la época, narradas en diferentes documentales. Los impactos de la dictadura y la decisión de la lucha armada del esposo/padre son enunciados por la madre que libra la batalla en espacios cotidianos dotados de significados de género: el cuidado de los hijos(as), la ruptura sentimental, la soledad, el miedo, la represión, el trauma de sus hijos(as), el exilio. Este testimonio cobra validez por ser un aspecto no narrado, distante de la elaboración del relato del héroe que se desenvuelve en el escenario público de la política.

Azucena es una mujer que no elige la lucha armada por estar en contra de la violencia; criterio político que la aleja del tratamiento de víctima: “yo no iba a pasar a la clandestinidad por ser su mujer”, afirma, mientras elabora un duelo profundo que le une a su hija. En este tratamiento se hace posible hablar del trauma. Narrar el pasado significa hablar de la infancia y los miedos que sembró la represión en esas niñas(os) que ahora

persiguen el pasado para documentarlo. El uso de fotografías caracteriza también al documental de María Inés Roqué. Algunas veces la mano, un fragmento de cuerpo no expuesto, toma fotos de la infancia que la muestran junto a su padre, su madre y su hermano. La documentalista combina el uso de fotografías con material de archivo para contextualizar el conflicto político que enmarca la historia de su padre.





Así, el noticiero Sucesos Argentinos, registra las revueltas de “el Cordobazo” y los titulares de prensa anuncian el asesinato del comandante Iván Lino.

Este film, que inaugura el documental realizado por hijos e hijas de desaparecidos(as), se caracteriza por una riqueza testimonial tejida a partir de distintos ángulos para mostrar diversas facetas de la historia. La reconstrucción de la vida y muerte de Iván Roqué a través de las voces de sus compañeros militantes pone en cuestión temas conflictivos como la traición. La documentalista quiere desentrañar cómo fue la muerte de su padre y para ello se acerca a testimonios controvertidos y dolorosos como el de un ex militante acusado

de haber apoyado a los militares en la represión. La estructura de los testimonios está sostenida por la secuencia de los acontecimientos y la progresión del conflicto. Sin embargo, la posición de la directora es no intervenir; a diferencia de Natalia Bruchstein donde la documentalista increpa a su madre, María Inés Roqué se mantiene en actitud de búsqueda, en el exterior, como los ojos que observan la ciudad a bordo de un ómnibus desconocido. Los testimonios tienen un tratamiento diferente a los momentos de autoconciencia: los dolores, miedos y reflexiones de la autora se presentan a través de una Voz en Off contundente sobre imágenes borrosas, inestables, como el recuerdo y la memoria.

Esta voz que dice “YO viví, YO siento” dinamiza también la presencia del género epistolar, característico del documental subjetivo de la generación de los hijos(as) de desaparecidos. Es la carta que el papá militante lega a sus hijos(as) el elemento que cimienta la estructura narrativa del documental. De principio a fin, la Voz en Off se detiene en fragmentos de cartas que describen la mentalidad política de su padre, al tiempo que acercan en el tiempo al ausente con su hija: “Besos de un papá desconsolado que no los olvida nunca pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben: libres o muertos, jamás esclavos”, se escucha al cierre del film mientras las imágenes ya no muestran fotografías familiares, sino rostros de María Inés, su madre y su hermano en paisajes mexicanos que hablan del exilio. En los ojos de los niños(as) y la madre puede leerse miedo, tristeza o soledad; sentimientos que hacen parte de un duelo en imágenes donde queda explícita la angustia y la elaboración infinita del recuerdo.

Conclusiones

Papá Iván y Encontrando a Víctor están unidos por la búsqueda de respuestas. Natalia Bruchstein y María Inés Roqué encuentran en el documental subjetivo un espacio propio donde es posible nombrar el mundo en primera persona y explorar la identidad como hijas de des-

aparecidos. El documental permite condensar, a manera de diario personal, la experiencia y significado de la pérdida violenta de los padres y reflexionar sobre el pasado histórico del país abandonando los metarelatos donde la noción de pueblo diluía las historias particulares.

La construcción de relatos autobiográficos está acompañada por la presencia de cartas -elemento que se inscribe en el ámbito íntimo y subjetivo-, como recurso para estructurar la narración y entablar un diálogo presente-pasado dotado de sentidos y discursos que reflejan las mentalidades políticas de la generación militante. Como las cartas, las fotografías son memoria detenida que contribuye a la elaboración del recuerdo. Su uso está presente en los documentales sobre la dictadura y cobra importancia en la vida de las hijas de desaparecidos por tratarse de la posibilidad de dotar a sus padres de rostro.

Para reconstruir sus propias historias, las directoras salen a buscar respuestas en los familiares y compañeros de militancia de sus padres. De esta manera, el documental se convierte en un espacio donde se refleja la tensión de memorias sobre el pasado y se problematiza la construcción del recuerdo. Esta tensión se manifiesta también en el cuestionamiento que las hijas hacen del ideal político de sus padres, distancian-

dose del proyecto reciente de memoria institucional que pone los ideales y acciones de los desaparecidos en un lugar incuestionable, que los hijos(as) deben perpetuar. Lejos de reafirmar a sus padres como mártires, la necesidad primaria de las directoras es recomponer lo que quedó suelto en algún momento de sus vidas debido a la represión militar, y para ello, se arriesgan a nombrar su dolor y cuestionar las decisiones del pasado. El uso de testimonios se convierte así en herramienta para resolver preguntas de orden identitario que acompañan la elaboración del duelo en imágenes de las documentalistas y permiten exponer los traumas, nudos, miedos y angustias que acompañan cada historia, logrando que las experiencias personales se tornen públicas y pasen a formar parte de la memoria colectiva. (5)

Los dos documentales expuestos tienen un matiz particular por tratarse de formas de expresión del discurso femenino autobiográfico que se diferencian de la racionalización y abstracción masculina que tradicionalmente relataron la militancia política. Sus señuelos arrojan no sólo rupturas, sino también creaciones que posibilitan señalar la pérdida y poner en evidencia la recursividad de las mujeres para apropiarse de su dolor y significarlo a través de las imágenes.

Pié de Página:

(1) Cine Ojo, fundado por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini realizó durante la década del 80.

(2) El cine político concebido como “un cine de intervención, una herramienta artística, estética y política que apunta a la transformación social”, basado en los principios de producción, distribución y difusión alternativa, autogestión, contrainformación y creación colectiva. Véase: Gabriela Bustos. Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo. La Crujía, Buenos Aires, 2006.

(3) Las leyes de Obediencia Debida (1986) y Punto Final (1987) y los indultos firmados por Carlos Menem en 1990, fueron leyes de impunidad que pretendieron absolver a las juntas militares de su responsabilidad en las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura. El 14 de junio de 2005 fueron derogadas.

(4) “De manera muy esquemática, un sistema de género involucra: a) una forma predominante de división sexual del trabajo (producción/reproducción); b) la diferenciación de espacios y esferas sociales anclada en el género (una esfera pública visible/una esfera

privada invisible); c) relaciones de poder y distinciones jerárquicas, lo cual implica cuotas diferenciales de reconocimiento, prestigio y legitimidad-, d) relaciones de poder dentro de cada género (basadas en la clase, el grupo étnico, etc.); e) la construcción de identidades de género que coinciden con otras dimensiones diferenciadoras, produciendo una identidad masculina anclada en el trabajo, la provisión y la administración del poder, mientras que la identidad femenina está anclada en el trabajo doméstico, la maternidad y su rol en la pareja f) la construcción de identidades «dominantes» asociadas a las relaciones de poder en la sociedad (hetero/homosexuales, blanco/negro-indígena-pobre)”. Véase: Elizabeth Jelin, *El género en las memorias. Los trabajos de la memoria, Siglo Veintiuno editores, España 2001. Cap. 6*

(5) *María Celina Ibazeta. El director/ personaje en los documentales subjetivos sobre la dictadura argentina. En: http://www.logos.uerj.br/PDFS/32/06_logos32_ibazeta_directorpersonaje.pdf*

Bibliografía

- *BUSTOS, Gabriela. Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo. La Crujía, Buenos Aires, 2006.*

- *DAICICH, Osvaldo y LATTANZI Juan Pablo. Memorias y fragmentos. Los desaparecidos en el cine argentino. En: Casos Concretos. Comunicación, información y cultura en el siglo XXI. La Crujía. Buenos Aires, 2011.*

- *IBAZETA, María Celina. El director/personaje en los documentales subjetivos sobre la dictadura argentina. En: http://www.logos.uerj.br/PDFS/32/06_logos32_ibazeta_directorpersonaje.pdf*

- *JELIN, Elizabeth. Los trabajos de la memoria. Siglo Veintiuno editores, España 2001*
Filmografía

- *Papá Iván (2000)*
Directora: María Inés Roqué

- *En Memoria de los pájaros (2000)*
Directora: Gabriela Golder

- *Los Rubios (2003)*
Directora: Albertina Carri

- *Encontrando a Víctor (2004)*
Directora: Natalia Bruchstein

CAMBIO CLIMÁTICO: EL DRAMA DE LA INFORMACIÓN

Por: Natalia Lima Beltrán.
nalibel@hotmail.com

Resumen:

este artículo expone los resultados del trabajo de grado CAMBIO CLIMÁTICO: EL DRAMA DE LA INFORMACIÓN, análisis del discurso de las noticias emitidas por el noticiero televisivo de RCN sobre el cambio climático, en el horario de las 7:00 p.m, entre el 16 de agosto y el 16 de septiembre de 2011. La hipótesis con la que se inició la investigación era sencilla: las noticias son sensacionalistas. De esta manera, se dan a conocer las características que el telenoticiero de RCN estampa a las noticias sobre el cambio climático, y, siguiendo ciertos elementos conceptuales y metodológicos, se demuestran los modos por los cuales un discurso llega a ser sensacionalista.

Palabras clave:

análisis de discurso, cambio climático, medios de comunicación, noticieros, sensacionalismo, televisión.

Uno de los comentarios que suele escucharse entre los intelectuales cada vez que alguien – y las ocasiones son verdaderamente escasas – intenta discutir sobre los noticieros de televisión

es: los medios son intolerablemente sensacionalistas. Por supuesto, se trata de aquellas circunstancias en las que algunos aprovechan para sacar una de esas palabras sofisticadas (no se le



puede negar elegancia al término sensacionalista) y, con un gesto despectivo propio de quien parece ha reflexionado demasiado sobre el asunto, gozar de las delicias de la erudición. En ese momento la discusión termina, acaso porque el tema sea en sí mismo despreciable – parece que ya se sabe todo acerca de los noticieros de nuestro país, parece que sólo basta con decir que son una empresa de la oligarquía — o porque nada puede reprochársele a la belleza de la palabra sensacionalista. Se plantearán aquí, algunos de los resultados obtenidos del análisis de discurso de las noticias de RCN, en el horario Triple A, entre el 16 de agosto y el 16 de

septiembre de 2011, que se ocupan del tema del cambio climático. La hipótesis con la que se inició la investigación era sencilla: las noticias son sensacionalistas; después de algunas reflexiones, comprendí muy bien lo que me proponía: quería demostrar siguiendo ciertas teorías los modos por los cuales un discurso llega a ser sensacionalista. En fin, quería descubrir el significado de esa palabra y revelar las características de los discursos que son sensacionalistas.

De esta manera se estudiaron las informaciones del telenoticiario de RCN, en lo que respecta a los supuestos a partir de los cuales se construye la

noticia y a los rasgos propios de la información de los noticieros en televisión. Así, el análisis de las noticias es un análisis crítico de discurso, para este caso audiovisual, con el que se determinaron las características de la construcción de las noticias y los sentidos que tales construcciones entrañan.

1. El método

La observación tiene un espacio y un tiempo

Las noticias sobre el cambio climático, en el noticiero estudiado observaron con especial atención desde hace alrededor de dos años. Se tiene un registro de grabaciones de aproximadamente seis meses. Sin embargo, para llevar a cabo el análisis, se seleccionó el material emitido por Noticias RCN entre el 16 de Agosto de 2011 y el 16 de septiembre de 2011, teniendo como criterio el hecho de que se estudia una temporalidad inmediatamente anterior a lo que se ha denominado “la llegada de la ola invernal”. Este criterio está justificado por la previa observación de las noticias, pues se determinó que una vez el tema de la temporada de lluvias empezó a ser parte de la agenda del telenoticiero, hubo un incremento notorio de las noticias concernientes al cambio climático.

2. Las formas de invisibilización. Violencia simbólica

Opté por no incluir en los resultados de la investigación ni en el presente artículo la ya conocida discusión acerca de las condiciones políticas y económicas en las cuales se elabora la información televisiva. Evitar la descripción minuciosa de las formas en las que el sistema económico-político dentro del que se ubica el objeto de mi estudio influye en la construcción de los discursos informativos acerca del medio ambiente, no ha sido una alternativa que pretenda evadir las dificultades de este estudio. Tal decisión se debe a la convicción que tengo de que un estudio de tal índole, además de haberse convertido en casi un lugar común entre los investigadores del discurso noticioso, no explica plenamente el fenómeno, en tanto parece arrojar una tácita justificación sobre las licencias que los periodistas (y directores de medios) se dan por la coerción de las estructuras económicas y en tanto “ocultan los mecanismos anónimos, invisibles, a través de los cuales se ejercen censuras de todo orden que hacen que la televisión sea un colosal instrumento de mantenimiento del orden simbólico” (Bourdieu, 1997: 20).(1)

Quiero ocuparme de lo que Bourdieu ha llamado ocultar mostrando para hacer algunas observaciones acerca de

las formas en las que se invisibilizan los aspectos verdaderamente relevantes de la noticia. Se trata ante todo de un mecanismo de invisibilización por el cual se privilegian ciertos aspectos de la información, aquellos que económica y políticamente son más rentables, en detrimento de aquellos que tienen una verdadera importancia, en tanto dotan a las personas de conocimientos necesarios para el ejercicio de sus derechos y deberes democráticos.

Como se ha visto, las categorías de percepción descubiertas en los discursos estudiados en esta investigación dan mayor relevancia al aspecto dramático y negativo de la noticia. No se trata de una invisibilización que se manifiesta por la no presentación de los acontecimientos relativos al cambio climático. Se trata de una forma de ocultar bastante sutil en la cual se presentan las consecuencias más obvias de los fenómenos estudiados desde el punto de vista más elemental posible, el sensacionalista. Sobre cada uno de los fenómenos noticiados, sobre cada una de sus singularidades, se opera una reducción y un empobrecimiento de su sentido así como una homogeneización de la información. Visto desde la perspectiva de Bourdieu, el acto comunicativo no se realiza, en tanto de cada noticia se está afirmando esencialmente lo mismo de modo que aquello que el emisor dice ya es conocido por el recep-

tor. (He dicho afirmando exactamente porque no puedo utilizar el término cuestionando). Las consecuencias son nefastas. En un sentido, se manifiestan en el desconocimiento, por parte de los medios y de los consumidores, de los diferentes campos en los cuales el tema estudiado se inmiscuye. En otro sentido, que no es completamente independiente, debilita la capacidad de la acción colectiva, pues lo único que se le ofrece al espectador es un terror incierto por los acontecimientos. Se ejecuta entonces una forma de violencia simbólica en dos órdenes, el del pensamiento-reflexión y el de la acción civil.

A través del discurso se ejerce una dominación sobre un grupo social o diversos grupos sociales, por otro u otros grupos sociales; tal dominación se inicia en las mentes de los consumidores de los discursos y desemboca en la dominación simbólica de los pensamientos, concepciones y conductas de los individuos. Este proceso de dominación discursiva puede definirse, para usar una noción de Bourdieu, como violencia simbólica que, según el francés, es un tipo de violencia cuasi invisible que opera en el orden abstracto y que sólo puede funcionar apoyándose en una estructura cognitiva que no es conocida pero que hace parte de las modalidades del pensamiento de quien sufre el acto de violencia. Se trata fundamentalmente de



las formas de pensamiento, y por tanto de acción que, culturalmente, de acuerdo a ciertas jerarquizaciones sociales, se imponen sobre los individuos. Así, la elección de un punto de vista dramático para la presentación de la información, no puede reducirse a un mero acto de superficialidad informativa o sometimiento a las estructuras de mercado por parte de un noticiero. La elección de tal perspectiva, la dramática, y los aspectos de los acontecimientos que se invisibilizan como efecto de tal elección, redundan, como lo afirma Hermelin (2008), en el hecho de no dotar a las personas de ciertos conocimientos necesarios para el ejercicio de una democracia participativa –teniendo en cuenta la impor-

tancia política que el tema del cambio climático ha venido cobrando en Colombia – y en el desconocimiento, por parte de la sociedad en general, de las formas de prevención y movilización social con las que se puedan reducir los peligros, en diversos aspectos, de las consecuencias del cambio climático.

Es necesario, no obstante, especificar los grupos sociales entre los que se desarrolla la violencia simbólica que se ha mencionado. Nótese que al usar la noción de Bourdieu de violencia simbólica, se tiene en cuenta también la noción de dominación de Van Dijk, en el sentido del control ejercido por un grupo social, desde los medios de comunicación y los

discursos, hasta las estructuras mentales de la instancia receptora.

Para Van Dijk, los Estudios del Discurso podrán definirse más específicamente como críticos si satisfacen uno o varios de los siguientes criterios:

- *Las relaciones de dominación se estudian primariamente desde la perspectiva del interés del grupo dominado y a favor de éste.*

- *Las experiencias (de los miembros) de los grupos dominados se emplean además para evaluar el discurso dominante.*

- *El estudio puede mostrar que las acciones discursivas del grupo dominante son ilegítimas.*

- *Pueden formularse alternativas a los discursos dominantes que coinciden con los intereses de los grupos dominados.*

Teniendo en cuenta que el estudio se ocupó esencialmente del discurso y no de sus formas de producción y recepción, los dos primeros criterios quedaron invalidados para el análisis. El cuarto criterio aparecerá más adelante en el apartado *¡Prevención, no sólo información!*

Es difícil definir los grupos sociales entre los que se da la relación de dominación, pues aquí no se enfatiza en

la instancia receptora ni emisora. No obstante, anteriormente, al hablar de la función de poder del discurso, se precisó el poder simbólico otorgado a los medios por el hecho de ser ellos quienes poseen determinada información. Así, los grupos sociales en conflicto serían aquellos agentes, entidades, instituciones o personas poseedoras de información y aquellos que no la poseen. Para nuestro caso, el grupo dominante sería el telenoticiero RCN. Ahora bien, el grupo dominante posee no sólo una información sino mayores facilidades para la adquisición de tal información, que es de notable importancia social. Tal conocimiento debería ser usado con propósitos comunes: han de examinarse en la mayor medida posible todos los aspectos sociales de los hechos que constituirán la información, de modo que los grupos sociales dominados estén en igualdad de condiciones respecto al conocimiento, en este caso, del cambio climático y sus consecuencias naturales y sociales. Como se ha mostrado, la imposición de una perspectiva dramatizante a la información implica una homogeneización de las noticias y un desconocimiento de los aspectos socialmente importantes. Las estrategias de dramatización presentes en el discurso, son acciones discursivas ilegítimas que atentan contra la democracia participativa y la acción social concertada.



2.1 La relación de los campos

Como se ha advertido, el tema del cambio climático en los medios de comunicación involucra dos campos de producción cultural, el científico y el periodístico, de modo que todo análisis discursivo acerca del tema habrá de considerar, además del discurso mismo, las relaciones comunicativas entre ambos campos. Digo comunicativas porque en última instancia estas relaciones se definen por el grado de acercamiento que los productores de cada campo tengan entre sí y por las perspectivas desde las cuales la comunicación interpreta la información científica. Las relaciones que puedan establecerse entre ambos terrenos de producción pueden llegar a

ser contradictorias y hostiles, considerando que la influencia de las estructuras económicas y políticas en el campo periodístico tienden a extenderse hacia el campo con el que se establece la relación. Como observa Bourdieu, “La influencia del campo periodístico tiende a reforzar en cualquier otro campo a los agentes y las instituciones situados en la proximidad del polo más sometido al efecto del número y del mercado” (Bourdieu, 1997, p. 110). Sin embargo, teniendo en cuenta que los intereses económicos afectan la producción científica relativa al cambio climático, no se puede afirmar que el campo científico es un orden de producción completa-

mente puro cuya autonomía, respecto a las lógicas del mercado, no se ha visto afectada.

La relación entre el campo periodístico, el científico y el social se da en un esquema triangular en el que la comunicación media entre la ciencia y la sociedad, dirigiendo la reformulación destinada para el público de las producciones lingüísticas de los especialistas (Moirand, 2003:2). Ahora bien, los modos en los cuales se relaciona el campo periodístico con el científico están determinados por las dimensiones comunicativas - puntos de vista desde los cuales se construye el discurso - y las dimensiones cognitivas - las representaciones de los tipos de conocimiento y las operaciones cognitivas usadas - implícitas en todo discurso (Moirand, 2003: 3). El campo periodístico interpreta, a partir de determinadas dimensiones comunicativas, determinadas perspectivas, los datos obtenidos en el campo científico. Esta interpretación, este cambio de perspectiva, implica privilegiar ciertos aspectos de la información que tengan mayor relevancia social, en tanto el actor al que se dirige el nuevo discurso es la sociedad. El objeto discursivo en el campo periodístico no ha de ser las descripciones científicas de los fenómenos sino la relación de tales descripciones con aquellos aspectos que en determinado momento pueda afectarla.

2.2 La no-comunicación entre campos, la deformación del discurso y las diferencias de perspectiva

Se encontró en el estudio que las relaciones establecidas entre el campo periodístico y el campo de la ciencia se manifiestan en dos instancias, la no-comunicación y la deformación del discurso. La primera se presenta como consecuencia de la importancia que se le otorga a la perspectiva dramática del discurso. La construcción de un discurso desde un punto de vista sensacionista no requiere del estudio y análisis especializado de los hechos, en tanto los valores que definen el discurso son, si se quiere, universales, pues hacen parte de los ámbitos de experiencia de todo individuo. Así, aunque el discurso sea construido a partir de un fenómeno perteneciente a un campo especializado- la meteorología- la comunicación entre dicho campo y el periodístico se anula ya que no se requieren las nociones especializadas para la construcción del discurso, basta con que del hecho referido se puedan enumerar las muertes que causa, los accidentes, las pérdidas materiales o sus aspectos grandilocuentes.

Ahora bien, además de esta no-comunicación se da también lo que he llamado la deformación del discurso. La deformación del discurso es ante todo un efecto de la debilidad comunicativa

entre campos. Los datos obtenidos en el campo científico, el discurso científico, suelen ser modificados cuando pasan al campo periodístico. Este trabajo no buscó estudiar a profundidad las razones de tal circunstancia, dicho propósito hubiese implicado un estudio al interior del noticiero que tenga en cuenta, entre otras variables, sus relaciones con el campo económico y sus lógicas particulares de producción discursiva. No obstante, de acuerdo a lo que se ha venido exponiendo, pueden establecerse las siguientes dos explicaciones:

- las modificaciones del discurso científico no se dan como una consecuencia natural de la diferencia de perspectiva entre ambos campos, sino por el desconocimiento de las nociones y presupuestos implícitos en el discurso científico.

- el discurso producido por el tele-noticiero, como se ha enfatizado, es ante todo dramatizante, de ahí que se ignoren la mayor parte de los aspectos científicos de los eventos.

Aunque el campo periodístico no pueda pretender construir discursos científicos pues su terreno es fundamentalmente el de lo social y sus diversas relaciones con otros órdenes, la pérdida del rigor con el uso de términos, nociones, conceptos o expresiones puede llegar a generar un

desconocimiento, desde lo social, de las consecuencias o manifestaciones de un fenómeno explicado por la ciencia. Por ejemplo, juzgar las inundaciones de ciertas zonas pobladas del país como mera consecuencia del aumento de precipitaciones, es ignorar que tal aumento es un fenómeno natural y que por tanto siempre han existido zonas con mayor riesgo de inundaciones, de modo que las dificultades derivadas de las inundaciones se deben ante todo a un problema de planeación social. Esto último es ampliado en el apartado ***¡Prevención, no sólo información!***

Surge entonces un problema a enfrentar, ¿cómo han de establecerse las relaciones comunicativas entre ambos campos y cuáles son las perspectivas que el campo periodístico ha de privilegiar para la construcción del discurso informativo? Esta cuestión podría llegar a implicar un largo trabajo de discusión teórica. Aquí, plantearía desde mi experiencia una solución en la que se privilegian los aspectos discursivos relacionados con las consecuencias sociales del fenómeno del cambio climático. Es claro que el discurso informativo no podría ser enteramente científico, en tanto sería incomprensible para un fragmento significativo de la instancia receptora. Esto no justificaría la carencia de rigor, como ha venido afirmándose. Teniendo en cuenta las iniciativas



políticas que han tenido como objeto la disminución de los gases de efecto invernadero, el campo periodístico debería ubicarse en esta perspectiva para incluir la sociedad civil en tales iniciativas. Los hábitos de consumo excesivo son una de las variables importante en las emisiones de GEI; el uso excesivo de aires acondicionados o de sistemas de calefacción, el uso de aparatos que podrían reemplazarse, como los lavaplatos eléctricos, el uso irresponsable de electrodomésticos, etc., aumentan los niveles de emisión (Lomborg, 2004: 44). Otra variable significativa tiene que ver con el aumento de los niveles poblacionales en todo el mundo, pues este aumento incrementa necesariamente el consumo y la explotación de recursos.

Así, los medios de comunicación deberían partir de la idea de que el cambio climático no es un asunto debido meramente a las emisiones de GEI de los grandes sistemas industriales, sino también a las conductas culturales con las que nos relacionamos con el medio ambiente. Se requeriría, desde el discurso informativo, un fuerte conocimiento de las formas en las cuales nuestros hábitos de consumo afectan el medio ambiente, de modo que sea posible realizar una especie de proyecto comunicativo que tienda a crear conciencia sobre tales hábitos y sus consecuencias. Otra de las perspectivas desde las cuales el discurso informativo debería plantearse, en mi opinión,

es la que se esbozará a continuación.

Conclusiones

Estas conclusiones se presentan en dos partes, la primera concierne a los resultados cuantitativos de la investigación realizada. La segunda parte propone una reflexión en torno a la necesidad de prevención desde los discursos informativos.

El tipo de actor privilegiado en las noticias fue el presentador/narrador, entendido éste como el presentador del noticiero que en cierto momento -cuando el busto parlante es remplazado por la imagen de lo que se relata- se convierte en el narrador encargado de ampliar el discurso. En total, fueron 28 noticias en las que el presentador obró como narrador. En segundo lugar, aparece el narrador en 23 noticias. La voz oficial del gobierno se encontró en 19 noticias, los testimonios de testigos aparecieron en 11 y sólo se recurrió a la voz experta en 4 noticias. Esta primera conclusión, relativa a los actores que tuvieron mayor importancia para el noticiero televisivo (NT), manifiesta la débil relación entre el campo de la ciencia y el NT.

Según la categorización temática elaborada para efectos de este trabajo, los hechos específicos que tuvieron cubri-

miento en las noticias estudiadas fueron los siguientes:

- *relativos a precipitaciones: 28*
- *relativos a acciones políticas, sociales y civiles: 18*
- *relativos a vientos fuertes: 12*
- *relativos a geología: 8*
- *relativos a temperatura: 6*
- *relativos a oceanografía: 3*
- *fenómeno clasificado como “extraño fenómeno”: 1*

Como se ha indicado a lo largo del texto, el tipo de estrategia dominante para la presentación de la noticia, corresponde a formas de construcción discursivas que dramatizan los eventos comentados. Éstas se manifiestan, oralmente, en el uso constante de adjetivos de orden emocional y de cifras exageradas. En el discurso audiovisual, las estrategias dramatizantes son visibles en los tipos de planos usados así como en los objetos filmados, en figuras retóricas como la repetición de planos y en el hecho de privilegiar los audios diegéticos cuando conciernen a expresiones de angustia o dolor.

El tipo de discurso predominante, es ante todo un discurso construido a partir de concepciones dramáticas y emocionales de los hechos que se comentan. Siguiendo a Charaudeau en lo que respecta a la triple mimesis por la cual un



hecho del mundo fenoménico pasa a formar parte de un universo discursivo, el potencial propio de los hechos para ser comentado es valorado según su capacidad para generar emociones de miedo, angustia, dolor o alarma en el espectador. Las categorías de percepción de los agentes productores de información establecen como valor mayor el potencial dramático de los acontecimientos.

¡Prevención, no sólo información!

Al hablar de prevención, es necesario hacer énfasis en el hábito de la inmediatez en la producción de información. Respecto al tema del cambio climático, nos ubicamos una vez más en lo concerniente a sus efectos naturales y sociales.

Entre los efectos del cambio climático que más han llamado la atención en los medios colombianos está el aumento de precipitaciones y sus consecuencias. Como se ha mostrado, la construcción del discurso informativo es ante todo coyuntural, obedece a las necesidades de inmediatez y de espectacularidad. Ya se insinuó que construir el discurso desde estas consideraciones invisibiliza ciertos aspectos de los fenómenos de mayor importancia social. En el ejemplo de las precipitaciones, entre los aspectos verdaderamente importantes que oculta el discurso sensacionalista está el crecimiento de los niveles poblacionales de ciertas regiones colombianas que se manifiesta en la aparición de conglomerados sociales en lugares

de alto riesgo como las riveras de los ríos y en las montañas. Este aspecto, bastante complejo, implica el orden político, económico y social a la vez. Elaborar una información desde estas perspectivas es darle al problema las dimensiones que verdaderamente lo componen. Las precipitaciones en Colombia llegan a ser catástrofes naturales de altos costos materiales y humanos, pues vienen a ser un problema que se suma a circunstancias de planeación política y de orden social anteriores. Ante el fenómeno de las inundaciones cabría preguntarse, pregunta que no se hacen los medios, ¿quién permite la construcción o la aglomeración de personas en zonas de alto riesgo? ¿Están los sistemas de alcantarillado en las condiciones adecuadas para enfrentar los efectos del aumento de lluvias? ¿Cuáles son las normas de construcción de viviendas en zonas cercanas a ríos? Este tipo de preguntas hacen que la información y que el problema se contextualice política, económica y socialmente así como también exigen que el discurso no sea construido a partir de los desastres presentados sino desde la prevención de éstos.

Sin embargo, hay una circunstancia a resaltar de las noticias estudiadas en este trabajo: la relativa a la campaña de información que el noticiero estudiado llevó a cabo en lo concerniente a las obras de mitigación de la nue-

va temporada invernal en Colombia. Esta campaña buscaba informar a la vez que denunciar el estado de las obras de mitigación correspondientes a cada departamento, ante la eventual proximidad de la nueva temporada de lluvias pronosticada por el IDEAM.

Aunque la campaña inició poco tiempo antes de la ola invernal, es rescatable la iniciativa de revisar el estado de las obras y de cuestionar el avance de cada una de ellas en los respectivos departamentos. Esta actividad informativa puede ser considerada como una primera tentativa de abordar las consecuencias del cambio climático desde una perspectiva preventiva. Así, es necesario que los medios desarrollen estrategias comunicativas que busquen la prevención de los desastres, estrategias dirigidas en dos sentidos: a nivel gubernamental de modo que se transite desde las políticas de emergencia hacia políticas de largo plazo, manejo de suelos, viviendas, asentamientos humanos, desarrollo social; y a nivel social, de modo que pueda pasarse de la reacción espontánea hacia el fomento de la organización social tanto para la emergencia como para la prevención a largo plazo. Se trata ante todo de estrategias comunicativas dirigidas a modificar una actitud cultural respecto a los desastres naturales.

Como puede percibirse, existen dos cir-

cunstancias que han sido de importancia notoria para el análisis: han servido como las ideas fundamentales a partir de las cuales se desarrolló el estudio y se hizo la crítica. Tales circunstancias son la relación comunicación - cambio climático y la necesidad de la construcción de discursos que propendan en mayor medida a la prevención. El discurso dramático, aquel que prioriza una perspectiva emocional en los acontecimientos mediáticos, debe ser estudiado minuciosamente en todos los medios en que aparezca, no sólo para determinar las formas en las cuales se efectúa la coerción política y económica, sino para desentrañar los mecanismos por los cuales se ejercen diversos modos de dominación entre grupos y se violenta simbólicamente ciertos órdenes de la sociedad. Al referirnos a los medios sensacionalistas y sus discursos, no hablamos de una actividad comunicativa inocua e intelectualmente despreciable que sirve para el entretenimiento de las clases populares; se habla de formas institucionalizadas de violencia, de negación de derechos, de lesiones a la democracia, de negación de la ética profesional. Como ya ha afirmado Hermelin, juzgar que el público es pasivo y justificar con eso el sensacionalismo mediático, es una generalización falsa que encubre la responsabilidad social de los medios (Hermelin, 2008: 68).

El tema del cambio climático ha tenido para el campo periodístico, desde mediados del siglo pasado, las particulares complejidades derivadas de la incertidumbre científica que ha acompañado su desarrollo científico. En el presente, muchos de los aspectos del cambio climático, sus causas y consecuencias son una certidumbre y otros aún están por resolverse. Sin embargo, los descubrimientos científicos que ayudan a conocer mejor el fenómeno y sus efectos parece que pasan desapercibidos para los medios en Colombia. La relación entre la ciencia y la sociedad, mediada por la comunicación como interpretradora y constructora de sentidos, todavía es débil: las consecuencias sociales del cambio climático y las formas de prevención y movilización no son parte de las agendas mediáticas y apenas sí de los estudios teóricos (Hermelin, 2008: 71). Es necesario pues fortalecer esa relación, propósito que implica el inicio de una preocupación sistemática desde la academia, los medios y en general, del estado, por el tema. Como se ha insinuado a lo largo del texto, muchas de las dificultades que las consecuencias del cambio climático han originado en Colombia podrían mitigarse y evitarse con un conocimiento mayor del tema, conocimiento que ahora se tiene pero que no alcanza al campo periodístico ni a la sociedad.

Así, es urgente la necesidad de la construcción, desde la academia y las diversas posibilidades mediáticas, de discursos que manifiesten un conocimiento profundo del tema y de sus consecuencias, discursos formulados a partir de la indagación científica que busquen formar a sus públicos en los modos de relacionarlos mejor con el ambiente, que contextualicen y den al problema sus dimensiones sociales, políticas y económicas. Las consecuencias del cambio climático y los problemas en que derivan, complejizan más ciertas circunstancias sociales relativas a la pobreza, el desplazamiento y la desigualdad social. Es necesaria la acción concertada, en la que la instancia comunicativa cumple un significativo papel, para enfrentar adecuadamente el fenómeno.

Píe de Pagina:

(1) Ver: Bourdieu (1997) Una censura invisible en Sobre la televisión. Pág. 19-24.

Referencias

Bourdieu, Pierre (1997). Sobre la televisión. Barcelona. EDITORIAL ANAGRAMA.

_____ (2006). *La lógica de los campos. Recuperado en agosto de*

2011

http://pierre-bourdieu.blogspot.com/2006/07/la-lgica-de-los-campos-intervista.html

Charaudeau, Patrick (2003). El discurso de la información. La construcción del espejo social. España: Gedisa.

Hermelin Bravo, Daniel (2008). Comunicación, medio ambiente y cambio climático: retos para Colombia. Medellín: CORANTIOQUIA.

_____ (2007). *Los desastres naturales y los medios en Colombia: ¿Información para la prevención? En "Gestión y Ambiente" Vol 10. N° 2. Agosto 2007.*

Lomborg, Bjorn (2008). En frío, la guía del ecologista escéptico. España: Espasa Calpe, S.A.

Van Dijk, Teun A (1990). La Noticia como Discurso. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

_____ (2009) *Discurso y poder. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.*

SUBJETIVIDAD, POLÍTICA Y CINE DOCUMENTAL EN COLOMBIA

Por: Alvaro Serje Tuirán

La película del mañana la intuyo más personal incluso que una novela autobiográfica como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán cuanto les ha pasado: podrá ser la historia de su primer amor o del más reciente, su despertar político, una crónica de viaje, una enfermedad, el servicio militar, su boda, las pasadas vacaciones, y eso gustará, porque será verdadero y será algo nuevo.

- Francois Truffaut (1957)

A partir de la década del setenta, la consolidación de la lucha feminista y los diferentes movimientos por los derechos civiles en varias partes del mundo, dieron inicio a un complejo proceso de cambio de paradigma en las ciencias sociales. El resultado fue una transformación del ejercicio de lo político, que pasó de una concepción social y colectiva, a una búsqueda individual basada en conceptos más cercanos a la identidad

personal como, por ejemplo, el género y la raza. Michael Renov reconoce que, a partir de estos cambios, “la política ahora incluía el modo en que los individuos antes que los Estados-Nación se conducían por el mundo” (1) . Aparece entonces el sujeto y el problema de la identidad como el lugar desde donde se lee el mundo y desde donde se libran nuevas luchas por la inclusión. Es decir, el terreno del “Yo” se convertiría en el



nuevo escenario de lo político. En palabras de Renov: “La subjetividad, esa construcción multifacética de la individualidad imaginada, representada y asignada, se proponía entonces como el lugar de lucha más importante”. (2)

En el caso del cine, se da lo que muchos teóricos definen como “el giro subjetivo”. Permitiendo que esta subjetividad se exprese, entre otras cosas, con la aparición y popularización de los filmes autobiográficos y autorreflexivos. Es decir, películas que se cuentan abiertamente desde un “yo”, una primera persona que se muestra como el sujeto enunciador. Un narrador evidenciado que da cuenta del mundo, en la medida en que narra su propia vida, su propio ser y su propia experiencia de ese mundo. El cine docu-

mental se vio entonces en la necesidad de replantear cuestiones esenciales, ya que pone en crisis los límites de lo que puede y de lo que debe ser considerado como tal. En ese sentido, lo documental había sido definido hasta el momento como una forma de discurso objetivo. Pero esta concepción varía radicalmente con la presencia evidente del sujeto, especialmente del sujeto autobiográfico que se opone a una noción objetiva de “lo real”. Ya que parte, precisamente, de lo subjetivo e íntimo como una manera de leer lo social. Según Renov: “la sola idea de autobiografía reinventa la idea de lo documental” (3) . Ya no se puede pensar un mundo que se registra tal cual es, ya que sólo existe tal cual lo veo.

Esta búsqueda desde la subjetividad lle-

gó un poco más tarde a América Latina. Apenas en los noventas se puede hablar de su aparición como una nueva apuesta para el cine. Sólo hasta ese momento ocurrió un cambio sustancial en la producción cinematográfica documental y en la manera en que los documentalistas se relacionan con las diferentes realidades nacionales. La exploración de lo subjetivo en el cine latinoamericano más reciente, se ha reflejado en la aparición de filmes como *Los Rubios y M* en Argentina; *Calle Santa Fe* y buena parte de la obra reciente de Patricio Guzmán (4) en Chile; así como *33* y *Pasaporte Húngaro* en Brasil, entre muchas otras. Son cintas que logran una relectura de la historia “oficial” a partir de la construcción de un “yo autobiográfico” que da cuenta del contexto social, pero, enmarcado desde la experiencia personal. Son filmes “en los que los autores desarrollan procesos de elaboración del pasado, generalmente un pasado personal que resuena como historia nacional, filmes en los que, junto a sus personajes, se posiciona el autor como actor y parte del conflicto de la escena” . (5)

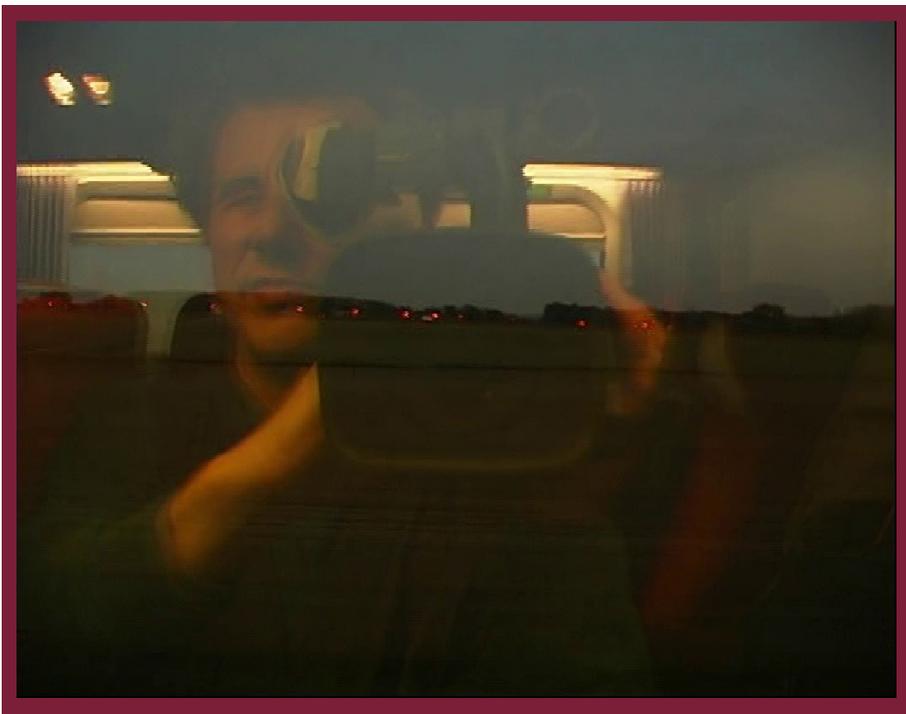
El caso colombiano y la ausencia del “yo”

Este “documental ‘personal’ y ‘subjetivo’ alcanzó un desarrollo sorpresivo en los años 90 y a comienzos de este siglo” (6) . Sin embargo, en el caso colombiano, este giro hacia la subjetividad se

ha realizado de manera muy diferente. Sólo en algunos proyectos más recientes comienza a aparecer con claridad este “yo autobiográfico” que intenta narrar un discurso de lo colectivo desde el ser individual. Todavía predominan en el país, películas que cuentan siempre al “otro” como una manera de retratar la “realidad nacional”, generalmente desde un lugar de objetividad. Los autores colombianos han preferido dar cuenta del contexto social, antes que la experiencia individual, personal o familiar. Y cuando aparece la figura del “yo”, lo hace generalmente, desde una mirada ensayística y no desde la construcción de una primera persona autobiográfica.

Se narra entonces al “otro” que es víctima del conflicto, victimario, el otro en prisión, guerrillero, paramilitar, desplazado, pobre, en algunos caso, el “otro” folclórico, perteneciente a una minoría. Otros que son construidos desde una mirada en la que se ha minimizado al máximo la presencia del “yo”. De un “yo” que se reconozca partícipe de esa realidad que retrata y que reconozca las limitaciones de su propia mirada. Un “yo” que se convierta en narrador y protagonista del relato, sin que esto le niegue, a su vez, la posibilidad de construir y contar el contexto de lo colectivo.

Una cinta que puede ser tomada como ejemplo de estas lecturas de la política



y la subjetividad en Colombia podría ser Gaitán sí! de María Valencia Gaitán. Una semblanza del líder político Jorge Eliécer realizada por su nieta. Curiosamente, a pesar de la relación entre director y personaje, la presencia de Valencia detrás de cámara no genera realmente una puesta en escena autoreflexiva, y mucho menos autobiográfica. A pesar de tratarse de la historia de su propio abuelo, el relato no se construye desde su subjetividad. Por el contrario, la puesta en escena se remite más a la modalidad expositiva-interactiva. Valencia no construye la historia como un relato familiar, sino que le apuesta a contar la historia de Gaitán como figura pública, con apenas, algunos atisbos de

su universo privado que aparecen esporádicamente en algunas entrevistas con su madre. Incluso en un caso como este, donde el mismo tema crea las posibilidades para una mirada autobiográfica, la autora decide no apostarle al “yo” como un elemento para construir la memoria de lo colectivo, en diálogo con la memoria personal. Esto no le quita méritos a la cinta ni se constituye como un referente de la calidad de la misma, simplemente se trata de la apuesta de la directora y se convierte en un ejemplo de la forma en que estos temas, en lo que se entrecruza lo familiar y lo nacional, son abordados en el cine colombiano. Aparecen, hasta ahora, muy pocos re-

ferentes de este “yo autobiográfico” en el documental colombiano. Incluso la constante apuesta subjetiva de Luis Ospina no se construye de manera autobiográfica en sí. La subjetividad de Ospina ocurre de una manera ensayística, dando cuenta del mundo que le rodea sin construir directamente su propia historia personal ante la cámara. El director caleño se pone en escena a sí mismo, pero desde un lugar diferente al autobiográfico. Con la excepción de la cinta *Adiós a Cali* de 1990, donde en algunos apartes nos deja ver su casa de infancia y algún material de archivo de su propia familia, exponiendo ante la cámara su propia historia de vida y la manera en que esta se entrecruza con la historia colectiva que narra esta cinta. En Colombia son contadas las películas que han logrado acercarse al universo de lo autobiográfico. El crítico de cine colombiano Pedro A. Zuluaga lo confirma:

*“Aunque la memoria sea común e intersubjetiva y a pesar de que el cine colombiano ha actuado frecuentemente como ilustrador social, muy pocas películas en el país se han arriesgado al yo autobiográfico (...). Sólo recientemente, obras documentales como *De(s)amparo Polifonía Familiar de Gustavo Fernández*, o *Migración de Marcela Gómez*, pisan esos terrenos de por sí pantanosos” . (7)*

¿Por qué?

Es importante aclarar que esto no da pie para ningún juicio de valor. No quiere decir que la cinematografía colombiana esté rezagada o atrasada de ninguna manera frente a otros países, se trata simplemente de dinámicas de producción y formas de uso del documental que responden a las condiciones sociales, históricas e incluso económicas de cada lugar. En el caso colombiano, considero que existen tres razones principales para esta ausencia del documental autobiográfico. La primera es, posiblemente la intrincada y compleja situación social que vive el país. Fenómenos como la constante problemática en lo social, la arraigada desigualdad (8) y el conflicto armado interno, han impedido que se pueda generar el espacio para el individuo, y por lo tanto, para la reivindicación de las luchas individuales.

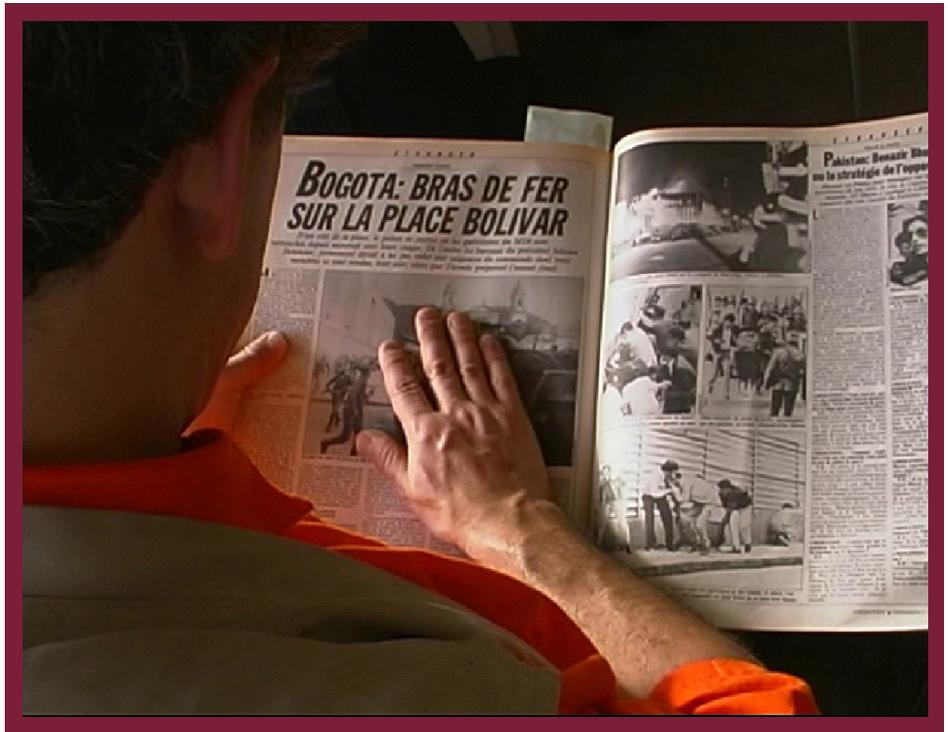
La predominancia del conflicto en las agendas sociales ha evitado que se abriera campo para otras lecturas más subjetivas de lo político. Y aunque hoy existe un importante movimiento por los derechos de las minorías políticas, étnicas y sexuales, sus posturas constantemente se ven opacadas por los discursos oficiales. Es así como estas miradas desde la subjetividad desaparecen ante la presión de una compleja agenda social

o caen presa de un terrible maniqueísmo que parece no poseer los códigos para entender estos nuevos escenarios. La política en Colombia todavía es vista como un asunto solamente de partidos y modelos económicos, que además sólo pueden expresarse como ideas absolutas y opuestas, en donde sólo existe bueno y malo, izquierda y derecha, guerrilla o gobierno. En ese sentido, Renov, parafraseando a Foucault, comenta: “en épocas anteriores, la lucha contra la dominación y la explotación ocupaba el centro de la escena. En la actualidad, la lucha de un número cada vez mayor de personas es contra el sometimiento, contra la sumisión de la subjetividad”. (9) En el caso colombiano, tal vez, no se ha superado aún esa lucha contra la explotación.

La segunda razón que ha afectado la aparición de este “yo autobiográfico” podría ser la continuidad del conflicto hasta hoy, es decir, no ha habido un cierre del proceso. Y no se puede hacer memoria del conflicto armado mientras este siga vivo. En países como Argentina o Chile, la cinematografía documental en primera persona apenas comenzó a resignificar las grandes tragedias nacionales cuando pasó una generación. Es decir, los hijos de las víctimas fueron los que empezaron a contar su experiencia del asunto desde la primera persona. En Colombia, el conflicto sigue vivo y

los hijos de las víctimas sólo se suman como nuevas víctimas del mismo conflicto. No se ha tenido el tiempo, ni la distancia para hacer una lectura desde lo individual hacia el gran hecho social.

Por último, hay que tener en cuenta que por años existió en Colombia un fuerte centralismo cultural y social. Bogotá, era el eje de los discursos de nación. Las regiones, desperdigadas, no encontraban a veces sus propios medios para construir un discurso propio y se veían relegadas a sufrir el centralismo capitalino. Con la irrupción del video y la creación de los canales de televisión regional a finales de los 80s, se abrieron espacios para la democratización de los discursos. En otros países, la aparición del video y las nuevas tecnologías, permitieron los primeros experimentos con la narración en primera persona. Mientras que en Colombia, la nueva democratización de la imagen se leyó como la posibilidad de crear un discurso regional y local, con el que también se estaba en deuda. Es decir, mientras otras cinematografías daban el “giro subjetivo”, en Colombia, sólo alcanzó para dar el “giro hacia lo local”. Lo cual fue muy importante porque permitió la construcción de una imagen de país desde las regiones y la apertura de un diálogo de pluralidades nacionales, una necesidad tan importante, en ese momento, como la de dar cuenta de las luchas individua-



les de la identidad.

Hoy

En años más recientes, comienzan a aparecer rastros de una mirada desde lo personal. En el panorama del documental colombiano se ha empezado a dar cierta búsqueda autobiográfica para releer el discurso de la identidad y la política. Películas como *De(s)amparo: polifonía familiar* de Gustavo Fernández dan cuenta de una subjetividad autobiográfica, pero que también participa del discurso de lo colectivo y deja ver los vínculos entre lo social y lo individual. En el caso de esta cinta, una de las primeras abiertamente autobiográfica, se deja ver como los grandes fenómenos sociales e históricos de la nación permean la vida familiar, generando un doble relato entre el “Yo” y un “Nosotros” que se remite a lo nacional. Es el relato de una experiencia individual que no deja de dar cuenta de la realidad colectiva.

Esta ruta autobiográfica es cada vez más explorada por las nuevas generaciones de cineastas. En el último lustro se han dado interesantes ejemplos de búsquedas temáticas, formales y narrativas que se mueven entre lo individual y lo colectivo. Algunos de estos proyectos son los cortometrajes *Nieve y 19° Sur* y *65° Oeste* de Juan Soto, Migración

de Marcela Gómez y las más recientes, *Looking For de Andrea Said* y la anunciada *De Niro was not my dad* (en postproducción) de Manuela Montoya. Cintas que se construyen a partir de una experiencia íntima pero que vislumbran un relato de país. Producciones que narran, desde lo subjetivo, temas que tienen incidencia colectiva: El exilio, la fuga de cerebros, la ausencia, la identidad e incluso, el narcotráfico. Sin duda, son filmes que refrescan la producción documental colombiana y que se adentran en el terreno de lo autobiográfico para encontrar nuevas lecturas, nuevas formas de contar y maneras novedosas de “salir al cruce” de nuestra compleja e inabarcable realidad nacional.

Pié de Página:

(1) RENOV, Michael en THE SUBJECT OF DOCUMENTARY. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 2004

(2) Ib.

(3) RENOV, Michael en FIRST-PERSON FILMS: SOME THESES ON SELF INSCRIPTION. Publicado en RETHINKING DOCUMENTARY. NEW PERSPECTIVES, NEW PRACTICES. Berkshire. McGraw-Hill Open University Press. 2008.

(4) *Cintas recientes de Guzmán como Salvador Allende y Nostalgia de la luz tienen un marcado tono autorreferencial. La propia voz y la experiencia del cineasta dan forma al relato que es, a la vez, social y personal.* *angola-desigualdad*

(9) *RENOV, Michael en THE SUBJECT OF DOCUMENTARY. Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 2004*

(5) *MOLFETTA, Andrea en EL DOCUMENTAL COMO TÉCNICA DEL SÍ: EL CINE POLÍTICO COMO PRÁCTICA DE UNA ÉTICA DE LA FINITUD. Publicado en UNA HISTORIA DEL CINE POLÍTICO Y SOCIAL EN ARGENTINA (1969 – 2009). Buenos Aires, Nueva Librería, 2011.*

(6) *RUFINELLI, Jorge en DE LOS OTROS AL NOSOTROS. FAMILIA FRACTURADA, VISIÓN POLÍTICA Y DOCUMENTAL PERSONAL. Publicado en IMÁGENES DE LO REAL, LA REPRESENTACIÓN DE LO POLÍTICO EN EL DOCUMENTAL ARGENTINO. Buenos Aires, Librería, 2007.*

(7) *ZULUAGA, Pedro A. en la nota 19o SUR 65o OESTE, DE JUAN SOTO: LA REINVENCIÓN DEL YO (Y DE NOSOTROS). publicada en su blog PAJARERA DEL MEDIO*

(8) *Según el Informe de Desarrollo Humano de la ONU en 2011. Fuente: <http://www.portafolio.co/economia/colombia-solamente-supera-haiti-y->*

APRENDIENDO

A VER CON OTRAS VOCES VIDEO, MEMORIA Y CULTURA POLULAR. ALGUNAS INSTANTÁNEAS (EN PROCESO)

DE UN ARCHIVO ORAL(1) DE LA CULTURA DEL TRABAJO FERROVIARIO Y SU ORGANIZACIÓN SOCIAL EN LA CIUDAD DE VALPARAÍSO

Del Colectivo Muro (2)

Durante el año 2007, el Colectivo Muro desarrolló el proyecto de arte colaborativo “Tejiendo Barrio” en la población obrera (3) José Ignacio Zenteno del Cerro Barón de Valparaíso. Dicho proyecto, sobrepasando su horizonte de desarrollo, permitió la resignificación del conjunto habitacional y su espacio público de terrazas por parte de la comunidad (4) por medio de experiencias de taller (expresión corporal, dibujo comunitario, radio-foro, registros audiovi-

suales, proyecciones) y acciones (juegos, convivencias, asambleas). En ese contexto, el Colectivo Muro se vinculó activamente con organizaciones de base como el Comité de la Población José Ignacio Zenteno, la Junta Vecinal N°4 del Cerro Barón, la Junta Vecinal N°53 del Cerro Lecheros, el Centro Cultural Barón, el Centro Cultural Amigos de la Plaza Balzac, el Centro Atlético Juventud (CAJU), entre otros, así como también la Escuela Juan de Saavedra, donde

nuestra actividad como proyecto y la red de cooperación permitieron la confianza para la manifestación de numerosos testimonios orales sobre la asociatividad política en el sector con su vida cultural comunitaria, lo que paulatinamente permitió comprender, desde el trabajo de arte colaborativo y de comunicación contextual (5), la relevancia local del complejo ferroviario a los pies del cerro en la memoria colectiva y de la urgente necesidad de historizar el pasado reciente y vivo, para facilitar procesos de enunciación y recreación colectiva que posibiliten la emancipación popular. (6)

En ese entonces, el Colectivo Muro ya delineaba su campo de trabajo bajo principios de la educación/comunicación popular (7), desbordando críticamente la tradición disciplinar artística para así producir y circular mediante experiencias directas en el terreno.

Sirva esta introducción, para poco a poco, con la mirada de los relatos, ir discurriendo a través del proceso de hacer video comunitario y llegar a las posibilidades de un archivo oral de la cultura del trabajo ferroviario y su organización social (8).



II

Así llegamos al día 1 de Octubre de 2009. Vamos con nuestro amigo Marcelo Expósito (9) subiendo desde el Pasaje Quillota, por los pies de la Población José Ignacio Zenteno, cruzando la Avenida Diego Portales. Afuera del recinto de las sociedades mutuales, nos espera Manuel. Con sus anteojos, su chaqueta clara, su voz conmovida. Comenzamos a recordar, comenzamos a ver. A su espalda, la Tornamesa, los talleres de la Maestranza Barón y la Bodega Simón Bolívar, entre otros.

Así encontramos la presencia de Manuel Gómez, con casi noventa años de edad, fue trabajador del Taller de Reparación de Coches, Jefe del Laboratorio Eléctrico de la Maestranza y dirigente de varias sociedades mutuales aún vigentes (10). Considerando esas claves como fragmentos relevantes para la composición de la historia local (11), el proyecto de Archivo Oral de la Maestranza Barón de Valparaíso inicia su investigación desde una serie de conversaciones registradas audiovisualmente con la familia en el barrio (12), desprendiéndose una compleja y simultánea trama de experiencias como trabajador, dirigente gremial y vecinal durante toda su vida, que plantea la urgente necesidad de comunicar los rastros de estas memorias

(13) fluctuantes depositadas en sus testimonios así como en los diversos documentos de su pertenencia, con el deseo (14) manifiesto de mantenerlos y proyectarlos a los otros, imaginando siempre un futuro más solidario desde el compromiso cotidiano (15).

Nos saludamos, que alegría, vamos conversando y entrando en una atmósfera tan cálida, una atmósfera afectiva. En ese reconocimiento, comprendemos que está enfermo, que ya ve poco pues tantea el espacio buscando su lugar para hablar. Es la voz la que nos sitúa y da lugar a la memoria. El frío de la bahía lo hace toser más de alguna vez, pero Manuel es ferroviario antiguo: no podría faltar a su palabra y menos a sus amigos, nada lo haría irse antes de grabar la entrevista.

Hablamos de su trabajo, hablamos de las sociedades: “(...) ¿Cuándo empecé a trabajar yo? El año 1949. Trabajé en el Taller Eléctrico y en otro taller que está más abajo que es de Alumbrado, o sea, esos son todos electricistas los que trabajan en el taller de Alumbrado. Porque, los coches, tenían baterías para alumbrar sus coches. Cada coche tenía su batería... para alumbrarse. Y, entonces, todos eran electricistas ahí. Eran unas baterías que se llamaban... de... alcalina. Ese era el servicio que prestaba ese taller. Al lado estaba la

Cochera donde... se mantenían todos los coches que integraban los trenes a Santiago. Había coches, en ese tiempo, había coches de primera, segunda y tercera clase (...)" Manuel abre los ojos y sonrío, va recordando. Y hay silencios que dan lugar a su memoria, para llegar a esos momentos que nombra. No quita su mirada de la cámara, sus ojos cruzan la imagen mientras se le pierden algunas palabras, algunas líneas, que retoma para concluir su historia.

Allí le preguntamos cuándo dejaron de funcionar los talleres y nos dice que: "(...) el de la Casa de Maquinas dejó de funcionar el... hace más de treinta años. Y el otro no, el Taller Eléctrico dejó de funcionar hace poco..." ¿Treinta años? No logramos comprender esa cantidad de tiempo ni, sobre todo, el espacio de su tiempo. La historia oficial no incorpora las memorias de los obreros, entre ellos, los obreros de la industria ferroviaria. Esta ciudad –Valparaíso– ha hundido en el mar la memoria del ferrocarril.

¿Cuánta gente trabajaba con usted?, entonces emergen sus compañeros de trabajo y sus vecinos del cerro: "(...) Ah, en el Laboratorio éramos 6 solamente, pero acá, éramos como 60 los electricistas en el Taller Eléctrico... 60 se dividían en los distintos trabajos para hacerle mantención a las locomotoras... habían especialidades... en Generado-

res, en Motores, en Pantógrafos, en fin, en todo lo que fuera electricidad de la locomotora habían 60 operarios más o menos... y los otros 60 operarios eran para... para la mantención Mecánica, solamente Mecánica. Mecánica de los motores, del montaje de los motores, los frenos, todo eso... y los bogies. Porque los bogies se montaban, se montaban los motores y después se montaban en la locomotora (...)" Y así vamos reconociendo un poco sobre ese edificio y complejo industrial semiderruido que está en la ciudad, que todos ubicamos y creemos saber qué fue, que creemos saber qué es, pero lo ignoramos despotamente. Así vamos conociendo un poco más sobre la gente que habitaba esa construcción declarada Monumento Nacional, ese edificio que aún espera por reconocimiento (16) .

A veces sólo falta una palabra para recordar, a veces el tiempo del recuerdo es otro. La mente de Manuel permanece activa, su energía quiere abrirse. Sólo sus ojos están cansados, sólo su tos nos recuerda su fragilidad, que trató de mantener a raya con voluntad férrea.

Nos dice que ha estado recordando unas grabaciones hechas en su magnetófono alemán que compró a un traficante portuario en el año 1965, en las que se escucha el discurso de Allende y los bandos militares. Nos indica que



después podremos revisar esas cintas en la Población “Los Cóndores” (Luis Orlandini), lugar donde él vive. Siento que no comprendemos mucho de lo que se trata. Sin embargo, si sentimos que su memoria va y vuelve sobre otro punto lentamente, dando la impresión de que sus recuerdos sólo quieren estar en otras cabezas. Y los comenzamos a atesorar en nosotros.

Caminamos por la calle Blanco Viel hacia la población obrera Luis Orlandini, una población ubicada entre las calles Ercilla y O’Brien del Cerro Barón y construida en el año 1962 gracias a una cooperativa de los trabajadores ferroviarios de la Maestranza Barón de la Empresa de Ferrocarriles del Estado (EFE) para conseguir una solución de vivienda definitiva para sus familias. En su departamento, grabamos sólo 30 minutos de audio. Su voz, estremecedora, no permitió la existencia de una imagen. Sólo el reconocimiento de su voz permite seguir la historia pues la imagen de su rostro se hizo un cuadro negro.

Tras el desmantelamiento nacional de la industria del ferrocarril por parte de las Fuerzas Armadas golpistas desde 1973 (17), la exponencial especulación inmobiliaria y la obsolescencia de los barrios a la fecha (18), continúa albergando a ex trabajadores y su comunidad. Desde ese momento, la vida comunitaria del

sector que rodea la Maestranza de la ciudad, comienza un proceso sistemático de desaparición. La dictadura militar comienza con la desarticulación de la industria ferroviaria el mismo día del golpe, proceso conocido tres semanas después por televisión como de “racionalización” (neoliberal) y promovido por la Junta General de Gobierno a través del ingeniero comercial José Luis Federici y la Cámara Nacional de Comercio en alianza con el gremio de los camioneros, cuyos accionistas también eran miembros de la derecha golpista. Hoy lo sabemos por tantas otras voces y documentos.

Pero cuando una voz se encuentra con otra voz, se modifica nuestro mirar y pasamos a ver. Así, el proceso de transformación desde el video comunitario al archivo oral como espacio es endógeno pues seguimos el proceso del diálogo personal a la conversación grupal y viceversa. Sin embargo, siempre estamos tensionados entre el primer plano y el lugar, entre el ir y venir del recordar. Por eso que todas las proyecciones siempre han sido asambleas donde el registro incluye la dimensión de un espacio simultáneamente doméstico y público. En ese momento, se va editando el registro bruto para comunicar trayectorias biográficas y colectivas, procesos de interpretación, líneas temáticas, interlocuciones (19). Hay una co-edición desde el acto

de recordar, los gestos van tomando el espacio y permiten la construcción de lugar porque las experiencias allí, se pueden encontrar.

III

Después de un par de meses caminando la espacialidad social del sector Barón (Av. España, Av. Argentina, El Almendral, incluyendo Cerro Placeres y Cerro Barón), siguiendo registros de ambientes y actividades públicas, fuimos comprendiendo con la cámara las dinámicas del lugar. De abajo hacia arriba y luego de modo aleatorio, trabajamos días completos siguiendo huellas.

Ese ejercicio de observación y recorrido, de trayectos del cuerpo con su sensorialidad desplegada a los impulsos del entorno, nos permitieron ir comprendiendo las relaciones del barrio, no disociando la imagen de la experiencia del colectivo que las grababa. Y si bien, la cámara al comienzo se hacía notoria, la propia actividad cotidiana de las relaciones con los vecinos la fue incorporando a los acontecimientos y discursos, por lo que en ese proceso fue cuando comenzamos a facilitar y comunicar el por qué se hace esto, para qué, quiénes lo hacen, con qué recursos, conversando con cada sociedad y ex trabajador ferroviario que quisiera. La confianza se fue

construyendo desde la recurrencia de los encuentros, los afectos se tejieron desde las innumerables escuchas y conversaciones sin tiempo, más allá de una idea de realización porque, en verdad, no la teníamos. Sólo éramos voces; las imágenes comenzaron a latir en nosotros.

IV

Durante el año 2010, grabamos conversaciones con otros trabajadores; los días 7 y 28 de Abril con Rubén de la Fuente –administrativo y dirigente de la Corporación Mutual Ferroviaria de Salud–, el día 26 de Mayo con Clodomiro Robles y Carlos Álvarez –técnico y dibujante proyectista miembros de la Sociedad de Socorros Mutuos Ferroviarios de Valparaíso–, el día 4 y 12 de Octubre con Eliseo Garrido –maquinista y miembro de la Sociedad Mutual Santiago Watt–.

Los días 16 de Noviembre del 2011 y 9 de Julio del 2012 realizamos asambleas en las dependencias de la Sociedad Mutual Santiago Watt, donde nos reunimos a visionar videos de las entrevistas y a conversar sobre ellas, ampliándolas, corrigiéndolas. Experimental es el dispositivo de proyección de entrevistas para la conversación sobre ellas que se graba y genera nuevas revisiones. Coro, polifonía, políticas de la diferencia. Un dispositivo que permite una historia



desde abajo, desde adentro, donde se aprende a ver con los otros y sus voces. Un dispositivo de subjetivación.

V

El día 7 de Agosto del 2012, hicimos una grabación-conversación con Darío Muñoz –herrero y dirigente de la Corporación Mutual de Ex Trabajadores Ferroviarios de Valparaíso—. Así se actualiza la memoria obrera ferroviaria de Valparaíso, así puede asomar la presencia de la Maestranza.

“(…) Me ofrecieron el Taller Herrería y ahí empezó mi actividad hasta los 26, 28 años que alcancé a trabajar en ferrocarriles. Eh... llegué a un taller, llegue a la maestranza y en ese momento éramos más de 3.000 los ferroviarios que habíamos. Teníamos talleres de 900 hombres. El taller al que yo llegue el `53, un trabajo bien pesado, era la herrería, pero me adapté al trabajo... me adapte al trabajo y logre estar hasta el año... 1979”. Así se desarrolla la conversación con Darío. La oficina está pintada color verde agua, calendarios con locomotoras, postales e informaciones para los asociados de la Corporación; una estantería con muchas bandejas conserva las fichas de todos los socios de la mutual. Lo sé porque Darío atendió una llamada telefónica y accedió a una de las bandejas. Cien años

y aún es posible ver cómo funciona una sociedad mutual en el barrio. El socio que llamó quería atenderse por una enfermedad en el hospital y Darío le dio las informaciones específicas para que tuviera una buena experiencia en el servicio público de salud, incluyendo las coberturas de la sociedad.

Una taza de café y galletas dan paso a un nuevo momento entre nosotros. “(…) Herrería era un taller muy sacrificado, donde habían trabajadores de mucho esfuerzo, y... una de las cosas grandes que... en la que me toco participar, dado la edad que tenían ellos y el estado en que trabajaban, me interese por ser delegado del taller, ante el sindicato, ante los jefes de la Maestranza. Por el hecho de que mis compañeros eran gente que... no tenían mucha preparación realmente ah, pero... y era muy sacrificada, entonces empecé a pelear de ahí, siendo delegado del taller, por los derechos de los trabajadores. Cosa que me tuvo hasta el año `73 que se origino el golpe de estado. Una época muy traumática para los ferroviarios, por el hecho de haber sido... haber dado... todo nuestro esfuerzo y... viendo la forma en que fuimos tratados. Nos colocaron un, en la Maestranza colocaron un delegado de gobierno (...)”.

Palabra a silencio, Darío teje su relato con el de Manuel, y así interminable-

mente. Una imagen proyectada en un espejo ampliándose desde su interior hacia la profundidad infinita del prisma de luz. Rubén, Clodomiro, Carlos, Eliseo, Mario, Luis y muchos otros. Imagen-espejo, video-espejo. El paisaje cultural (20) de Valparaíso asociado a su desarrollo industrial apareciendo por doquier. La historia borrada tomando presencia en cada uno de nosotros.

“(…) Yo estoy orgulloso de haber sido ferroviario y voy a morir siendo ferroviario”. Solidaridad, es una palabra que emociona a Darío y es la palabra que podríamos hacer imagen para hablar de esta memoria, cuando su cuerpo se detiene a recordar y las palabras y gestos quedan suspendidos para poder decir. Cuando al cuerpo le vuelve su imagen-recuerdo, ésta puede decirse. Cuando el cuerpo incorpora el decir, la imagen-recuerdo puede imaginarse, entonces desde un sujeto ocurre el tejido de una historia donde los ex trabajadores ferroviarios sostienen una memoria contrahegemónica.

Por eso cuando nosotros nos damos cuenta de quién es el que nos habla como sujeto social y político, comprendemos que no carece de posición dentro de su comunidad ni del propio trabajo audiovisual. Existe una conciencia de que el dispositivo genera un distanciamiento en la medida que cuestiona sus

propias condiciones de producción y reflexiona críticamente sobre los acercamientos metodológicos para con su pasado reciente. Siguiendo esa trayectoria, el quehacer del video comunitario es comunitario, es una labor colectiva. Y en términos genealógicos, el cine y el video son manifestaciones propias de la corriente realista en la historia del arte (21).

En construcción formal, debemos hacernos cargo de la realidad, pensando y dando cuerpo a las problemáticas de nuestra sociedad contemporánea como sistema, mostrando las contradicciones y lo conflictual, permitimos que la memoria no sea nostalgia de lo que ya fue sino que sea un espacio presente de lucha por la construcción de nuestra subjetividad y de nuestra historia. La práctica viva de la memoria es mover o agitar el presente con un acontecimiento.

VI

12 de Febrero del 2013. Después de cuatro años de trabajo autogestionado, hemos financiado un año de programación a través del FONDART (22) . Este hecho es relevante para el colectivo dado que se facilita un proceso de sistematización de la experiencia, lo que permite abrir el proyecto, convocando a otras personas para que piensen al res-

pecto. De esta manera, se han unido ex trabajadores, otras sociedades mutuales, universidades, investigadores, tesistas, colaboradores, medios de comunicación, entre otros, a una iniciativa que busca trabajar con otros, es decir, invitar a que otros más oigan y puedan ver con esas otras voces, la historia mutualista y sindical del pasado reciente de la ciudad.

Después unos meses de pausa y con ese sentido en el cuerpo, continuamos compartiendo y grabando con Luis Soto, Óscar Rocuán, Fernando Lucero, Óscar Carvajal, Mario Tapia, Alejandro Guerrero, Gerónimo Cortés, Rolando Castro, Luis Díaz, Óscar Hernández, María Veragua, Victor Ehijos, Jaime Opazo, Miguel Mancilla, Manuel Gálvez, Alejandro Espinoza, y tantos otros, donde el vínculo con los trabajadores y sus familias se retoma siempre desde el mismo lugar, el lugar vivo de la memoria, de la convivencia. Y de hecho, hoy más que nunca, es desde la incitación de la narración y su imagen como herramienta política donde se desarrolla la convivencia.

La oralidad y la práctica audiovisual, van haciendo un lugar, van haciendo una cartografía, haciendo aparecer un relieve de subjetividades, una espacialidad social. Una memoria que imagina, que se dispone a si misma a estar en mo-

vimiento con otros y, en la medida que va amplificándose, se actualiza críticamente con la contingencia de esta ciudad de cesantes, con esta ciudad-puerto sin puerto, con esta ciudad de mudo ferrocarril. Valparaíso se ha precarizado bajo los impulsos de la hegemonía capitalista, y simultáneamente sus memorias del trabajo ferroviario desmantelan la historia escrita y la revuelven con su voz emergente, su humano murmullo. Nosotros ponemos el cuerpo y la cámara a hacer política, ha hacer educación/ comunicación y creación colectiva.

Píe de Página:

(1) Ver: <http://www.archivomaestranzabaron.blogspot.com/>

(2) <http://www.colectivomuro.blogspot.com/> **COLECTIVO MURO: Carolina Paredes, Erick Fuentes.**

(3) *HOBBSAWM, ERIC. En torno a los orígenes de la revolución industrial. Siglo XXI Editores, XIX Edición, Madrid, 1988. Para profundizar la formación del trabajador y su realidad durante el proceso industrial, ver también: THOMPSON, E.P. La formación de la clase obrera en Inglaterra. Crítica, Barcelona, 1989.*

(4) *LEFEBVRE, HENRI. Espacio y política. Ediciones Península, Barce-*

lona, 1976. De sus páginas 151-152, se extrae: "(...) Abrir amplias avenidas para permitir la circulación de los coches y de los batallones, para facilitar el tiro de las ametralladoras. Y también para alejar a los trabajadores del centro de la ciudad hacia las zonas periféricas, los futuros arrabales. ¿Contradicción del espacio? ¡Así es! A partir de ese momento, la estrategia apunta al robustecimiento del centro urbano político, el centro de las decisiones. Al propio tiempo, lo deteriora, lo degrada en tanto que centro. Ya Haussmann ha resquebrajado irremediablemente el admirable espacio parisiense: la doble dirección de las calles (para los vehículos privados, los del traslado de mercancías y los de transporte público) y de las aceras (prohibidas a la circulación rodada y reservadas a los transeúntes y paseantes) (...) Los obreros, expulsados hacia los barrios y comunas periféricas se volvieron a apropiarse del espacio del que les había excluido el bonapartismo y la estrategia de los dirigentes. El espacio se ha tornado instrumentalista (...)". Ver también: ALVAREZ, LUIS - Origen de los espacios públicos en Valparaíso, el discurso higienista y las condiciones ambientales en el siglo XIX. Revista de Urbanismo No.4, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, 2001. Revisar el concepto de "ciudad higiénica" para ciudades

puertos cosmopolitas como Valparaíso, donde se ampara la teoría de las topografías médicas y de urbanistas como Owen y Fourier. Como dirá el autor en su introducción, en la página 2: "(...) Esta difusión es producto de su inclinación por ver en la higiene un objetivo y también un recurso igualador, fundamento del Socialismo Romántico del siglo XIX, que tendrá en Valparaíso alocuciones importantes por parte de Francisco Bilbao en el diario "La Gaceta del Comercio", antes de emprender viaje a Europa". Por su parte, el arquitecto y urbanista, Juan Mastrantonio, plantea que "(...) el reconocimiento, por intermedio de la UNESCO, de la nominación como Sitio, Patrimonio de la Humanidad y, paralelamente, la inclusión de sus habitantes. En este reconocimiento no están involucrados sus habitantes, no saben qué significa, ni esperan ningún beneficio por tal nominación. Debemos aprovechar esta energía nueva como un factor de inclusión social(...)". Ver también: MASTRANTONIO, Juan. Lineamientos para una planificación del patrimonio urbano de Valparaíso. Edición independiente, Valparaíso, 2006. En dicho documento, además, se menciona a conjuntos habitacionales vinculados estrechamente a la comunidad ferroviaria, como Balmaceda, Zenteno, Almendral, entre otros.

- (5) CALVELO, MANUEL. *Comunicación para el cambio social*. FAO, Roma, 2003.
- (6) EXPOSITO, MARCELO. *Prácticas artísticas / de comunicación audiovisual y transformaciones sociales*. (Citado 19 Abril 2013), Disponible en web: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_bogota.pdf
- (7) FREIRE, PAULO. *La educación como práctica de la libertad*. ICIRA-FAO, Santiago de Chile, 1971.
- (8) CUTIPE, ROCIO. *El rol social del patrimonio: ¿Nos hemos olvidado de la gente?. Estrategias relativas al Patrimonio Cultural Mundial. La Salvaguarda en un Mundo Globalizado: Principios, Prácticas y Perspectivas*. ICOMOS web archive, (Citado 28 Agosto 2012), Disponible en web: http://www.esicomos.org/nueva_carpetal/MADRIDACTAS_2002/315.pdf Ver también: MARTINEZ CASANOVA, MANUEL. *Cultura popular e identidad: Una reflexión*. Ponencia presentada en el Seminario Cultura y Desarrollo, La Habana, 2001.
- (9) EXPOSITO, MARCELO. Web (Citado 19 Abril 2013): <http://marceloexposito.net>
- (10) *Entre ellas, la Sociedad Mutualista Santiago Watt, la Sociedad de Profesionales y Jefes de Servicio en Retiro de Ferrocarriles del Estado de Valparaíso y la Asociación de Jubilados Ferroviarios y Montepiadas de Valparaíso*. *Recomiendo al respecto, la lectura de: GREZ, SERGIO. La trayectoria histórica del mutualismo en Chile*. *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales Mapocho*, No.35, Santiago de Chile, 1994. *Si bien al movimiento mutualista se le crítica generalmente su condición política “reformista”, es esa política la que ha permitido, incluso en y tras dictadura, que los ex trabajadores de la Maestranza tengan hasta el día de hoy los beneficios sociales que poseen, por lo que habría que producir una crítica ideológica contextualizada de la organización sociopolítica.*
- (11) GARCES, MARIO. *Recreando el pasado: Guía metodológica para la memoria y la historia local*. ECO Educación y Comunicaciones, Santiago de Chile, 2002.
- (12) BAER, Alejandro y SCHNETTLER, Bernt. *Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social*. Capítulo para: Aldo Merlino (ed.), *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas y problemas*, Buenos Aires (en prensa). *Enlace relacionado: Laboratorio de Vídeo-Análisis, TU*

Berlin: <http://www.soz.tu-berlin.de/vi-deolab> Ver también: LOBETO, CLAUDIO. *Reconstituir la memoria a partir de imágenes en movimiento*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (Citado 28 Agosto 2012), Disponible en web: <http://www.antropologiavisual.com.ar/archivos/08-lobeto.pdf>

(13) JELIN, ELIZABETH. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores, Madrid, 2001. Ver también: POZZI, PABLO. *Historiografía, historia oral, historia social: Para que algún día puedan ser libres*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. (Citado 28 Agosto 2012), Disponible en web: http://www.bibliotecaobrera.cl/wp-content/uploads/2009/03/art_para_pasquali2.doc Ver también: ARAVENA, PABLO. *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*. Teoría No.24, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2010.

(14) RICOEUR, PAUL. *La vida: Un relato en busca de narrador*. Ágora, Papeles de Filosofía, Santiago de Compostela, 2006.

(15) *Sobre la noción de “historia desde abajo”, recomendando ampliamente la lectura de:* HOBBSAWM, ERIC.

History from below. Frederiek Krantz (ed.), Oxford, 1988.

(16) PIZZI, MARCELA y VALENZUELA, MARIA PAZ. *El ferrocarril de Valparaíso y la recuperación del patrimonio portuario industrial en una ciudad patrimonio de la humanidad*. Ponencia presentada en el V Congreso de Historia Ferroviaria, Palma, 2009. Ver también: SEPULVEDA, ARMANDO. *Historia social de los ferroviarios*. FIFCH, Santiago de Chile, 1959.

(17) AGUIAR, SANTIAGO. *Rastros de los sindicatos y la clase obrera bajo la dictadura. Relación social de explotación / Estructura, sujeto y acción social*. Cuadernos de Estudios del Trabajo No.9, Serie Apuntes de Teoría, Santiago de Chile, 2008. (Citado 28 Agosto 2012), Disponible en web: <http://www.estudiosdeltrabajo.cl>

(18) ALVAREZ, LUIS; MASTRANTONIO, JUAN y DE NORDENFLYCHT, JOSÉ. *Sistematización de los factores humanos económico físicos que concurren a la obsolescencia de los barrios de Valparaíso*. Informe final del Proyecto DGIP-UCV, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1993. Ver también: ALVAREZ, LUIS y MASTRANTONIO, JUAN. *Estudio y diseño de un plan de manejo del patrimonio urbano*

de la ciudad de Valparaíso. Informe final del Proyecto DGIP-UCV, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1999.

(19) CALVELO, MANUEL. Web (Citado 19 Abril 2013): <http://www.iicd-run.org/pag5.html>

(20) GOBIERNO DE CHILE, MINISTERIO DE EDUCACION Y CONSEJO DE MONUMENTOS NACIONALES. *Postulación de Valparaíso como Sitio del Patrimonio Mundial UNESCO. Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Segunda Serie No.70, Santiago de Chile, 2004.*

(21) “Hacer films políticamente significa contribuir a la representación históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. El artista/cineasta debería descubrirse en el proceso de devenir-“proletario”. Debería también utilizar su trabajo para extender el devenir-artista del “proletariado” por medio de su participación masiva en diferentes formas de creatividad”. En VILENSKY, DMITRY. *¿Qué significa hoy hacer films políticamente? Godard proclamó en una ocasión que ya no era suficiente con hacer films políticos, sino que debíamos hacer films políticamente.* (Citado 19 Abril 2013), Disponible en web: <http://eipcp.net/transversal/0307/vilensky/es>

(22) *Proyecto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) a través del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART) Regional 2013 Folio 8489: “Archivo Oral de la Maestranza Barón de Valparaíso”. Línea de Conservación y Difusión del Patrimonio Cultural, Modalidad Patrimonio Inmaterial.*

ICONOCLASISTAS

ESPACIO DE EXPERIMENTACIÓN RECURSOS LIBRES Y TALLERES DE CREACIÓN COLECTIVA

Por: **Iconoclasistas**

Nota de Visaje: Cuando propusimos la relación entre estética y política como tema para nuestro nuevo número, lo hicimos en parte influenciadas por varios encuentros que tuvieron lugar en Cali, nuestra ciudad, en donde se problematizaba este asunto del arte-político que ha vuelto a resurgir como un lugar más desde el cual situarnos, para pensar en los conflictos que desbordan nuestro territorio latinoamericano. Uno de esos encuentros fue con los Iconoclasistas,

quienes vinieron desde Argentina para compartir, en un taller de tres días, su experiencia en cartografía social. Los incluimos en este número no solamente porque el taller que ofrecieron fue un gran aporte para pensar en el segundo número de la revista, sino para que desde el arte, la sociología, la antropología, la literatura, la realización audiovisual etc., cualquier persona interesada se deje llevar por la experiencia del mapeo, el diseño, la memoria y el conflicto.



Somos un dúo que desde el año 2006 combina el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación. Todos los recursos y prácticas se comparten en la página web, permitiendo que lo producido se emancipe no sólo de las trabas de la propiedad privada, sino también de las limitaciones (económicas, físicas, geográficas) impuestas en cuanto a su posibilidad de acceso. El sitio web funciona como

un soporte multimedia de difusión que potencia la socialización y estimula la apropiación a través de licencias Creative Commons [Licencia Atribución-No-Comercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5)]. Los recursos que se suben a la web son abiertos, por lo que pueden ser reapropiados, reproducidos y reformulados, convirtiendo el soporte virtual en una herramienta de apropiación colectiva, que estimula un intercambio desjerarquizado donde los usuarios pasan a ser productores a partir de retomar las producciones liberadas.

TALLERES DE MAPEO COLECTIVO Y DISPOSITIVOS MÚLTIPLES

Desde el año 2008 comenzamos a viajar por distintas ciudades de Argentina, Europa y Latinoamérica, organizando talleres de mapeo colaborativo con agrupaciones sociales, estudiantiles, culturales y artísticas. A lo largo de estos años fuimos estimulando la creación de paneos, aproximaciones, enfoques y dispersión de las miradas colectivas, sobre situaciones y panoramas, para desplegar la reflexión sobre un territorio común. Creemos que el diseño y producción de todo este herramientario, en su reapropiación y uso, evidencia el potencial crítico y político de los dispositivos gráficos y artísticos. Una caja de herramientas libres para impulsar un activismo creativo con inserción territorial, en el marco de un proceso emancipatorio que se encarna en nuevas prácticas, discursos y cuerpos. Con los talleres impulsamos un trabajo colaborativo en mapas y planos cartográficos que mediante la socialización de saberes no especializados y experiencias cotidianas de los participantes permiten compartir conocimientos para la visibilización crítica de las problemáticas más acuciantes del territorio, identificando responsables, conexiones y consecuencias. Esta mirada es ampliada en el proceso de recordar y señalar experiencias y espacios de organización

y transformación, a fin de tejer la red de solidaridades y afinidades. Cuando hablamos de territorio estamos aludiendo no sólo al espacio donde estamos asentados sino también al cuerpo social y a las subjetividades rebeldes.

Desnaturalizar las representaciones hegemónicas

Partimos del conocimiento que la confección de mapas es uno de los principales instrumentos que el poder dominante utiliza para la apropiación utilitaria de los territorios, lo cual incluye no solo una forma de ordenamiento territorial sino también la demarcación de fronteras para señalar los nuevos ocupamientos y planificar las estrategias de invasión, saqueo y apropiación de lo común. De esta manera, los mapas que habitualmente circulan son el resultado de la mirada que el poder dominante recrea sobre el territorio para producir representaciones hegemónicas funcionales al desarrollo del modelo capitalista, decodificando el territorio de manera racional, clasificando los recursos naturales, características poblacionales y el tipo de producción más efectiva para convertir la fuerza de trabajo y los recursos en capital. Esta mirada científica sobre el territorio, los bienes comunes y quienes lo habitamos se complementa con otras técnicas escrutadoras del cuerpo social, como la videovigilancia, las

técnicas biométricas de identificación y las fórmulas estadísticas que interpretan situaciones y ofrecen información que permite la ejecución de mecanismos biopolíticos orientados a organizar, dominar y disciplinar a quienes habitan un territorio.

Entendemos que las sociedades actuales están signadas por una precarización de la existencia que penetra la vida en múltiples aspectos: atravesando la configuración urbana como faro de vigilancia, resquebrajando los lazos sociales por la retórica del miedo, desamparando en las instituciones públicas los derechos sociales más básicos, haciendo carne la violencia simbólica en el imaginario cotidiano, degradando la experiencia de lo común y obturando las formas perceptivas en el abismo del sobresalto. Es por ello que a través de los talleres retomamos herramientas que nos permiten recrear colectivamente panoramas complejos para profundizar miradas críticas y potenciar subjetividades alertas y activas, imprescindibles en la protección de los bienes comunes, la lucha contra los procesos de colonización y privatización de lo público y la constitución de nuevos mundos. Compartir conocimientos y experiencias sobre determinadas temáticas y problemáticas impulsa la creación de relatos colectivos anudados a partir de lo común.

Elaboración de mapas colectivos

Los talleres de mapeo activan procesos de territorialización, socializan prácticas, y permiten elaborar estrategias emancipatorias para el conocimiento colectivo y la transformación social. Los mapas funcionan como herramientas que generan instancias de trabajo colectivo y permiten la elaboración articulada de narraciones que disputan e impugnan aquellas instaladas desde diversas instancias hegemónicas (no sólo políticas, sociales e institucionales, sino también las correspondientes a la opinión pública y a los medios masivos de comunicación, y aquellas asociadas al nivel de las creencias, mandatos y formas del sentido común). Así se potencian los procesos de reflexión colectiva mediante la organización de relatos dispersos en un soporte común que permite la visualización de un horizonte de posibilidades, impensadas hasta el momento.

En los talleres trabajamos junto a estudiantes, organizaciones barriales, movimientos sociales, artistas, comunicadores y todos aquellos que se sientan interpelados a pensar colectivamente su territorio. Partimos de representaciones hegemónicas (como un mapa catastral con fronteras prediseñadas), pero el proceso de construcción e intercambio de saberes le imprime prismas particulares

a la creación, producto de las diversas miradas operantes sobre el espacio. Si se dispone de tiempo los mapas también pueden dibujarse a mano, jugando con fronteras y formas. Sabemos que partimos de un límite al trabajar con mapas, pues estamos intentando recortar una mirada sobre realidades que no son estáticas sino que están en permanente cambio. Es por eso que sumamos a los planos cartográficos el diseño de dispositivos múltiples para señalar flujos, procesos, conexiones, planos subjetivos, plataformas corporales, etc., incluyendo modos de expresión y representación populares, simbólicos y de fuerte presencia imaginativa.

A partir de la socialización de la herramienta en talleres, los participantes retoman dinámicas y recursos para activar en espacios propios desde sus inquietudes y necesidades. Hay que tener en cuenta que estas herramientas no producen transformaciones por sí mismas, sino que se articulan en un complejo y profundo proceso de organización y práctica colectiva que es potenciado desde el trabajo colaborativo en estos soportes gráficos. No hay que olvidar que el mapeo es una herramienta que muestra una instantánea del momento en el cual se realizó pero no repone en su completud una realidad territorial siempre problemática y compleja. Más bien transmite una determinada concep-

ción colectiva sobre un territorio dinámico y en permanente cambio, en donde las fronteras (reales y simbólicas) son continuamente alteradas por el accionar de cuerpos y subjetividades. Entonces los mapas deben ser parte de un proceso colectivo en movimiento, una estrategia más, un medio para: la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas, para intercambiar saberes, disputar espacios hegemónicos, potenciar la creación e imaginación, problematizar cuestiones específicas, visualizar las resistencias, señalar las relaciones de poder, etc. Así el proceso de trabajo en los talleres se completa con las apropiaciones, interpretaciones y traslados que impulsan los participantes, extendiendo el cuestionamiento de lo simbólico a una dimensión real mediante prácticas de organización, resistencia y emancipación.

TALLER DE MAPEO COLECTIVO EN LUGAR A DUDAS, CALI*

Realizamos un taller de mapeo colectivo en la ciudad de Cali con el objetivo de propiciar un ambiente de intersección entre prácticas colaborativas, pedagógicas y de código abierto, con prácticas activistas y de intervención social y artística, utilizando las cartografías y la reflexión crítica como recurso clave. Invitados por Miguel López quien, como

curador invitado, armó una nutrida programación con la intención de “reintroducir una serie de debates en torno a la capacidad política de la imagen para generar otras representaciones, intentando concentrarme en experiencias y dinámicas que han surgido en el sur”. El taller se desarrolló del 28 al 30 de noviembre de 2012 en el espacio independiente de creación artística Lugar a Dudas. Algunos de los talleristas que acudieron habían participado en los encuentros anteriores con Marcelo Expósito y con los Erroristas y otros ya estaban realizando sus propias experiencias con mapas; razones que propiciaron un clima de mucho entusiasmo y participación.

1era Jornada

El primer día fue enmarcado por un trabajo bien intensivo de acercamiento territorial a la cartografía caleña. Comenzamos con un ejercicio individual sobre un mapa de Cali en pequeño tamaño, donde les pedimos a los talleristas que reflexionaran y rememorasen zonas, espacios, rutas, lugares, itinerarios, de disfrute y malestar, basados en su propia experiencia pero también en los discursos y expresiones de “sentido común”, en los de los medios masivos de comunicación, en los de sus familias, etc. Luego cada uno fue compartiendo con el resto del grupo estas impresiones, mientras nosotros sistematizábamos

esa info en un gran mapa de Cali. Esto nos permitió visualizar colectivamente zonas de interés, núcleos claves de intervención, lugares ampliamente desconocidos, etc. Algunos resaltaron la fuerte identidad de los barrios de Cali en contraposición con la crianza en las unidades residenciales. Otros caracterizaron algunos de los principales barrios: el centro como lugar de cruce de diversas identidades y como zona de “rebusque”, de supervivencia; San Antonio como núcleo cultural y de resistencia al avance de la gentrificación; las profundas problemáticas sociales y urbanísticas de ‘La Olla’. También se resaltó el crecimiento de la ciudad y cómo se está extendiendo fuertemente hacia el sur, en una zona históricamente poblada por asentamientos, que ahora conviven con “ciudades jardines” de clases más adineradas.

Mucho se debatió sobre otras cuestiones, pero algo interesante que surgió fue el cuestionamiento acerca de cambiar las rutinas cotidianas de desplazamiento, pues se visibilizó con fuerza una amplia zona desconocida para la mayoría de los talleristas: el oriente caleño que fue designado como “ciudad invisible”. Asociado a esto, surgió la crítica hacia el sistema de transporte hegemónico que funciona desde el 2008 (llamado MIO) que obligó a los habitantes a reemplazar el mapa emocional de desplazamiento



por un formateo racional de paradas de bus preestablecidas y rutas determinadas. De este trabajo de mapeo también surgieron las fronteras reales que limitan y configuran la ciudad, como los ríos y las montañas, y las fronteras simbólicas e imaginarias que se posicionan en el acceso o tránsito por ciertas zonas (la estigmatización, el discurso del miedo y de la inseguridad de los medios de comunicación, la criminalización de la pobreza. Pero también la militarización, las problemáticas asociadas al narcotráfico, los desplazados, etc). Finalmente, un momento de distensión lo marcó el relato de la cantidad increíble de per-

sonajes populares que pueblan Cali, como la pintoresca estatua de Jovita –la “reina de Cali”–, y las leyendas y mitos que se afianzan, como la presencia de un ser diabólico –Buziraco– contenido entre tres cruces en la cima de uno de los cerros.

Aprovechando este clima realizamos una dinámica lúdica de separación en grupos, a fin de trabajar en dos grupos un gran mapa de la zona centro de Cali dividido en dos partes. Cada grupo tenía la mitad de un mapa y una serie de íconos para señalar las alternativas culturales y de activismo artístico que

se ubican/desarrollan en esa zona, pensándolas en un amplio espectro: cultura libre, prácticas colaborativas, de código abierto, biciactivismo, intervenciones urbanas, software libre, huertas comunitarias, comercio justo, etc. La idea de este ejercicio fue la de comenzar a visibilizar las redes de prácticas alternativas y de transformación, tejidas para el conocimiento, los afectos, la solidaridad y la acción. Todos intervinieron en las dos mitades, pues fueron intercambiadas en un momento, y como cada grupo tenía íconos diferentes el resultado fue complementario y se colgó de la pared para que pudiera seguir siendo completado a lo largo de esos días.

2da Jornada

Comenzamos con una presentación sobre nuestro trabajo con el objetivo de compartir experiencias, modalidades de trabajo y aproximaciones a la potencialidad de la herramienta cartográfica, profundizando en el porqué trabajamos con los mapeos colectivos. Al finalizar la presentación les propusimos que pensarán —de forma individual o en pequeños grupos, y a partir de lo que surgió en el mapa del primer día— temáticas o zonas de interés por las cuales les gustaría realizar un recorrido, para señalar diversas cuestiones y partir de una hipótesis o ciertos objetivos planteados. Esto se definió rápidamente y se organi-

zaron seis equipos de mapeadores que realizaron la actividad al día siguiente.

Luego nos dividimos en dos grupos para trabajar sobre mapas del Valle del Cauca en dos líneas de reflexión: problemáticas señalizadas a partir de una serie de íconos y símbolos (exclusión, abandono, violencia, sumisión, control, complementados con flechas de flujos, alambres de púa, etc), y las resistencias simbolizadas a partir de diversas imágenes de interpretación abierta. Los mapas fueron impresos en papel vegetal. En la puesta en común comenzamos con las problemáticas y luego superpusimos el mapa de resistencias y alternativas para marcar un contrapunto de acción y organización que sorprendió a muchos. Mientras esto se realizaba fuimos convocando a los diversos grupos para que definieran el recorte territorial, y luego imprimimos pequeños mapas para facilitar el trabajo de señalización.

3era Jornada

Cada grupo realizó su recorrido en la mañana y a medida que cada equipo fue arribando les propusimos que señalaran en un mapa común los vectores principales revelados, para que quedara una síntesis de los temas y problemáticas a la hora de la puesta en común. Para ello también contaban con una serie de íconos-relato sobre la “preca-

rización de la existencia”, abordada en sus múltiples aspectos. Luego pasamos a la presentación colectiva de las seis experiencias:

1. Mapeo urbano Fray Damián

Este equipo estuvo formado por tres comunicadoras –Lina, Catalina y Melissa – quienes ya se encontraban trabajando en la zona conocida como ‘La Olla’, analizando los usos del espacio público en períodos de transformación urbana y procesos de gentrificación. Ellas trabajan con una familia que vive frente a una de las estaciones de bus imple-

mentadas por el servicio de transporte MIO, que está cambiando la forma de transitar y habitar la ciudad, y que en el caso de la familia implicó un cambio drástico, pues de ser una zona históricamente marginal y desplazada, ahora se encuentra con riesgo de expulsiones masivas de sus vecinos. Trabajaron con los niños recogiendo su relación con la estación, reflexionando sobre cómo la convirtieron en espacio de juego y generaron un uso social como resistencia frente al proceso de privatización del espacio público. Uno de los objetivos de este trabajo es que la familia conozca lo que ocurre en su barrio. Y para



el ejercicio del taller sistematizaron la información que ya tenían en dos mapas (proceso que hasta ahora no habían realizado): uno mostraba el proyecto urbanístico de la Alcaldía para la zona y el otro revelaba las “experiencias” sobre el sector, tanto de ellas como de la familia (zonas de afecto, de malestar, de placer, etc), también las problemáticas de la zona fueron relatadas utilizando íconos de precarización (ruido, basura, peligro, inseguridad, etc).

2. Mapeo de la memoria Barrio San Antonio

Fernando planteó realizar un trabajo sobre este barrio tradicional, de casi dos siglos de existencia, de arquitectura colonial, calles empedradas y con una increíble gama de historias que lo recorren completamente. Rescató el fuerte proceso de resistencia de los vecinos para no ser expulsados por las elites caleñas, referenciando el desarrollo de la especulación inmobiliaria que hoy por hoy se vive allí. La población fue creciendo paulatinamente a fines del siglo XIX y principios del XX, sobre todo con la llegada de migrantes del Valle del Cauca, muchos de ellos desplazados por la guerra de los mil días (1899-1902). Fernando planteó la inquietud de seguir trabajando la zona a partir del relevo de historias orales, personajes arquetípicos, los cambios arquitectónicos, las

leyendas y mitos de la zona, las tiendas de ayer y de hoy, las zonas de recreación, las huellas actuales de la época de las carboneras, develando las capas de rugosidades que se superponen en este increíble paisaje barrial.

3. Mapeo de las rutas del alimento Galería Alameda

Una propuesta de Violeta, que rápidamente halló eco en otras talleristas - María Paola, Susana, Rocío-, fue la de visitar uno de los principales mercados de Cali para indagar por las rutas de comercio y los lugares de los cuales provienen frutas, verduras, y alimentos que se comercializan allí. Arribaron muy temprano al lugar (antes de las 6AM), con la idea de hablar con los transportistas, quienes les clarificaron la ruta de intermediarios de los alimentos hasta llegar al mercado. Los puesteros conocían perfectamente de dónde provenía cada alimento, los procesos de cultivo, las temporadas de consumo, etc. Evidentemente, el mapa les quedó chico y plantearon la inquietud de continuar el proceso cartográfico utilizando un mapa ampliado de la zona para revelar rutas, galerías, mercados, medios de transporte, intermediarios, monopolios, regiones, etc., con miras a elaborar un “Manual de compra por temporada” para fomentar el cuidado del medio ambiente y el consumo por estación (te-

niendo en cuenta que la diferencia entre estaciones no se vive climáticamente).

4. Mapeo paisajes sonoros San Nicolás

Margarita y Joaquín sumaron fuerzas para derivar por otro de los barrios tradicionales de Cali, ubicado en la zona céntrica. Fueron para grabar los sonidos emitidos por las imprentas mecánicas de la zona que se resisten a entrar a la era de lo digital. Comentaron que en San Nicolás a las 6 de la tarde, todo el paisaje cambia: si de día es un lugar que se moldea al ritmo de la actividad económica, por la noche se impulsa al ritmo de las rumbas y la prostitución. Pudimos escuchar algunos de los sonidos grabados y ver su mapa de referencias. En este punto algo interesante surgió: la posibilidad de que las personas referencien la ciudad a partir de los sonidos predominantes; algo que va cambiando, o impone otras formas, al mapa subjetivo de referencias. Así compartieron su reflexión acerca de cómo el sonido va generando territorios diferentes a los enmarcados por el catastro. Ellos consideran el sonido como hecho estético, y han generado proyectos con la idea de indagar por el patrimonio inmaterial de la ciudad, evidenciando un paisaje que cambia constantemente al ritmo de las transformaciones urbanas y culturales. Joaquín comentó que la investigación sobre paisajes sonoros comenzó en

2008 (momento en que comienza a funcionar la red de transporte MIO), intentando revelar el cambio de los sonidos ambientales, antes y después de la instalación de las estaciones.

5. Mapeo exploratorio Agua Blanca

A este lugar concurrió la audaz Andrea. Este territorio es una amplia extensión que se ubica en la zona oriental de Cali, que apareció el primer día del taller como territorio inexplorado, desconocido, peligroso. Andrea relató que primero tuvo que superar las fronteras imaginarias, y sortear los prejuicios de quienes le decían que no fuera. Ella quería saber sobre las problemáticas del barrio y complementó su mirada con los datos que le proporcionó una fundación que trabaja en la zona. Así se fue enterando de la violencia entre pandillas, el narcotráfico que se reparte los barrios, los vínculos con altos estratos de la ciudad. Pudo mapear las zonas más violentas y de mayor enfrentamiento. Contó que varios vecinos le dijeron que no les gustaba que se acercaran investigadores o estudiantes de la universidad, porque sólo muestran el aspecto negativo del barrio. Nunca lo positivo o una propuesta de mejorar la situación, y se sienten usados. En este punto otros miembros del taller intervinieron para contar aspectos poco conocidos de la zona: por ejemplo, cómo los vecinos se empoderaron de la

herramienta audiovisual y de la música para crear documentales y canciones que muestran aspectos identitarios y de la vida cotidiana desde quienes habitan el lugar. También comentaron el “movimiento de las peluquerías”, donde el arte de trenzar los cabellos se remite a tradiciones ancestrales impulsadas por afrodescendientes que cartografiaban en sus cabezas los caminos de escape. En este contrapunto se debatió acerca de la proyección de la mirada territorial colectiva que toma estado público, subrayando que los objetivos deben estar claros y se debe tener especial cuidado en no reproducir los discursos de los medios y sí visibilizar las voces silenciadas y otras miradas territoriales.

6. Mapeo al azar de La Selva a La Luna

Una parte del colectivo Péguete al mapa – Oscar, Alejandro y Lorena – realizó un recorrido en bici cartografiando estos barrios, para descubrir diversas cuestiones. La Selva es un barrio popular, con viviendas para empleados públicos, cruzado por tres vías férreas que actúan como arterias comunicantes. El proceso de canalización de ríos trajo como consecuencia zonas alledañas sucias, llenas de roedores, con el agua contaminada por los desagües. Sin embargo, destacaron que las tierras son fértiles y que es un sitio potencialmente lleno de vida para cultivos a futuro. En

el recorrido también notaron el impacto de la renovación urbana: las megaobras impulsadas por la extensión del MIO, los puentes de descongestión vehicular. En un principio ellos quisieron revelar los lugares de arreglo de bicis, pero toda esta panorámica les evidenció la dificultad de los traslados en dos ruedas, los peligros por la velocidad de los automotores y los riesgos. Ya en el barrio La Luna, notaron el punto de encuentro de las vías, zona de mucho comercio y rumba, y de gran cantidad de circulación de personas. Destacaron que es como un pequeño centro antes de llegar al centro principal de Cali. Durante el recorrido revelaron las zonas de moteles, la gran presencia de antenas y cámaras de vigilancia, lo cual vincularon al nuevo “plan de convivencia ciudadana” donde se postula “proteger” zonas públicas mediante vigilancia, pero que en realidad está más orientado al disciplinamiento y a favorecer un consumo “seguro”.

El taller colectivo fue un ámbito de ricas experiencias y nuevos aprendizajes. Un agradecimiento especial a nuestros anfitriones, Miguel López y Lugar a Dudas, y a todos los talleristas que nos entusiasmaron con su compromiso, propuestas y modos de encarar las prácticas cartográficas.

Participantes: Andrea Gómez, Margarita Leonor Cuellar, Joaquín Llorca, Connie

Gutiérrez Arenas, Lorena Marín, Oscar Narváez, Susana Belmondo, Violeta, Alejandro, María Paola Herrera, Lina Sánchez, Catalina Ballesteros, Melissa, Carmen, Rocío Herrera, Fernando Hidalgo, y la participación intermitente de Miguel López y la gente de Lugar a Dudas.

* Esta crónica fue publicada originalmente en <http://iconoclasistas.com.ar/2012/12/10/tallerencuentro-de-mapeo-colectivo-en-cali-colombia/>

Epígrafes

1. Dinámica de presentación del primer día del taller, Miguel López toma la palabra

2. Ejercicio individual de mapeo colectivo: memorias, percepciones, sentidos

3. Enfoque sobre el mapa de sistematización de los ejercicios individuales

4. Trabajo colaborativo sobre el mapa colectivo

5. Mapa colectivo sobre prácticas alternativas, culturales, de código abierto en Cali

6. Dinámica lúdica de relajación y confianza

7. Discusión e intercambio colectivo sobre las señalizaciones en el mapa

8. Acercamiento al mapa en capas: problemáticas y resistencias del Valle del Cauca

9. Selección de recorridos grupales e impresión de mapas correspondientes

10. Presentación de los grupos itinerantes sobre sus recorridos, mapas y temáticas relevadas

Biografía:

Iconoclasistas está formado por Pablo Ares (artista, animador cinematográfico, historietista y diseñador gráfico) y Julia Risler (comunicadora, docente e investigadora). Impulsan proyectos libres y talleres colectivos por Argentina, Latinoamérica y Europa. Viven en Buenos Aires

Contacto: iconoclasistas@gmail.com ::

<http://iconoclasistas.com.ar/>

ARTE PÚBLICO

Y ESPACIO PRIVADO

Por: Daniel Tomás Marquina
e-mail: info@danieltomasmarquina.com

València, 12/03/13.

En este artículo haremos un repaso genealógico a los movimientos artísticos vinculados al espacio público que surgían como nuevas formas a las demandas ciudadanas de empoderamiento de dicho espacio. En el marco de la situación actual de crisis sistémica y creciente precarización de los medios de acceso a la cultura que sufrimos en el

contexto europeo y más concretamente en el estado español hacen más necesario que nunca la inserción de un arte público que dote a las prácticas artísticas de una función clara socialmente. La de señalar y sugerir desde el intersticio nuevas visiones del contexto social que den una alternativa a los modos que tenemos de acceder, ver y comprender



**“Obra de arte encontrada”. Albacete, 2011. Autores:
Daniel Tomás Marquina y Pablo Martínez Caulín.**

la información a la que tenemos acceso. En el texto presentaremos la obra “Obra de arte encontrada”, que fue realizada en la ciudad de Albacete (España) en el año 2011. Para realizar esta propuesta se partió de la figuración, una técnica poco trabajada en el ámbito del artivismo, para la posterior reproducción seriada de situaciones generadas a través de figuras reconocibles y de fácil lectura para el espectador, favoreciendo la democratización en la recepción de la obra de arte.

La propuesta “obra de arte encontrada”,

plantea una intervención social capaz de generar esfera pública y un espacio de diálogo, a través de una figura reconocible, con valor plástico y estético, y de fácil lectura para el espectador. Se tantean conceptos acerca de “la muerte del autor” (Roland Barthes) para dirigirse en una posterior mirada a la revisión del “autor como productor” de Michel Foucault. Y, aún así, no perder de vista los conceptos asociados a la producción masiva y al modelo de mercado como prototipo de vida social. A su vez, el modelo de control social queda reflejado en la figura, y la metáfora de la

marioneta refuerza su sentido.

Al abandonar obras de arte, seriadas y firmadas, se establece una serie de críticas hacia el sistema actual de consumo capitalista, al objeto de ansiedad, al concepto de autoría individual como artista único y genuino, además de la integración del concepto deriva en nuestra creación artística (1) .

Fue a comienzos de los 70 cuando algunos artistas y administradores más críticos comenzaron a diferenciar entre arte público, una escultura en espacio público y arte en los espacios públicos, más interesado en las connotaciones de la localización o el espacio destinado para la obra. El arte site-specific como comenzó a llamarse al arte en los espacios públicos, se encargaba con destino a un espacio en particular, teniendo en cuenta las cualidades físicas y visuales del emplazamiento. Los artistas empezaron a dirigir su atención hacia los aspectos históricos, ecológicos y sociológicos del lugar. A finales de los 80 el arte público se había convertido en un campo reconocido y se comenzaron a desarrollar ciclos de conferencias y un modesto cuerpo de literatura crítica, en 1989 tienen lugar las City Sites que se convirtieron en modelo para un nuevo género de arte público, socialmente comprometido, conscientemente reflexivo acerca de los medios emplea-

dos, sobre la necesidad de desarrollar una pedagogía artística y de vincular el trabajo con comunidades específicas. En ese mismo momento una serie de situaciones conflictivas (ligadas a la crisis económica, los crecientes problemas urbanos y el progresivo aumento del neoconservadurismo) impusieron un cierto tono de recelo respecto a estas nuevas prácticas que trajo consigo una serie de ataques hacia el arte público y sus fuentes de financiación. Ejemplo de ello fue la conocida obra *Tilted Arc* de Richard Serra, ubicada en la Plaza Federal de Nueva York donde los usuarios de las oficinas circundantes pidieron que la escultura fuera retirada de su emplazamiento visibilizando la necesidad de desarrollar una mayor responsabilidad pública por parte de los artistas.

En relación a dicha responsabilidad y de acuerdo con la aproximación que nos ofrece la artista estadounidense Suzanne Lacy de los distintos grados de implicación que puede tener un artista ante su entorno, encontramos especialmente interesante la distinción entre el ámbito público y el privado delineado por el interés artístico en distintos propósitos, pero dotando en último término de la necesidad (y validez) del artista en operar en un punto diferente u otro del espectro o quizás desplazarse entre distintas posiciones.

PRIVADO

Artista experimentador

Artista informado

PÚBLICO

Artista analista

Artista activista

Dentro del ámbito privado encontraríamos por un lado al artista experimentado como aquel que penetra en el territorio del otro y presente sus observaciones sobre la gente y los lugares a través de un informe que procede y es procesado por el filtro de su propia interioridad. Se convierte en un medio para la experiencia de otros y la obra en una metáfora de dicha relación. De acuerdo con Lacy, la experiencia privada ha perdido su autenticidad en el ámbito público y quizás el arte, al menos simbólicamente, puede devolverla. Por otro lado encontraríamos dentro de este ámbito al artista informador que variaría en sus líneas de actuación según su intencionalidad. Desde los que meramente reflejan lo que existe sin asignarle valor alguno, pasando por los que informan ejerciendo una selección más consciente de la información y por último los que se comprometen con un público no sólo para informarle, sino también para persuadirle. Debemos tener en cuenta, que

informar implica pues una selección consciente, aunque no necesariamente un análisis, de la información.

Dentro del ámbito *público* hablaríamos del artista analista, aquellas personas que comienzan a analizar situaciones sociales a través de su práctica artística, asumiendo habilidades que normalmente están más vinculadas al trabajo de las ciencias sociales, el periodismo de investigación o la filosofía. Algunas obras se materializan con un uso mayor del texto verbal en la obra, cuestionando las convenciones de belleza. Por último hallaríamos al artista como activista que contextualiza la práctica artística en situaciones locales, nacionales o globales, y el público se convierte en participante activo. Los artistas son catalizadores para el cambio, posicionándose como ciudadanos activistas diametralmente opuestos a las prácticas estéticas del artista individualista y aislado(2) .

Consideramos que la fluctuación entre estas prácticas nos permite actuar en todos los frentes, y que esta inclusión en una obra de arte más completa acepta la parte de investigación antropológica sin rechazar la parte estética dentro de la obra de arte. La importancia radica en la idea, y las formas de actuar sólo facilitan la representación de la misma. El arte debe aprender tácticas completamente nuevas definiendo el saber cómo

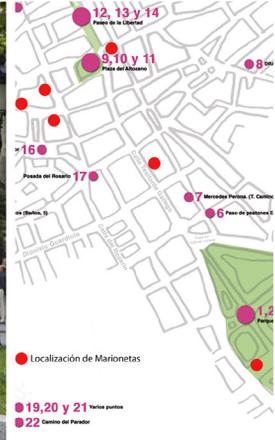
colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público y cómo clarificar el simbolismo visual y del proceso a gente no educada en el arte.

Nuestro discurso convierte al público en parte fundamental para completar la obra de arte considerando los procesos del emisor y del receptor indisolubles y mezclados para que la transmisión del mensaje sea efectiva. Lo que nos interesa ahora no es simplemente la composición o identidad del público sino hasta qué grado su participación forma e informa la obra de arte, idea esta que iniciaría la noción de interactividad. Esto se relacionaría directamente con nuestro interés en analizar como afectan los fenómenos de desaparición de la autoría individual en la obra artística.

En esta primera parte hemos tratado la línea genealógica que arrancaba del arte público y derivaba a través de una concepción de la espacialidad que cada vez se va haciendo más compleja y multidimensional. Llegamos pues a la segunda línea genealógica que tomará finalmente en consideración al arte como elemento fundador de una esfera pública de oposición, con una visión activista de la cultura. Este conjunto de prácticas supusieron un claro desafío a los paradig-

mas establecidos del modernismo: estaríamos hablando de temas tales como la concepción de la figura del artista como genio aislado, libre y autosuficiente, independiente del resto de la sociedad, de la visión del arte definido en función de su autonomía y autosuficiencia, un Arte con una orientación no-relacional, no-interactiva, no-participativa, donde el concepto de público queda reducido al mero observador-espectador de objetos mercantilizables.

Está a la orden del día la reflexión acerca de la complicada discusión de dónde situar al arte público de oposición, dentro o fuera del museo o galería, en espacios cerrados o en la calle, etc. Es bien conocida la fuerte crítica al museo como cubo blanco iniciada a partir de los años 1970, crítica fundamentada en la concepción de que este espacio inocuo no aporta nada a la obra de arte. Según donde nos queramos situar y siendo conscientes de los valores que queramos atribuir a nuestras obras habría que hacerse la pregunta directa de saber cómo realmente puede un museo como institución abrirse a unos discursos que no sean hegemónicos y además, asumir la difícil tarea de no mercantilizarlos. Clara es la propuesta que tomamos como ejemplo para tratar este tema como sería la del Museo Reina Sofía de Madrid, con su director, Manuel Borja-Villel (3) a la cabeza donde proponen



**“Obra de arte encontrada”. Albacete, 2011. Autores:
Daniel Tomás Marquina y Pablo Martínez Caulín**

alternativas a estas discusiones. Como comentaba Jose Luis Brea:

[...]proceder de urgencia a un desmantelamiento sistemático de la misma idea moderna de museo, mostrando lo inevitable de su fracaso en cuanto ideal regulador, para a partir de ello

desenmascarar su funcionamiento efectivo como puro mecanismo legitimador del estado de cosas existente, un estado de cosas caracterizado por la plena absorción del sistema del arte por la industria cultural en su contemporánea forma espectáculo.[...] (4)

Un artista o grupo de artistas puede elegir rechazar de plano su inserción en el marco institucional artístico y por el contrario trabajar directa y exclusivamente sobre el terreno, pero no evitará que una institución cultural o museo pueda estar ofreciendo actividades o programas para su comunidad y tampoco evitará que el discurso institucional de la cultura tenga una terrible fuerza de penetración social, incluso en su propio entorno extrainstitucional por lo que consideramos importante la posibilidad de trabajar en ambas caras de la moneda, siempre que la intencionalidad del discurso no cambie al verse integrada en este marco. Este camino comprende un peligro, y es que en el propio empeño de forzar la radicalización del marco institucional como un marco democrático, podríamos olvidar que si relevante es atajar las formas de exclusión antidemocráticas en el seno institucional, más lo es la jerarquización que el modelo institucional de la cultura impone “hacia fuera”, sancionando qué se considere culturalmente relevante y qué tipos de debates sociales son aceptables y en qué términos. Este esbozo de cuestiones nos sirve para remitirnos a de nuevo a la cuestión de la complejidad social y del espacio político contemporáneo.

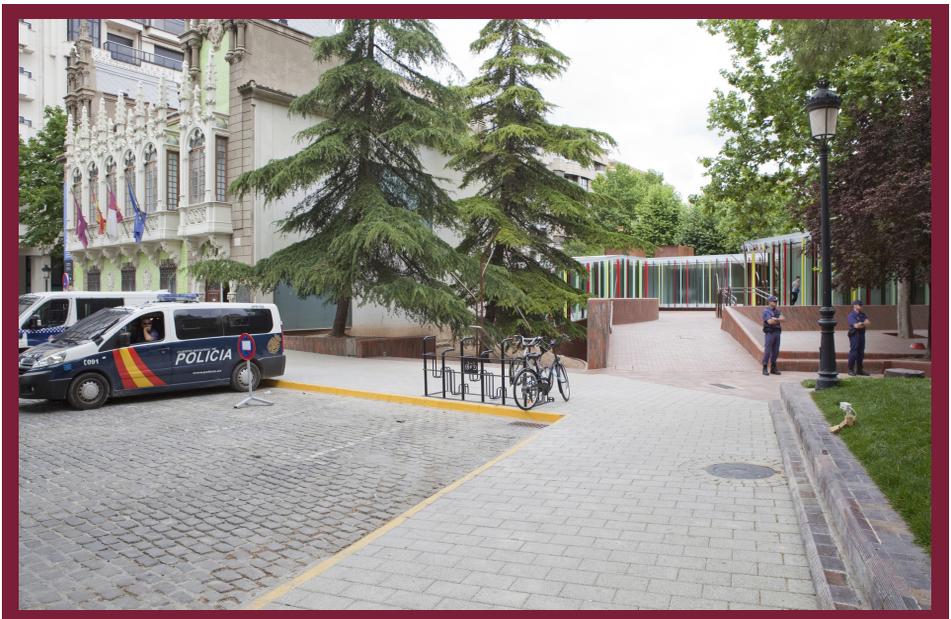
En la actualidad nos encontramos ante una crisis no coyuntural, sino sistémica,

donde necesitamos un nuevo cambio de paradigma. Puede que privado y público como yuxtaposición haya perdido su sentido y que la idea de *lo común*, tenga que tomar fuerza como nueva vía, como algo que se comparte y dota a la relaciones sociales de sentido. En esta dirección consideramos la poca necesidad de museos que se basen en un poder colonial y/o político, cuestión que responde a un modelo antiguo, sino que deberíamos tal vez centrar nuestros esfuerzos en atribuir como valores nuevos conceptos. Estaríamos hablando de considerar por ejemplo al *conocimiento* como aquello que hace importante a las prácticas artísticas, así como a las instituciones culturales. Para crear, de esta manera, comunidad, conocimiento y educación. Todas estas cuestiones no crean beneficios económicos a corto-medio plazo, por lo que entran en crisis con facilidad. Deberíamos centrarnos en oponernos, en no dejar, que la poca valoración por su rentabilidad económica de cuestiones tan importantes continúen avanzando en la creciente precarización intelectual en la que estamos inmersos. Las instituciones han olvidado que precisamente estas cuestiones son las que las hacía importantes. Más que soluciones basadas en el restablecimiento de un mapa reductivo de binarismos, en términos de oposición o complementariedad: dentro/fuera de la institución, teoría/práctica, acción directa/prácticas repre-

sentacionales, etc. lo que necesitamos es con toda probabilidad superar divisiones y exclusiones, no mediante la palabra o el voluntarismo, sino mediante la acción política articulada, que coordine voluntades y también establezca vínculos entre aspiraciones emancipatorias en todos los órdenes, vínculos que en ningún modo aspiren a reproducir el consenso y la pacificación social, sino que, bien al contrario, contribuyan a la articulación del conflicto y del antagonismo, incluso en el seno de los propios movimientos y proyectos emancipatorios. Como no pocos han afirmado, la extensión de los nuevos modos de explotación conlleva asimismo nuevas contradicciones sociales y nuevas potencialidades de subver-

sión emancipatoria. (5)

Como alternativas a las cuestiones que aquí planteamos presentamos este trabajo, con la necesidad de conformar nuevos relatos que determinen su relación con los públicos a quienes enfocan. Consideramos que los relatos de campo expandido son necesarios, donde el espectador completa la comunicación. Esto es lo que Rosalind Krauss definió después de considerar la naturaleza política de todo espacio y de toda intervención proyectada sobre él. Esta cuestión llevaría una definición de lo local, estructura de relación con el otro, basándonos en una historia del arte no lineal que iría de lo local a lo global.



Hablaríamos de una cartografía coral dónde uno habla, y aprende no sólo cuando habla sino también cuando escucha. Una obra de arte no canónica. Esto es un ejemplo para crear un relato donde no es importante el objeto generado. La importancia radica en el propio relato, construido como un relato plural con una estructura horizontal, no jerarquizada, dejando fuera otras estructuras que impliquen que unos saben y otros no saben, conceptos que integraremos en nuestro discurso procurando no pasar a ser víctimas del propio idealismo e ingenuidad, que se unen a la mala salud de un espacio público usurpado, demonizado y utilizado con fines privados o estatales. El artista, no es un “creador social” como se arrogó Richard Serra, ni un mero espejo pasivo de la misma, sino un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni debe eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho espacio. No obstante, incluso la manera contradictoria en que tomó una posición crítica ha producido reacciones que van desde la perplejidad y el escándalo a la violencia. Prestó atención al proceso y división del trabajo, a la tendencia del arte a adaptarse a las condiciones de consumo y a la falsa separación entre las esferas pública y privada en la producción y recepción del arte. Concienciando a toda una generación del valor

site specific de la obra, cuando afirmó en la polémica Tilted Arc “Mover la obra es destruirla” (6). La *especificidad espacial* cobró una nueva dimensión. Esta pasión y elocuencia no convenció a sus adversarios pero gracias a ello, sí que pudimos empezar a percibir la especificidad espacial referida ante todo a un lugar público particular. El material de la obra, su escala y su forma no solo intersectan con las características formales de su entorno, sino que también se cruzan con los deseos y principios de un público muy diferente de aquel que se conmocionaba y aprendía del arte radical de fines de los 60 (7). La condición material real del arte moderno, enmascarada tras su pretensión de universalidad, era la de un bien de lujo enormemente especializado. La crítica de estos artistas a la desintegración de la cultura en objetos de consumo fue fragmentaria y provisional y sus consecuencias limitadas. Lo que hoy queda de esta crítica es, por un lado una historia que no debe perderse, y por otro, unas prácticas que luchan por sobrevivir en un mundo del arte más centrado que nunca en el valor comercial. La terminología de corte marxista que utilizó el artista conceptual francés Daniel Buren, le situó en una tradición política muy diferente a la de sus colegas estadounidenses, y siendo el más sistemático en el análisis del arte en relación a su base ideológica

y económica concluyó que los cambios del arte han de ser “básicos”, no “formales”. Ante el hecho de que una intervención pueda ser interpretada como lugar de acción política, y ante el encontronazo con las contradicciones de la propia realidad corremos el riesgo de desvelar la verdadera especificidad del lugar, su especificidad política.

REFERENCIAS

Libros:

Appadurai, A. (2007). El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia. Barcelona: Ed. Tusquets.

Ardenne, Paul. (2006). Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC.

AAVV. (2001). Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Bauman, Zygmunt. Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores. Ed. Paidós, Madrid, 2009.

Castells, Manuel. La era de la información. Volumen 1. La sociedad red. Alianza Editorial, Madrid, 2008.

Duque, Félix. Arte público y espacio político. Ediciones Akal, 2001.

Foucault, Michel. (1967) De los espacios otros “Des espaces autres”. Conferencia dedicada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blistein y Tadeo Lima.

G. Cortés, José Miguel. La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano. Ed. Akal, 2010.

Jeffrey, A.. Sociología cultural. Formas de clasificación en las sociedades complejas. Anthropos, Barcelona, 2000.

Muñoz, Blanca. Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura. Anthropos, Barcelona, 2005.



WWW.REVISTAVISAJE.COM

