

S E X U A  
L I D A D E S  
G É N E R O S Y  
C U E R P O S

# |Visaje|

## CONSEJO DE REDACCIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO

Luisa González y Valentina Marulanda

## DISEÑO Y WEB MASTER

María Andrea Díaz

## REDES SOCIALES

Catalina Ballesteros

## DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN PDF

Laura Castaño

---

## HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Valentina Marulanda Ospina, Javier Peña Ortega & Paula Pino López, William López Fernández, Manuel Silva Rodríguez, Jerónimo Atehortúa, Agni Gómez Soto, Lucía Diegó, Lina Sanchez Calderon, Juan Fernando Ramírez Arango, Juana Schlenker, Luisa González, Alba Yaneth Niño, María Alexandra Marin, Isabela Marín Carvajal, Natalia Castro Gómez, Juan Jiménez, Catalina Ballesteros, Juan Camilo Cruz, Angela María Leyton

## CON EL APOYO DE

Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, III Festival Cinespacio, Oscar Campo, Ramiro Arbeláez, Maritza López de la Roche, Natalia Imery

---

## IMAGEN DE PORTADA

Fotograma - “La chica danesa” (2015) – Tom Hooper

---

Contacto revistavisaje@gmail.com

Facebook Revista Visaje

Twitter @revistavisaje

---

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

Cali, 2016

# Índice

## 7 / Editorial

### INVESTIGACIÓN

8 /  
18

#### *Una identidad problemática. Reflexiones sobre Pelo Malo (Mariana Rondón, 2013)*

Por Valentina Marulanda Ospina

19 /  
28

#### *Mujeres ausentes. Audiovisuales históricos sobre la explosión del 7 de agosto de 1956*

Por Javier Peña Ortega & Paula Pino López

29 /  
38

#### *Cuerpos disidentes y sujetos en tránsito. Sexo y género en Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012)*

Por William López Fernández

39 /  
60

#### *Mujeres colombianas en dos películas transnacionales*

Por Manuel Silva Rodríguez

### ENSAYOS

61 /  
66

#### *Los ombligos de Lars Von Trier*

Por Jerónimo Atehortúa

67 /  
72

#### *La representación de la Experiencia de Navegar el Género*

Por Agni Gómez Soto

# Índice

73 /  
77

*Lxs cuerpxs mutantes y las políticas de la ficción:  
construcción de antidiarios políticos íntimos paródicos  
performáticos de cuerpos en tránsito*

Por Lucía Diegó

78 /  
82

*Cuerpos del umbral: Los retratos de Robert  
Mapplethorpe*

Por Lina Sanchez Calderon

83 /  
100

*Fembra Placere, gryllus montícola*

Por Juan Fernando Ramírez Arango

## RESEÑAS

101 /  
107

*El cine íntimo de Chantal Akerman*

Por Juana Schlenker

108 /  
111

*Diego Lerman y sus retratos del monstruo patriarcal*

Por Luisa González

112 /  
115

*Asunción: Rebelión individual del trabajo doméstico*

Por Alba Yaneth Niño

116 /  
119

*Jericó, El infinito vuelo de los días (Catalina Mesa,  
2016). Tensiones entre la forma y el discurso*

Por Maria Alexandra Marin

# Índice

## CORRESPONSALES

**120** /  
129

*¡La locura furiosa! Nuestra abuela, la productora de Mayolo*

Por Isabela Marín Carvajal

**130** /  
141

*Tras la pista del documental feminista: entrevista con la realizadora caleña Melissa Saavedra Gil*

Por Natalia Castro Gómez

**142** /  
151

*La mujer en el Grupo de Cali. Entrevista con Elsa y María Vásquez*

Por Luisa González

## SELECCIONES

**152** /  
159

*Biografía Lecto-Audiovisual de Delia Derbyshire*

Por Juan Jiménez

**160** /

*Ciclo: Sexo y Erotismo en el Cine y Audiovisual Colombiano*

Evento Revista Visaje y Cinemateca Universidad del Valle

**161** / *Cali-Sex (1996-2001)*  
Por Luisa González

**163** / *Señoritas*  
Por Luisa González

**165** / *La Gente de la Universal*  
Por Catalina Ballesteros

**167** / *La Virgen y El Fotógrafo*  
Por Valentina Marulanda Ospina

# Índice

## OTROS TEXTOS

**169** /  
172

*¿Cómo hablar después de Auschwitz?*

Por Juan Camilo Cruz

**173** /  
176

*Méjico lindo y herido*

Por Angela María Leyton

**177** /  
181

*Siembra. Las Raíces en movimiento*

Por Valentina Marulanda Ospina

**182** /  
189

*Oscuro Animal de Felipe Guerrero*

Por Luisa González

# Editorial

Llegar al quinto número de la Revista Visaje hace inevitable pensar en el tiempo que ha pasado desde el 2012, cuando iniciamos este proyecto. Todo se veía lejano, y luego, cuando ya habíamos decidido las bases de lo que queríamos, la falta de un nombre nos impedía salir al público. De tanto pensar llegamos a Visaje, que significa problema o algo complicado en la jerga de nuestra generación. Nos decidimos por producir una publicación online que fuera un espacio para el cine latinoamericano, para que críticos e investigadores de estas latitudes pudieran publicar de una forma más libre, sin la formalidad de publicaciones más académicas, y con una convocatoria abierta. Nuestra libertad ha marcado nuestros modos de trabajo, porque bien Revista Visaje se comporta de acuerdo a los hábitos del tiempo libre que se conjugan con la pasión por el cine y las artes. De los cuatro número ya publicados, éste, de sexo, género y cuerpo, ha sido quizás el que más ha fluído. De los que más recibió participaciones - a la par que el segundo número dedicado al cine político - y en el que las integrantes de esta revista y colectivo audiovisual nos entregamos también más a la escritura, con una cantidad de ideas que podrán nuestros lectores ver aquí sus frutos.

Este quinto número de Revista Visaje piensa en los cuerpos y sus deseos, en el derrocamiento a través del cine y las artes

de la represión sexual y las pesadas normas institucionales de la familia, la escuela, de la vida en pareja y el trabajo. Piensa en las variabilidades del mismo, en la hermosa transexualidad cada vez más presente y palpitable en nuestras realidades. Esta edición, también tiene un fuerte componente femenino, traemos escritos sobre las hermanas Vásquez y Berta Albán de Carvajal, importantes en el desarrollo del conocido Grupo de Cali. También sobre la recientemente fallecida Chantal Akerman, la biografía Lectoaudiovisual de Delia Derbyshire, y otras reflexiones sobre el papel de las mujeres tanto como realizadoras y como objeto fílmico.

Los invitamos a leer los nuevos textos y a curiosear por las selecciones de videos y, en esta ocasión, de audios. Gracias una vez más a todos quienes creen en este proyecto y hacen uso de él. Tenemos nuevamente el aporte de algunas personas que siempre nos han acompañado - Natalia Castro, Juan Fernando Ramírez, Jerónimo Atehortúa, Manuel Silva y Lucía Diegó - y de nuevos investigadores y cinéfilos que esperamos sigan pensando en este rincón de la web para compartir sus saberes. ●

Comité Editorial  
Revista Visaje



» Fotograma de *Pelo Malo* (2013) – Mariana Rondón

# ■ Una identidad problemática: Reflexiones sobre *Pelo Malo* (2013) de Mariana Rondón

POR VALENTINA MARULANDA OSPINA

Junior es un niño de nueve años, trigueño y de cabello rizado. Está próximo a entrar a la escuela y como requisito, le han pedido llevar una fotografía suya. Para ello, él ha pensado que quiere alisarse el pelo y vestirse como un cantante. En su mente infantil Junior no se imagina que este deseo le traerá grandes problemas con Marta, su madre, una mujer viuda, cabeza de hogar y desempleada de un barrio popular de Caracas, Venezuela. Esta es la trama de *Pelo Malo* (2013), una película venezolana de Mariana Rondón exhibida en más de 36

países y ganadora de más de 40 premios internacionales, que aún hoy sigue siendo objeto de discusiones y análisis tanto en espacios académicos como en entornos cinematográficos.

El pasado 30 de octubre de 2015, por ejemplo, en la Universidad de Guadalajara (México) tuvo lugar una conferencia a cargo de la maestra Eloísa Rivera (1), llamada “*La construcción de género en el cine: el caso de Pelo Malo (2013) de Mariana Rondón*”. En ésta, la conferencista abordó mediante una

selección específica de escenas, algunos temas que dejaron en evidencia la pertinencia de la película no solo como producto cinematográfico, sino como narrativa cultural que dialoga, interroga y alude a la sociedad. Los temas abordados por la conferencista fueron: la “construcción de género”, analizada a través de escenas de la película en donde se hacía explícito mediante acciones o discursos cómo “deben ser” hombres o mujeres; “estereotipos de género”, presentados a partir situaciones en donde se evidenciaban relaciones mediadas por éstos; y por último “violencias de género”, abordado a través de escenas en las que se mostraban tratos bruscos, gestos de dureza o bien, tensiones entre los personajes.

Como narrativa cultural, además de lo planteado en la conferencia, Pelo Malo toca de forma paralela varios asuntos: la familia, la infancia, el racismo, la cultura popular, y quizá de manera tangencial pero latente, una situación social, política y económica de una sociedad venezolana patriarcal, polarizada y fragmentada en la que la tensión, la hostilidad, la pobreza y la violencia se perciben a cada instante. El film discurre entonces por dos senderos paralelos: el drama doméstico y el duro contexto social, siempre dando la sensación de que el primero es un reflejo natural del segundo (Calvo; 2014). No obstante, la película no cae nunca en la denuncia desde una corrección política escandalizada. Más bien da cuenta de los prejuicios de un contexto específico y de lo difícil que es construirse una identidad propia desde la diferencia.



La primera escena que nos introduce a Junior, muestra a un niño delgado de apariencia frágil que quiere ayudarle a su madre a lavar una tina en la casa en que ésta se encuentra trabajando como empleada del servicio. Ante la advertencia de su madre de no mojarse la ropa, Junior se desviste y en ropa interior se introduce en la tina llena de agua. Comienza a hacer su trabajo, pero de un momento a otro, como si una voz le susurrara al oído que disfrutara el momento, él deja de limpiar y se introduce en el agua. El niño se sumerge y por un momento, con un sutil movimiento de cabeza, parece como si fantaseara con un cabello lacio y largo. Este momento de intimidad y sensualidad se ve interrumpido por la mirada adulta. La propietaria de la casa rompe con esa breve ensueño, aparece la madre y Junior se ve obligado a volver a una realidad regulada por su ésta, quién más adelante en la película, sabremos que no lo comprende ni lo protege. De aquí en adelante, veremos una permanente relación de tensión entre el niño y el personaje de Marta. Este primer acercamiento, quizás no de forma premeditada, permite intuir al espectador que el cuerpo de ese niño mestizo de cabello rizado se configurará como el vehículo a

través del cual se elabora el discurso filmico. A través de esa frágil corporalidad, se materializarán los deseos, las violencias, los estereotipos, los temores y los ideales de una familia, en últimas disfuncional, de una sociedad descompuesta y de un sistema económico, político y cultural en crisis.

En una entrevista a Mariana Rondón realizada para el Diario El País de España (García; Belinchón, 2013) donde el film resultó ganador en el Festival de Cine de San Sebastián, la directora de la película dice, explicando sus motivaciones, que esta película surgió de una sensación “de dolor y ahogo”:

*“Llevo mucho tiempo asfixiada por esos pequeños gestos, por esas cosas que pasan en la vida diaria venezolana, cómo el contexto social se ha metido en las familias, los amigos, creando una pequeña violencia que puede parecer chiquita, pero que suma y suma... Es una película contra la intolerancia, que apoya las pequeñas rebeldías. No sé si quedó claro en la pantalla todo lo pesimista que soy, y si dejé alguna rendija a la esperanza”.*

Si bien es cierto que en la película, Rondón evita el trazo grueso y prefiere concentrarse en la violencia de la mirada, del gesto, en esos detalles sutiles, aparentemente banales, cuando pensamos en el contexto nacional/cultural en el que se desarrolla la película, estos adquieren una significación y un alcance insospechado.

Desde el inicio, obtenemos breves pero contundentes imágenes de esos pequeños gestos o micro-violencias dentro de las familias y los amigos, y las luchas cotidianas mencionadas por Rondón.

» Fotograma de Pelo Malo (2013) – Mariana Rondon

En una secuencia, por ejemplo, que transcurrrre cuando la familia se prepara para desayunar, Junior acomoda la mesa meticulosamente y organiza los platos y cubiertos de una forma tal vez poco habitual para un niño de su edad. Unos segundos después, la madre de Junior llega hasta la mesa con un plato en una mano y el hermano menor de Junior en otra. Al ver la mesa tan ordenada, Marta duda en donde colocar el plato, así que Junior le indica un lugar y ella obedece. En esta secuencia, mientras la madre produce un pequeño caos tratando de alimentar al bebé, Junior con movimientos pausados pero precisos, consume sus alimentos, ante lo cual, Marta le reclama con rudeza por su lentitud. Minutos después, vemos una secuencia en la que unos niños bailan y Junior observa. Mientras los niños hacen pasos de baile acrobáticos y de una gran destreza, Junior decide cerrar los ojos, extender sus brazos y dejarse llevar por el ritmo de la música. Su madre lo observa con expresión de enfado. Junior, que no aún no ha advertido la presencia de su madre, es alertado por su mejor amiga, que sí ha notado su mirada reprobatoria. El resultado de la escena es la autocensura. Cuando Junior descubre a su madre observándolo, se asusta y deja de bailar.





En una de las escenas más desmoralizadoras de la película, Marta aprovecha una situación de juego con su hijo para reprenderlo violentamente y reclamarle su forma de bailar. Este es quizás el momento en el que se evidencia por primera vez en el film de manera explícita, la fuerte molestia que le generan las actitudes delicadas o “femeninas” de Junior. Marta es una mujer joven desempleada, viuda y madre de dos hijos, que básicamente ejerce con su hijo mayor, la violencia que la sociedad ejerce contra ella. En una escena de la película, ella asiste a una entrevista de trabajo en la que el jefe le explica las condiciones: “sueldo mínimo, no hay contrato, no hay prestaciones, y no nos hacemos responsables por algún accidente laboral”. Ante este anuncio, la mujer pregunta: “¿y si me disparan?”. El empleador no entiende la pregunta. Marta aclara que está interesada en el puesto de vigilante, pues tiene experiencia en el servicio. No obstante, el hombre, sin más, da por terminada la entrevista afirmando que lo que están buscando es solamente alguien que limpie. No hace falta que sea explícita en esta situación la idea de que ella (¿por ser mujer?) no sirve para el puesto de vigilante.

La subalternidad de los protagonistas, “debe pensarse acompañada del hecho de que estos dos personajes son testigos de una violencia que no pueden denunciar (...) Y no se trata solo de la violencia doméstica sino también a la violencia urbana, la marginalidad y su sin salida” (Forcinito, 2008, p. 60). En el núcleo familiar de Junior, ante unas figuras masculinas ausentes (no

hay presencia de otros hombres con parentesco y el padre de Junior fue asesinado), son las mujeres quienes repiten e infunden comportamientos machistas y naturalizan la violencia doméstica. Esto hace de la madre un personaje vital en el desarrollo de la trama del film, pues es sobre la que recae la autoridad y responsabilidad de una familia; pero también es en ella, una mujer de escasos recursos, en una sociedad machista, en quien se ve representada la dureza y la violencia de una realidad social; ella encarna la metáfora de la represión y la intolerancia del contexto sociopolítico. Sobre este personaje, la realizadora Mariana Rondón explicaba:

*Ella no tiene miedo de que su hijo sea homosexual; ella tiene miedo de que no sea heterosexual. Quiere ayudarlo y no quiere que su hijo vaya a un mundo que lo destruya. Ella, en medio de toda su ignorancia, quiere protegerlo. En Latinoamérica reina el matriarcado, así que son las mujeres las culpables en mayor parte del machismo (...) Pelo malo habla de esas violencias y enfrentamientos de todos los días en las familias, en las calles, en los susurros que marcan un pensar diferente, no enemigo: sólo eso, pura y simple diferencia (Civale, 2013).*

En la película, vemos a Marta constantemente en planos exteriores, recorriendo las calles del centro de Caracas buscando empleo o visitando su antiguo lugar de trabajo tratando, infructuosamente, de recuperar su puesto como vigilante. A pesar de ser la única figura parental para Junior, Marta tiene pocas demostraciones de afecto con él y siempre tiene una expresión severa en su rostro, le

habla duramente, argumentando que “debe darle ejemplo” y le reprocha cada acto. A diferencia del trato que recibe Junior, su hermano, el bebé, recibe todos los gestos de cariño y en varias escenas vemos cómo Marta se dirige a este hablándole dulcemente, alimentándolo y acariciándolo. Una de las virtudes del filme es la exploración que hace de ese ámbito difícil de ventilar que es el de la sexualidad entre los miembros de la familia, la cual se manifiesta, entre otras, en la relación de la madre y su bebé (Gamba, 2014).

Igualmente, el racismo parece ser aquí también un tema perpendicular a toda la trama. Junior ve en su pelo un problema, y dice tener el pelo malo porque es crespo. Su ideal de belleza se materializa en tener el pelo liso, y si bien su madre no dice nada al respecto, llama la atención la preferencia de esta por el hijo menor “que es más blanquito”. Sobre esto vale la pena

preguntarse ¿cómo es que un niño de tan corta edad como Junior ya tiene interiorizadas estas creencias culturales? ¿por qué el pelo rizado es considerado pelo malo y el pelo lacio es más deseable? Si bien se trata de una problemática que nunca es enunciada de una manera explícita en la película, también es cierto que el racismo es un problema soterrado en la cultura de muchos países latinoamericanos, todavía presente quizás como rezago de la conquista y del lugar social que ocuparon por muchos siglos las personas afrodescendientes, primero como esclavos y luego como individuos relegados políticamente. Ante esto, Rondón menciona:

*“Pelo malo es la forma como los venezolanos llaman a quienes tienen el pelo crespo. Es más bien despectivo y me asombra cómo una expresión que es tan peyorativa se volvió tan cotidiana. Y cómo, después del petróleo, el segundo negocio más lucrativo de este país es el alisado de cabello” (Martin, 2015).*

» Fotograma de *Pelo Malo* (2013) – Mariana Rondon





En este sentido, es interesante cómo la película aborda un racismo que se manifiesta a partir de frases cotidianas y en unas prácticas de belleza que Junior quiere implementar sobre sí mismo, en las cuales la discriminación se asoma de manera velada. Es un racismo heredado, casi imperceptible; una construcción cultural incuestionada, que ha sido transmitida de generación en generación, en donde se han perpetuado una variedad de creencias, usos y prácticas corporales, hasta el punto de hacerlas casi invisibles, lo que precisamente lo hace tan peligroso. En la película, la niña amiga de Junior, en reiteradas ocasiones hace comentarios sobre el pelo del protagonista; del que también en una escena se burlan unos niños vecinos. Adicionalmente llama la atención como en otras escenas, Junior es tildado también de negro por su piel y porque en comparación con su hermanito y su madre, posee un tono de piel más oscuro. Aunque nunca nos damos cuenta exactamente de dónde proviene el deseo de Junior por alisarse el cabello y de vestirse como cantante, por las burlas y comentarios que recibe y por el entorno hostil en el que se desenvuelve es comprensible su obstinación por verse diferente, como un cantante y con el pelo liso.

## IDENTIDADES REGULADAS

Junior pasa sus horas con su amiga, la niña, con quien juega, conversa y ve reinados de belleza. Ella también se está preparando para la foto del colegio, pero quiere verse como una “miss” (2). En una secuencia,

Junior y su amiga van a averiguar por la fotografía para el colegio; después de que la niña aclara que la quiere con tacones, un vestido y una corona, el fotógrafo se dirige a Junior y le dice que a él lo vestirá como teniente coronel. En ese momento la cámara enfoca una fotografía de un niño negro, vestido como militar y sosteniendo un fusil. En esta pequeña secuencia construida a partir de situaciones mínimas, Rondón pone en escena una situación elemental en la que los estereotipos de género se manifiestan: el niño debe ser soldado, la niña debe ser reina. De esta manera el país que se retrata en *Pelo Malo*, es uno que ha mitificado a través de la política y los medios la figura del militar. Rondón nos habla de una sociedad cegada por el personalismo político cuando observamos, por ejemplo, las imágenes en los noticieros, de personas rapándose del cabello en honor del presidente de Venezuela en aquel momento, el comandante Hugo Chávez, todavía vivo, pero en un grave estado de salud debido a un cáncer. Los noticieros que ven los adultos en la película, legitiman no solo un ideal de masculinidad, sino que también dan cuenta de la violencia que ha terminado menoscabando cada rincón de la vida social, desestabilizando y removiendo incluso los cimientos de las relaciones intrafamiliares y personales. En una de las escenas, por ejemplo, escuchamos la noticia de un hombre que ha asesinado a su madre como un sacrificio para acelerar de la recuperación “del comandante”.

En su libro *Cuerpos que importan*, Judith Butler (2002) se interroga si hay algún modo de vincular la cuestión de la



materialidad del cuerpo con la performatividad del género. Indaga también sobre qué lugar ocupa la categoría del “sexo” en semejante relación y a partir de estas preguntas, plantea que la diferencia sexual se invoca frecuentemente como una cuestión de diferencias materiales y manifiesta que “la diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas” (p. 17). En Pelo Malo, la masculinidad se mide de acuerdo al estereotipo del hombre soldado, fuerte, que le gustan las armas, de movimientos rudos, de cabello corto, una estética muy característica de los discursos bélicos y revolucionarios. Sobre este aspecto, Alsina y Borrás (2000), mencionan lo siguiente:

*Durante los años sesenta, el cuerpo se convirtió en elemento vehiculador de la lucha política y escaparate de la relación ideológica del Yo con las experiencias vividas. Así, la apariencia de cada individuo se cargó de significado político: las mujeres no utilizaban sujetador ni maquillaje, los afroamericanos luchaban por dignificar el significado del color de su piel, el cuerpo del activista de izquierdas con cabellos largos, pendientes, ropa amplia y conducta relajada era toda una escenografía de la lucha contra las actitudes acomodaticias y a favor de la redefinición de los modelos de masculinidad y feminidad al uso. Para la vanguardia cultural y política del momento el cuerpo del soldado, rígido y erguido, respiraba conformidad y disciplina, y personificaba el modelo de masculinidad tradicional difundido por las estructuras militares (p. 96)*

Para una sociedad que pareciera haberse detenido en el tiempo, lo anterior continúa aplicando perfectamente. Retomando a Butler (2002), esta menciona además que

“los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos “son” (p. 11). En relación a este planteamiento, llama la atención cómo el drama de Pelo malo radica en que Junior se comporta diferente a lo que socialmente se espera de él; a su corta edad, su forma de hablar, su expresión corporal, sus deseos e ideas chocan con los comportamientos que tradicionalmente se le han asignado al género masculino; Junior es un rebelde que se resiste y se empeña en definir su crecimiento según sus propias reglas, lo que provoca la inevitable colisión con su madre, por lo que va aumentando su intolerancia y su fuerza de dominación hacia Junior (Argüelles, 2013).

Marta siente temor por su hijo, por lo que cree que pueda ser y esto la mueve a actuar violentamente, con dureza. En una de las escenas de la película, vemos cómo decide acudir al médico con Junior, pensando que quizás lo de su hijo pueda ser alguna enfermedad. Una atención médica displicente le explica que no hay nada raro con su hijo, que no está enfermo y que lo que quizás deba hacer es mostrarle a sus hijos una presencia masculina ejemplar en el hogar, para que los niños vean cómo es una relación entre un hombre y una mujer.



*En un ambiente donde la figura paterna brilla por su ausencia y los personajes masculinos aparecen francamente devaluados, la vida de Junior (...) oscila entre dos figuras femeninas: Marta, que se convierte en el gran obstáculo que le impide al niño lograr su objetivo; y su abuela, que lo apoya y se vuelve su cómplice. Ambas están movidas por el miedo: a la madre le aterra que los gustos de su hijo sean señal inequívoca de homosexualidad. La abuela, en cambio, vive con el temor de que su nieto corra la misma suerte que su hijo, padre de Junior, muerto en forma violenta, por lo que alienta las preferencias estéticas del niño como una manera de alejarlo del prototipo varonil del malandro. La realidad es que la violencia no sólo está afuera, en el barrio, en la calle. La violencia está adentro, en la casa, forma parte del día a día de Junior (...) Está hecha de confrontación, de rechazos e indiferencia cotidianas expresados a través de gestos y miradas. Es una violencia física, sicológica y emocional (Cariani, 2014).*

Volviendo al libro de Butler (2002), esta también plantea que el sexo, “no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir -demarcar, circunscribir, diferenciar los cuerpos que controla” (p.18). Esta norma que regula los cuerpos permea todas y cada una de las capas sociales que habitan los personajes. Tanto en la vida pública como privada, Junior y su madre están expuestos a un poder que los circscribe. A la madre, porque al ser viuda, desempleada y pobre, debe acudir a favores sexuales con su jefe para recuperar su trabajo; y a Junior, el más desprotegido de todos, porque en la intimidad de su hogar, la

madre lo rechaza, ve sus expresiones como una afrenta a lo que “es normal” y, sobre todo, ve una sexualidad que no es la que indicaría su cuerpo de “varón”. Sobre estas relaciones, Rondón comenta:

*“Mis personajes encontraron su existencia, pero su libertad individual empezó a chocar contra un contexto social cargado de dogmas, donde lo público se extiende a la vida privada. Se vieron rodeados de referentes que los excluyen. Una iconografía que los alimenta, por un lado, de mesianismo político, y por otro, de certámenes de belleza, reservando para ellos el lugar común, el uniforme, la castración” (Cuadernos de Cinema 23, No.3).*

Otro aspecto explorado principalmente por la crítica, ha sido la mirada de los personajes como aspecto central de los conflictos. En el film juega un papel primordial el acto de mirar; “así se dibujan los límites del plano y se marca el pulso y la tensión que se fragua entre madre e hijo” (Argüelles, 2013). De Junior a su madre, las miradas parecieran reclamar silenciosamente un amor y comprensión que ésta no le profesa; las miradas de Marta a Junior manifiestan preocupación, molestia, culpa y rechazo, pues su expresión hacia él siempre es severa, agresiva e impaciente. En un artículo publicado en el blog Cine Divergente, el periodista Manu Argüelles (2013) se refiere a este acto de mirar:

*Junior participa en el mundo adulto mediante [las miradas], su acción es introspectiva, siempre sometida, aplacada cuando debe hacer frente a lo impuesto. Es esa distancia que le separa y que le aísla, su expresión de resistencia frente a un entorno del que no quiere formar parte. Porque su existencia está en su fantasía, materializada en la música y en la iconografía artificial de la televisión, el recurso del niño para permanecer ajeno a todo aquello que le resulta sofocante, su refugio frente al entorno hostil con el que tiene que conciliar.*



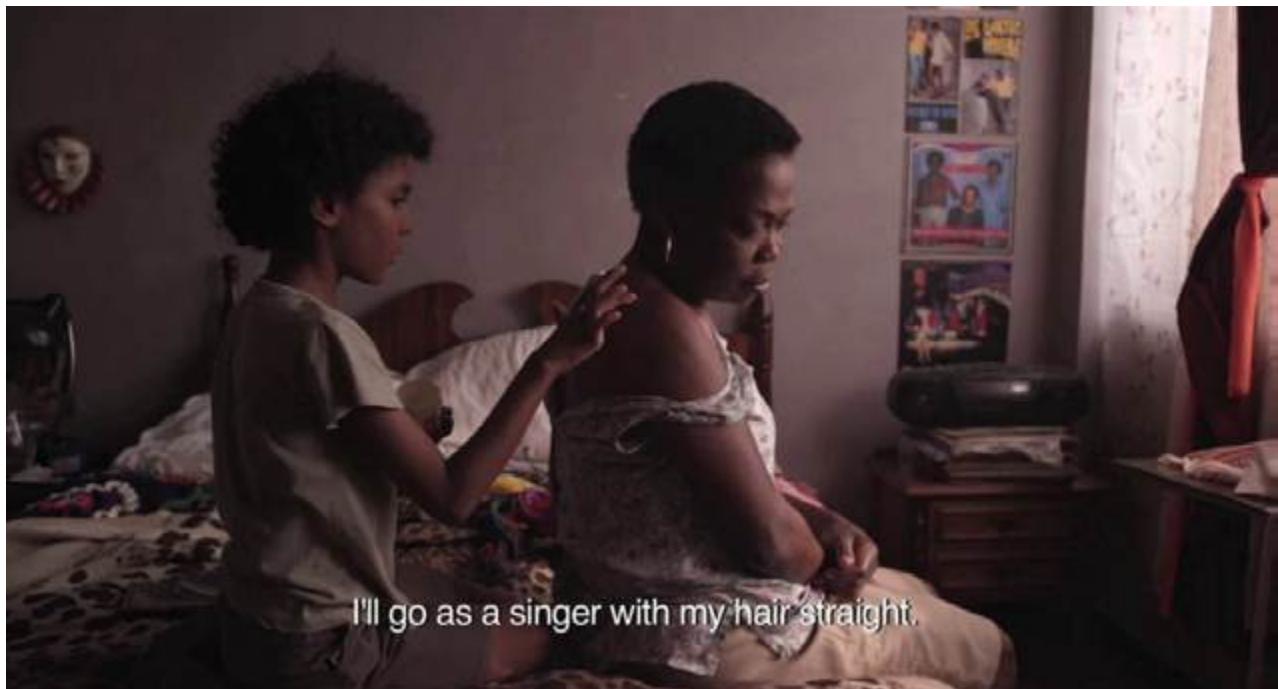
Llama la atención cómo la relación de Junior con el personaje de Mario, el tendero, también está mediada por la mirada del niño hacia él. Este personaje desempeña un importante rol en la cotidianidad de Junior. Es una figura masculina que llama la atención del niño de formas confusas. La primera aparición que tiene el personaje es porque Junior va a buscar fósforos en un acto cotidiano que no despierta sospechas. Luego, el espectador reconoce que al niño le gusta observarlo por la ventana de su apartamento o en las canchas de baloncesto mientras aquel juega. Las visitas por fósforos son recurrentes y pronto nos damos cuenta que el niño no los adquiere porque su madre se los pida, sino para jugar con ellos y convertirlos en pequeñas figuras. A Rondón la interrogaron por las escenas en las que aparece Mario en relación a su papel en la película como movilizador de los afectos de Junior:

*Es gracioso porque nos costó elegir el actor entre todos los que jugaban baloncesto. Consultamos a amigos a ver de quién se habrían enamorado a la edad de Junior y así escogimos. Pero eso es una referencia que verá el público gay y yo como directora he querido dar libertad al espectador, hablarle a su alma, para que cada uno vea desde dónde se posiciona y por eso no sabemos si Junior está con él porque le regala los fósforos, porque le gusta o por amor. Además, cada cual debe ver cómo se posiciona ante la historia, saber si quieres al niño, si lo abandonas, si la vives como padre, como madre... cada una debe ver en su interior* (Premio Sebastiane, 2013).

Junior es un niño persistente y su problema radica en que habita una sociedad que no lo comprende ni se preocupa por hacerlo. La única persona que pareciera conmoverse

por su condición (aunque no desinteresadamente) es su abuela Carmen. Ella, madre de un hijo asesinado por las armas y la violencia hiper-masculinizada de la sociedad venezolana, aprecia en Junior su delicadeza, su deseo de cantar, de peinarse y verse bonito. Lo ve como una manera de sobrevivir a la hostilidad de afuera, de la que los hombres son tanto víctimas como perpetradores. Por un momento, creemos que Junior ha encontrado en su abuela una aliada, alguien que lo comprende en su deseo. Carmen es quien le alisa una parte de su cabello por primera vez; quien le enseña una nueva canción y pasos de baile para que pueda lucir como un cantante, y quien decide confeccionarle su vestido; sin embargo, esta relación pronto se ve fracturada también.

En una de las escenas hacia el final de la película, cuando Junior se está probando el vestido que usará para la fotografía de la escuela, este le pregunta a su abuela: “¿Y si a mi mamá no le gusta? ¿No está muy largo?”. Junior se mira al espejo y rechaza lo que ve, se quita el traje con desesperación, mientras repite con ira: “Esto es un vestido. Yo no quiero un vestido”. Posterior a este dramático desencuentro, Marta le reclama a Carmen si lo que quiere es volver a Junior “una mariquita”, ante lo que Carmen responde: “Paqué no te lo maten como al mío (...) ¿Tú sabes por qué va tanto pal abasto? ¿Por qué siempre carga fósforos? (...) Ahora le gusta el pelo liso, después va ser otra cosa... Dámelo a mí y yo lo crío. Tú no puedes hacer nada. Él es así, eso no se quita”. En esta secuencia es en donde se evidencia que el



» Fotograma de *Pelo Malo* (2013) – Mariana Rondon

final no podrá ser satisfactorio para Junior. Las mujeres negocian el niño de acuerdo a los intereses de cada una. Carmen le ofrece a Marta dinero a cambio de dejarle criar a Junior, ante lo que la madre, parece dudar preguntándole: “¿Cuánto me darías?”.

Los últimos minutos de la película se evidencian crueles y desesperanzadores. Marta retorna a casa, después de una jornada laboral en el trabajo que pudo recuperar por los favores sexuales intercambiados con su jefe. Junior duerme en el sofá y pronto descubre a su madre en la cocina. Esta sale con un plato de comida y lo pone encima de la mesa. Junior se sorprende, sonríe y empieza a comer. Mientras esto sucede, Marta comienza a guardar la ropa de Junior en una maleta y le dice que se irá a vivir con su abuela. El niño, sin entender lo que ocurre, trata de

detenerla con angustia y dice: “No, mamá, yo no quiero ir para donde mi abuela (...) Te prometo que yo no canto más”. Marta no reacciona a las palabras del niño y continúa guardando la ropa. Junior desesperado le pregunta: “¿Y si me corto el pelo?”. Marta saca una afeitadora automática de su cartera y la pone en la mesa. Junior hace silencio. Mira la máquina, y le pregunta: ¿Y cuándo me vuelva a crecer? Marta niega con la cabeza, a lo que Junior le responde: “No te quiero”. La madre responde: “Yo tampoco”. En este momento se hace un gran silencio. Junior acerca la máquina a su cabeza y empieza a cortarse el pelo. Marta lo observa, mientras el cabello desaparece de la cabeza del niño.

La última imagen que vemos del film es un plano general del patio escolar. Observamos algunos rostros de niños y niñas cantando



el himno nacional de Venezuela. La cámara se mueve lentamente y entre la multitud, nos revela a Junior en una de las filas. Mientras todos cantan, él permanece en silencio, con su cabeza rapada. Junior, por agradar a su madre, renunció a su deseo; Marta, por la insistencia en reafirmar la identidad de “varón” de su hijo haciendo un acto tan aparentemente inocuo como cortarle el pelo, le reprime, mata su deseo y le niega su libertad de ser (Cariani, 2014).

En *Pelo Malo* surge entonces una angustiante paradoja de la realidad social: la discriminación que pueden ejercer aquellos que también son discriminados. Es una historia de aprendizaje, de sometimiento, de una inocencia usurpada; de la distrofia de los géneros y como estos se escriben en el cuerpo de los personajes, desde los extremos violentos y patológicos de la madre, hasta el cuestionamiento de las instancias reguladoras desde la vida imaginaria y deseada de un niño que debe aprender con virulenta dureza lo que significa ser hombre (Argüelles, 2013). ●

---

## NOTAS AL PIE

(1) Se encuentra realizando su tesis de doctorado sobre violencia simbólica de género en el cine latinoamericano, para el programa de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

(2) Término usado para referirse a las reinas de belleza

## REFERENCIAS

- Argüelles, M. (2013). Pelo malo: represión. España: Cinedivergente. Recuperado de: <http://cinedivergente.com/festivales/festivales-2013/san-sebastian-2013/pelo-malo>
- Calvo, A. (2014). Entrevista a Mariana Rondón, directora de ‘Pelo Malo’. España: Sensacine. Recuperado de: <http://www.sensacine.com/noticias/cine/noticia-18517430/>
- Cariani, A. (2014). La fuerza de lo íntimo en Pelo Malo. Venezuela: Zonalibre Digital. Recuperado de: <https://zonalibredigital.wordpress.com/2014/04/22/la-fuerza-de-lo-intimo-en-pelo-malo-por-alexandra-cariani/>
- Civale, C. (2013). Conchudas. Argentina: Diario Página 12. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8356-2013-10-06.html>
- Duno-Gottberg, L. (2008) (Ed.). Miradas al margen: Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe. Presentación. Pág. IX. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Gamba, P. (2014). El juego de la identidad. El espectador imaginario. Recuperado de: <http://www.elespectadorimaginario.com/pelo-malo/>
- García, R. Belinchón, G. (2013). “Chávez nos sentenció a la guerra”. España: El País. Recuperado de: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/28/actualidad/1380390514\\_383994.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/28/actualidad/1380390514_383994.html)
- Forcinito, A. (2008). Mirada, género y marginalidad: El cine argentino a través de María Luisa Bemberg, Lucrecia Martel y María Victoria Menis. En L.
- Duno-Gottberg (Ed.): Miradas al margen: Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe (pp. 37-69). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Los cuadernos de Cinema 23. (2015). Pelo Malo, Mariana Rondón. Guión Número 3. La Internacional Cinematográfica, Iberocine, A.C. México.
- Martin, E. (2015). “Pelo malo”, una crítica al racismo y la violencia. Recuperado de: <http://co.celebridades.qa1p.global.media.yahoo.com/logs/lo-que-te-perdiste/-pelo-malo—una-cr%C3%ADtic-a-al-racismo-y-la-violencia-185744945.html>
- Premio Sebastiane. (2013) Entrevista Mariana Rondón (PELO MALO). España: el Festival de Cine de San Sebastián. Recuperado de: <http://premiosebastiane.com/2013/09/24/entrevista-mariana-rondon-pelo-malo/>

► Mujeres distribuyendo alimentos a los damnificados. Tomada de *El Relator* 1956.

## ■ **Mujeres ausentes:**

### *Audiovisuales históricos sobre la explosión del 7 de agosto de 1956*

POR JAVIER PEÑA ORTEGA Y PAULA PINO LÓPEZ

#### INTRODUCCIÓN

Cuando el exmilitar Gustavo Camargo Eslava compartió su testimonio sobre la formación militar en la década de 1950 para el audiovisual *El 7 de agosto*: Un documental sobre la explosión del 7 de agosto, no sólo describió cómo se entrenaba a los militares, sino que resaltó la construcción de una masculinidad asociada a la fuerza física, la violencia simbólica y la oposición del hombre a la mujer. Ser hombre, mujer, esto o aquello, es una discusión vigente en

Colombia, principalmente, porque hace falta revisar las posturas marcadamente androcéntricas presentes en todo tipo de formatos. Aunque existe una conciencia histórica de un otro femenino, aún abundan la participación de mujeres en una posición accesoria y mínima en muchos audiovisuales.

En la historia de todos los pueblos existen eventos que nos regresan a un sentimiento de orfandad. Este sentimiento se repite con cada tragedia que golpea a Colombia. En 2005 fue el desbordamiento del río de Oro



en Girón (26 muertes,); en 1999 el terremoto de Armenia (1185 muertes); en 1994 el desbordamiento del río Páez en Belalcázar (1000 muertes); en 1987 el deslizamiento de Villatina en Medellín (500 muertes); en 1985 la avalancha de Armero (25000 muertes); en 1983 el terremoto de Popayán (300 muertes); en 1979 el terremoto de Tumaco (450 muertes); y en 1956 la explosión de Cali (2000 muertes). El 6 de agosto de 1956 se parquearon seis camiones del ejército cargados de dinamita en el oriente de la ciudad de Cali, los cuales explotaron afectando 40 manzanas de los barrios Santander, El Porvenir, San Nicolás, El Hoyo, El Piloto y Jorge Isaacs. De todos los anteriores desastres, se realizaron audiovisuales que buscaron una mayor comprensión de los eventos, haciendo una traducción particular de la realidad y escenificando las emociones sociales. Los audiovisuales dieron un sentido social que permite entender la resiliencia humana.

Entendemos los audiovisuales como fuentes documentales que comparten las mismas convenciones formales atribuidas al género no ficticio, las cuales aportan un valor simbólico de credibilidad, el cual analizaremos en la sección de discusión. Para el presente artículo, se tuvo en cuenta el repertorio audiovisual de cinco documentales: Cali: ayer, hoy y mañana, (1995), La noche del fin del mundo (1998), El 7 de agosto. Un documental sobre la explosión del 7 de agosto (2002), Tragedia en Cali: explosión 1956 (2011), Una Madrugada Explosiva de la colección Viajes a la Memoria (2012); y un testimonio audiovisual: Cali, según el padre Alfonso

Hurtado Galvis: La explosión del 7 de agosto de 1956 (2013). Los anteriores, se caracterizan por presentar un relato histórico donde se ofrecen explicaciones sobre hechos y procesos asociados a la explosión sucedida el 7 de agosto de 1956 en Cali.

## EL AUDIOVISUAL Y EL GÉNERO DESDE LA ANTROPOLOGÍA VISUAL

A partir de 1975 la antropología renovó su interés por considerar el audiovisual, no sólo como procedimiento para la investigación en ciencias sociales, donde se vincula inseparablemente con la metodología etnográfica; sino como un enfoque crítico que invita a hacer una reflexión sistemática de la recepción de los discursos audiovisuales de los filmes y la fotografía. Sin embargo, es hasta comienzos de los años noventa cuando se hicieron evidentes las tensiones entre realidad e interpretación, lo que conllevó a cuestionar la construcción de su objeto de conocimiento y las diferentes estrategias de representación. Es decir, la antropología visual permite dos grandes acercamientos al audiovisual: generar audiovisuales como objeto antropológico o emplear los textos audiovisuales preexistentes como documentos que permiten hacer una investigación (Grau, 2012). La segunda opción es el ejercicio que proponemos en este artículo. Es necesario aclarar que diferentes disciplinas tienen como objeto de su estudio la producción audiovisual, pero lo que respecta a este texto, empleamos un enfoque antropológico porque nos permite entender la

construcción de los imaginarios colectivos, su intertextualidad y las representaciones culturales sobre la explosión sucedida en Cali el 7 de agosto de 1956.

A través de las producciones audiovisuales, entendidas como dispositivos, se comunican códigos culturales como roles de género y clase, que derivan en anclajes de significados (femeninos, masculinos, etc.). Cada género audiovisual constituye una

comunidad ideal de consumo, el público elige concretamente el documental en busca de argumentos que constituyan la verdad o verdades que de él se desenlazan. Los códigos androcéntricos son recibidos por el público, quien los decodifica y significa en la inscripción de lo masculino, reprimiendo lo femenino. Lo anterior se evidencia en las imágenes que acompañan diariamente nuestra cotidianidad, las cuales obedecen a modelos culturales de



► Hermanas distribuyendo alimento a los damnificados. Tomada de *El Relator*, 1956.

# *Todos los Recursos de SENDAS se Ponen al Servicio de Cali*

**Lo que dice doña María Eugenia de Moreno Díaz. El grave problema de viviendas debe solucionarse pronto.**

Con ocasión de la visita del señor Presidente de la República, hecha a esta ciudad en las horas de la mañana de ayer, uno de nuestros corredactores tuvo oportunidad de entrevistar brevemente a la señora María Eugenia Rojas de Moreno Díaz, Directora General de Asistencia Social y Protección Infantil. Interrogada, respondió una a una las preguntas con la gentileza y característica sencillez que a todos sus actos imprime.

general de "SENDAS", capitán Enrique Villota, quien desde el instante mismo en que tuvimos conocimiento desplegó excelente actividad y se trasladó a Cali a disponer lo conveniente.

Y sobre el problema de viviendas, ¿qué plan existe?

Sobre el problema de viviendas, que debe inmediatamente solucionarse. Sobre este particular estuve conferenciando con el señor Gobernador del Departamento, Brigadier General Gómez Arenas, quien acor-

vieja data y a nuestras propias construcciones mentales. El relato principal del audiovisual se forma con correlatos objetivos de eventos que se narran en una jerarquía de discursos, los cuales reproducen nociones de tradicionalidad y esencialismos de los valores sociales (Febrero, 2014), tales como los hombres heroicos y las mujeres víctimas abnegadas.

El audiovisual tiene un protagonismo como soporte en los temas históricos. Todo audiovisual histórico tiene implicaciones no sólo en su público sino en el oficio de los realizadores y en el trabajo de quienes se dedican a las ciencias sociales. Consideramos que todo conocimiento es parcial y posicionado, de esta forma se leerán los argumentos de los audiovisuales que presentan a personas esencializadas y atemporales. El documental no es sólo el reflejo de la realidad, sino lo que refracta y debe ser consciente de las distorsiones que evoca la memoria.

El presente documento pretende un análisis de género, más que feminista, en un sentido amplio. Nos centramos en las mujeres ausentes y en los hombres protagonistas de los eventos sucedidos posterior a la explosión. Las situaciones derivadas, tienen la característica de estar relacionadas con una población de escasos recursos que se encontraban en los barrios Santander, El Porvenir, San Nicolás, El Hoyo, El Piloto y Jorge Isaacs que fueron víctimas y damnificadas en los años cincuenta.

Partimos de la tesis que los guiones audiovisuales se construyen en el presente

para el futuro (Montero y Paz, 2013:165), entendemos que su producción es contingente al momento que se hizo. La explosión del 7 de agosto en Cali es un hecho cultural, que transmite un mensaje para la sociedad actual, el cual es significativo no sólo para quienes lo vivieron, sino para las generaciones que habitan los barrios creados posterior a la explosión como Aguablanca, Bueno Madrid y la Unidad Residencial República de Venezuela. Los audiovisuales revisados corresponden a los años 1995-2013 y se enmarcan en el esquema planteamiento-nudo-desenlace. Lo anterior evidencia que la lectura y elección de los testimonios utilizados, los cuales no representan a todas las mujeres, o mejor aún, las entrevistas, subvaloran el rol activo de las mujeres en los eventos posteriores a la explosión. Teniendo en cuenta que no existen finales abiertos en los documentales, las historias analizadas concluyen con un silenciamiento de las acciones de las mujeres, de su capacidad de resiliencia. La memoria que se construye a partir de éstos finales, en suma, adquiere un simbolismo que desfavorece las representaciones sociales y culturales, refuerzan el estereotipo de la mujer pasiva y el hombre activo ante los desastres.

» Nota de prensa de *El Relator* del 13 de agosto de 1956

## LOS AUDIOVISUALES.

Decidimos empezar nuestro análisis con el reportaje de Ramón Carthy Tragedia en Cali que está presente el audiovisual de Ospina (1995) Cali, ayer, hoy y mañana, porque es un audiovisual hecho en la década de 1950 y nos sirve como referencia para los audiovisuales posteriores. En el audiovisual se hace un recorrido por las ruinas que dejó la explosión del 7 de agosto, donde se aprecia a una comunidad mixta ayudando a los heridos, retroexcavadoras removiendo escombros, ambulancias que transitan, el daño del cementerio, y finalmente el dolor de los caleños representado por tres mujeres llorando la tragedia.

Los testimonios recuperados sobre el suceso ocurrido el 7 de agosto de 1956, corresponden en su mayoría a discursos masculinos. El audiovisual Tragedia en Cali: explosión 1956 comienza con una voz en off masculina, que cuenta brevemente el suceso. En un segundo momento se presenta la entrevista de dos hombres: Víctor Hugo Vallejo miembro de la Academia de Historia del Valle y Harvey Escarria el hijo de Nano Molina. Vallejo describe las dinámicas que sucedían antes de la explosión; y Escarria señala el homenaje musical que realizó su padre una semana después del suceso, consistió en la canción Lamento Caleño que fue censurada en el régimen de Rojas Pinilla por presuntamente causar suicidios en la población debido a su temática nostálgica. Luego se presentaron testimonios de ciudadanos del común de Cali, con el fin de evaluar el conocimiento que tienen de la existencia del barrio Agua Blanca, pues este

nació gracias a la solidaridad nacional e internacional, para ubicar a la población afectada por la explosión. En el audiovisual sólo una mujer fue partícipe con su testimonio.

En el audiovisual *Una Madrugada Explosiva* de la colección Viajes a la Memoria, La Huella de una Nación inicia nuevamente con una voz en off masculina que narra la explosión. En el audiovisual se destaca el apoyo en fotografías de la época para describir lo ocurrido, y rememorar la Cali del ayer. El fotógrafo estadounidense Stephen Ferrystifén hace parte de la narración, su llegada a Colombia se debe a la curiosidad surgida por la foto del sacerdote Hurtado (quien camina entre las ruinas y aparece una cruz de fondo). La fotografía está tomada en contrapicado, es una representación masculinizada y enmarcada por la religión, una muestra del poder de los años cincuenta. En la narración, guiada por Stephen, se reconstruye una Cali antes de la tragedia del 7 de agosto, y para ello, entrevista al investigador Edgar Vásquez, al ingeniero civil Claudio Borrero, al fotógrafo periodista Nils Bonge, al ex director del Hospital Universitario de Cali Alfonso Ocampo; a los miembros del Cuerpo de Bomberos de Cali Francisco Andrade y Harold Delgado; y por último a Alicia Ordoñez sobreviviente y habitante del Edificio República de Venezuela. Bonge relata el ejercicio de su profesión captando la tragedia con su cámara. Ocampo se remitió a las ayudas médicas realizadas en el hospital, sin embargo, a pesar de reconocer la gran solidaridad de la población no se mencionan las enfermeras y estudiantes de enfermería de la Universidad del Valle que



participaron en el evento. No obstante, hace mención a las acciones del cuerpo de bomberos. Los bomberos fueron filmados en la Estación, con uniformes nuevos, relatan las acciones realizadas de ayuda a las víctimas. La señora Ordoñez relata los momentos posteriores a la explosión, su testimonio es filmado en su espacio doméstico reforzando el estereotipo de mujer víctima asociada a los quehaceres del hogar.

Decidimos incluir en nuestro análisis el testimonio audiovisual Cali, según el padre Alfonso Hurtado Galvis: La explosión del 7 de agosto de 1956 producido por el El País, para analizar la recurrencia del discurso del sacerdote Hurtado en todos los documentales. Éste testimonio en particular, corresponde a la última entrevista cedida por el sacerdote captada en formato audiovisual. En su testimonio es evidente cómo la vida del sacerdote, su relato sobre el evento y su calidad de testigo autorizado generaron el discurso más repetido en los audiovisuales realizados. La memoria, que en algunas ocasiones es esquiva y se transforma, en la narración del sacerdote se consolida en una. Al compararla con el documental del director Giraldo (1998) vemos como el orden de las palabras en el testimonio sigue siendo el mismo con el paso de quince años, las anécdotas y el tono se mantiene, reforzando una única historia reiterativa. Entre las anécdotas se relata la aparición de un “señor en calzoncillos” que decide quitarse la vida, al saber que no pudo realizar su función de hombre, el rol masculino de protector de su familia. “La muchacha reventada” corresponde a una segunda anécdota de una mujer pariendo, que pierde

la vida junto a la recién nacida, en ella se ilustra la acción pasiva de madre, que muere asfixiada, y el sacerdote la bautiza en su acción activa. El discurso del sacerdote, se convierte entonces, en el leitmotiv de todos los audiovisuales que trabajaron el tema, lo cual sentencia en su afirmación “ya yo me voy a morir, pero esto queda para la historia de Cali”.

El audiovisual *El 7 de agosto: Un documental sobre la explosión del 7 de agosto*, se estructura en tres momentos: antes, durante y después del acontecimiento; en el antes utiliza como hilo conductor el correlato de una comunicación epistolar apoyada con imágenes de recorridos; en el durante, se emplean testimonios, efectos sonoros y visuales; en el después, hay un número mayor de testimonios, imágenes de prensa y archivos fílmicos. En el documental participan cuatro hombres y dos mujeres. Los testimonios masculinos son los del bombero Humberto Ascione, el sacerdote Alfonso Hurtado Galvis, el soldado Nelson Jaramillo Velasco y el zapatero Gonzalo Zapata Castaño los cuales se colocan en el centro de la narración como fuentes de autoridad, es decir, se privilegia la información del soldado, el sacerdote y del bombero para narrar las causas y los efectos de la explosión. Estos testimonios tienen en común que remiten al sacerdote Hurtado quien se convierte en el mayor protagonista. En cuanto a las mujeres participan dos con su testimonio, Alicia Ordoñez Correa y Offir Londoño Acosta, ellas se limitan a relatar lo percibido por ellas al momento de la explosión, su participación se anula al no preguntarles sobre la situación de Cali

antes de la explosión, las posibles causas de la explosión y sus repercusiones en la sociedad.

El documental La noche del fin del mundo de la colección Rostros y Rastros del director Alexander Giraldo, genera efectos de sentido y percepción de unos hombres protagonistas. El sacerdote Hurtado, filmado en contrapicado, es el mayor protagonista y a su voz le suman efectos sonoros que aumentan la veracidad de sus expresiones. En contraste, una mujer entrevistada en un plano voyeur, narra la explosión y es agradecida al recibir una de las casas prefabricadas que fueron donadas en el barrio aguablanca. Los hombres controlan la narración haciendo que la historia de la explosión suceda en torno al discurso del sacerdote. No es el propósito de este artículo debatir los argumentos del discurso de Hurtado, pero teniendo en cuenta la información recuperada en prensa, hay muchas inconsistencias en lo presentado. Para enumerar algunos está: el

señalamiento de la inexistencia de Industrias Militares – INDUMIL que según el sacerdote no existía, pero se registra en los documentos notariales como la empresa que fabricó la dinamita de la explosión; la imposibilidad de calcular el conteo de 3725 cráneos al ser descargados por una volqueta en una fosa común lo cual contrasta con la información oficial de 1097 muertos ; o la aseveración que fue testigo ocular en el batallón Pichincha de la expulsión de los camiones a descampado, cuando en el proceso de investigación se encontró que los camiones no se detuvieron en este lugar sino que su recorrido fue directamente al batallón Codazzi.

Todo este tipo de audiovisuales, persisten en la dominación masculina en tres puntos: se asumen las acciones relacionados con el sexo, se mantiene una visión sesgada de los hechos y la reglas de la narración de la producción audiovisual ubican al hombre como protagonista. Así pues, se mantienen las convenciones, proporcionando un narración verosímil sin una negociación real de los roles de género. Por tanto, los documentales nos muestran, habitualmente a hombres heroicos en posiciones de control y mujeres subalternas que narran su victimización.

## DISCUSIÓN

Siguiendo la perspectiva de Bourdieu (2003), los discursos androcéntricos son producto de estructuras fuertemente arraigadas en el lenguaje. En el lenguaje audiovisual encontramos una distinción clara entre lo



» Fotografía de mujeres de la Cruz Roja Internacional preparando alimentos para los damnificados. Tomada de *El Relator*, 1956.



masculino y lo femenino, oposición desigual que privilegia el uno sobre la otra, las cuales producen excluyentes valoraciones éticas, estéticas y cognitivas.

Las diferentes tramas narrativas presentes en los documentales se focalizan en un discurso, el del sacerdote Hurtado, quien traslada al público a un espacio y tiempo determinado: una explosión hace 60 años dónde los hombres fueron los protagonistas. Es importante resaltar que los ciudadanos de Cali estuvieron fuertemente arraigados por la moral de la religión impartida por la iglesia. Aún ahora, la veracidad de los sacerdotes es tenida en cuenta. Es fácil suponer, que por ello se le dio mayor veracidad al discurso del sacerdote Hurtado, ya que debido a su práctica oratoria desde un púlpito y el reconocimiento de las personas de Cali, sumado a que fue capellán del batallón, proporcionó una verdad creíble de un suceso que para gran parte de la comunidad caleña permanece irresuelto.

Se encontró participación de diferentes actores sociales entrevistados en los audiovisuales, bomberos, soldados, sacerdote, obreros, etc. con la nula presencia de, por ejemplo, enfermeras, quienes están presentes en las fotografías del 7 de agosto, pero que se hacen invisibles en los videos. Esta perspectiva narratológica evidencia un proceso de articular una historia masculina, a través de un lenguaje audiovisual sesgado.

Los anteriores audiovisuales son un reflejo claro de cómo un fenómeno histórico puede ser representado desde una acción pasiva femenina y una acción activa masculina. Es decir, la reiteración del protagonismo de los

roles masculinos que narran las situaciones del tiempo y el espacio político de Cali, sobre los femeninos que se quedan en lo anecdótico y familiar de carácter doméstico.

Cabe preguntarse, por qué es común, entre los realizadores de los audiovisuales reseñados, hacer del relato histórico de la explosión del 7 de agosto con una mirada masculinizada. Diferentes realizadores en distintos años coinciden en reconstruir el evento de la explosión desde una mirada masculina. Es fácil suponer que los diferentes realizadores no tenían como propósito la producción desde esta mirada sesgada, sin embargo, es evidente como se privilegió una mirada y no se indagó lo suficiente para encontrar correlatos donde las mujeres asumen un rol activo en las distintas acciones que se realizaron por la resiliencia de las personas y la zona afectada.

## A MANERA DE CONCLUSIÓN

Para finalizar, queremos recordar que los audiovisuales adquieren un simbolismo que posibilita las representaciones culturales. Encontramos en los audiovisuales analizados en este corto artículo que proyectan una imagen de la mujer vista desde la hegemonía de la dominación masculina. Es decir, los audiovisuales anteriormente reseñados permiten una relación clara entre texto e imagen, al mismo tiempo, que es contradictorio que la relación no establezca una igualdad de roles en la capacidad de resiliencia tanto de hombres como mujeres que participaron en los eventos posteriores a la explosión. Los roles que se asumen son



tradicionales, el hombre (bombero, militar, sacerdote) asume un lugar de posesión y control del espacio; y la mujer se presenta como sumisa y pasiva que acepta su rol de víctima y agradece a Dios y al Estado por atender su situación de damnificada. Se hace entonces necesario encontrar un audiovisual sobre la explosión que aborde la diferencia de género valorando equitativa, la relación de las mujeres resilientes, que careciendo de hombres y con escasos recursos sacaron adelante sus familias; de enfermeras que salvaron vidas y menguaron el dolor de las víctimas; y mujeres que participaron en la recuperación del sector afectado por la explosión. Hay un elemento importante que es recurrente en la prensa de la década de 1950 pero que no aparece en los documentales, y es María Eugenia Rojas, hija del presidente Rojas Pinilla, quien lideró la Secretaría de Acción Social y Protección Infantil – SENDAS para la reconstrucción y reparación de los damnificados por la explosión (Ayala, 1999).

Podemos afirmar que la perspectiva de género es relevante en los estudios audiovisuales, ya que permiten a la comunidad académica fortalecer las investigaciones sociales para construir un conocimiento más preciso de sus objetos de estudio. De la misma manera, comprobamos que existen audiovisuales que emplean, ya sea en la producción, difusión y percepción, recursos que excluyen a las mujeres silenciando o relegándolas a un papel secundario de la narración.

Para concluir, hay que señalar que perviven discursos androcéntricos en los medios

audiovisuales que sesgan la manera como se abordan temas históricos donde las mujeres jugaron un papel protagónico, y, por tanto, se hace necesario que los realizadores audiovisuales tengan en cuenta la perspectiva de género en sus producciones. Desentrañar los modelos de producción desde esta perspectiva, puede cambiar el modelo de comunicación hegemonicó masculino vigente. ●

---

#### Javier Peña Ortega

Antrópologo, Coordinador del Semillero de Investigación Alografía del Programa Antropología de la UNIAJC

---

#### Paula Pino López

Estudiante investigadora del Semillero Alografía y Representante estudiantil de la Facultad de Ciencias Sociales Humanas de la UNIAJC

---

#### NOTAS AL PIE

(1) *El presente texto hace parte del proyecto de investigación En busca de la memoria perdida: Cali 7 de agosto de 1956 presentado por los semilleros de investigación Alografía y Arte y Ciudad de la Institución Universitaria Antonio José Camacho.*

(2) *Antropólogo, coordinador del semillero de investigación Alografía.*

(3) *Estudiante investigadora del semillero Alografía.*

## NOTAS AL PIE (CONT.)

- (4) En el texto de Ayala (1999) menciona diez camiones, sin embargo, basados en la información recuperada en prensa de *El Relator* y *El País* de la década de 1950 consideramos que la cifra es de seis camiones.
- (5) Premio al mejor director en el Festival de cine Cienmilímetros.
- (6) Premio de periodismo Alfonso Bonilla Aragón.(7) Se entiende como audiovisual histórico a un discurso racional que muestra un pasado, producto de una narración grabada y transmitida por medios mecánicos, electrónicos o digitales. (Montero y Paz, 2013)
- (8) El Colombiano, Explosión en Cali, Recuperado del sitio web (Marzo 2016): [http://www.elcolombiano.com/historico/g\\_aniversario\\_cali\\_ag6-DVEC\\_AO\\_4285738](http://www.elcolombiano.com/historico/g_aniversario_cali_ag6-DVEC_AO_4285738)
- (9) *El Relator*, 10 de agosto de 1956.
- (10) Declaración extrajuicio rendida en el Juzgado Primero Civil del Circuito de Cali por el Chofer Pablo González en *El Relator*, 14 de agosto de 1956.

Giraldo, A. (1998) (director) La noche del fin del mundo. En la colección Rostros y Rastros [documental]

Ministerio de Cultura de Colombia (2012) (producción) Una Madrugada Explosiva. En la colección Viajes a la Memoria, La Huella de una Nación. [documental]

Carthy, R. (reportero) Tragedia en Cali. En Ospina, L. (1995) Cali: ayer, hoy y mañana [documental]

El País (2013) (producción) Cali, según el padre Alfonso Hurtado Galvis: La explosión del 7 de agosto de 1956. [Testimonio audiovisual]

Zapata, D. (2011) (director) Tragedia en Cali: explosión 1956. [documental]

## Fuentes Secundarias

Ayala, Diego (1999) La explosión de Cali: Agosto 7 de 1956. En Revista Credencial Historia 117.

Bourdieu, P. (2003) La dominación masculina. Barcelona: Anagrama.

Febrer, N. (2014) Género y sexualidad en el arte contemporáneo.

Técnicas de feminización audiovisual. En Dossiers Feministes, 18. pp. 209-226.

Grau, Jorge (2012) Antropología Audiovisual. Reflexiones teóricas. En Alteridades 22 (43) pp. 161-175

Montero, J. y Paz, A. (2013) Historia audiovisual para una sociedad audiovisual. En Historia Crítica No.49 pp.159-183.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes Primarias

#### Publicaciones periódicas

*El Relator*. Santiago de Cali, 1956.

*El País*. Santiago de Cali, 1956.

#### Audiovisuales

Garcés, A. (2002) (director) El 7 de agosto. Un documental sobre la explosión del 7 de agosto. [documental]

## ■ *Cuerpos disidentes y sujetos en tránsito.*

*Sexo y género en Laurence Anyways*

POR WILLIAM LÓPEZ FERNÁNDEZ

Este texto se constituye como la evidencia material de mis reflexiones profundas alrededor de la construcción de las subjetividades trans (transexualidad)(1) a partir del cine contemporáneo. Desde una apuesta visual innovadora, Xavier Dolan en *Laurence Anyways* (2012) dibuja a Laurence Alia, profesor de literatura de 35 años que emprende un nuevo camino: el tránsito hacia la *feminidad*. Con esta película, Dolan se posiciona actualmente como uno de los

mayores representantes de lo que en los años 90 se denominó como Nuevo Cine Queer (New Queer Cinema)(2), desarrollado por activistas del cine independiente norteamericano, que buscaban desde los medios masivos ejercer un activismo político/social para romper con los estereotipos y crear nuevas imágenes sobre las identidades alternas (gay, lesbica, travesti, transexual, intersexual, etc.).

## SINOPSIS

“Reconocer el derecho y los valores de los marginados y de los normales.” Con esta frase llena de sentido, la película inicia con una voz en off de Laurence Alia, profesor y escritor quebequés que a sus 35 años le dio un giro total al curso de su vida. A comienzos de la década de los 90, junto con su novia Fred Belair, Laurence había construido una relación de amistad, complicidad y amor. En los primeros minutos, las escenas son fijas y las secuencias son lentas, tanto, que el director logra transmitirnos las emociones que experimentan estos dos amantes. Cerca del minuto 21 se presenta el primer quiebre en la película; Laurence, en medio de la desesperanza y la incertidumbre le cuenta a su novia su deseo por cambiar de sexo. Aunque por un momento Fred cede a la presión social y al discurso de la heterosexualidad normativa, decide acompañarlo en su tránsito.

Tanto Laurence como Fred buscan continuar con su vida, pero las miradas que denuncian y agreden los cuerpos, no les permiten vivir en paz. Así que una segunda ruptura se da con el quiebre definitivo de su relación. Mientras que Fred opta por buscar un hombre (en su sentido más prístino) para comenzar una nueva familia, Laurence decide seguir escribiendo y junto con Charlotte, su nueva novia, lleva una vida triste y taciturna. Aunque han pasado 6 años -1995-, entre Laurence y Fred aún hay una conexión especial, si bien no se han visto desde su separación; a menudo, Laurence pasa horas fuera de la casa de Fred revisando cómo transcurre su vida marital.

Tan pronto como Laurence publica su libro de poesías que van dedicados hacia ella: la mujer “XYZ”, envía una copia a casa de Fred y es ahí donde se reviven amores, recuerdos y momentos apasionados. Este reencuentro nos remite al tercer quiebre dentro de la película, debido a que será la última vez que ellos renazcan con el amor y con los profundos sentimientos que se desbordan por su cuerpo. Huyen hacia la Isla de Los Negros, lugar que desearon conocer desde que estaban juntos. Allí se complican las cosas y en medio de confesiones desgarradoras su relación se termina por completo. Los colores, paisajes y vestuarios nos permiten construir todo el universo simbólico que adquiere sentido a medida que los diálogos definen rutas.

El desenlace de la película sucede en 1999; Laurence, aparentemente ha culminado su proceso, pero es innegable que al ser



► *Laurence Anyways* (2012) – Xavier Dolan



sujetos en tránsitos constantes somos productos históricos tanto de nuestro contexto como de nuestra subjetividad. Haciendo uso de un flashback, se recrean sucesos de 1987, año en el que Laurence y Fred se conocen en un estudio cinematográfico. En medio de un diálogo pausado, concreto y ameno, Laurence se presenta ante ella como “Laurence, Laurence Anyways”.

## CUERPOS CONSTRUIDOS

Sin duda alguna, los medios de comunicación se constituyen hoy como importantes productores, reproductores y transformadores del orden social establecido, debido a que sus puestas visuales, sonoras e ideológicas (cargadas de significado y de sentido), representan diversos procesos políticos, sociales e históricos que producen cuerpos y subjetividades. De acuerdo con Stuart Hall (2010 [1981]), los medios masivos promueven “(...) representaciones del mundo social, imágenes, descripciones, y marcos para entender cómo es el mundo y cómo funciona de la manera como se dice y se muestra que funciona.” (p. 333). Con su película, Xavier Dolan (2012) logra posicionar desde la mirada de los dominados un contra discurso que rompe con los esquemas que socialmente han establecido categorías estáticas y estereotipos alrededor de la transexualidad. Esta ruptura la percibe Laurence, pues en los años 90 cuando se empiezan a sentir las consecuencias de las tres olas feministas: 1) la primera, desarrollada en la Revolución francesa por

mujeres que pusieron en tela de juicio los roles sociales destinados por la iglesia; 2) la segunda, la correspondiente a los años 60 lucha en contra de los estereotipos culturales y 3) la tercera, en los años 80, que es cuando la academia toma una posición política frente a los estudios de la antropología feminista y los estudios de género (Rodríguez, 2013).

Todas estas condiciones sociales le permiten a Laurence establecer un quiebre personal en su vida y en la de su familia. Esto se evidencia en un diálogo que sostiene Laurence con Michel Lafourture (compañero de trabajo), así: “- Lafourture: ¿Es una revuelta? – Laurence: No, señor, es una revolución” (Dolan, 2012, min. 41). Aunque apenas inicia este periodo, los cuestionamientos al binario sexo/género permiten desnaturalizar ideas preconcebidas que generalmente aprendemos desde nuestros procesos de socialización familiar y escolar. Aunque han pasado aproximadamente 25 años, estas ideas en muchos casos, siguen siendo resultado de procesos de interiorización pasiva por parte de los sujetos.

En este punto, es pertinente reflexionar sobre cómo las herramientas digitales son usadas por la ideología dominante para reproducir y perpetrar un orden que se nos presenta como natural e irreversible. Sin embargo, es indudable que los medios masivos se encargan de la reproducción ideológica no sólo de los dominadores sino también de los dominados, pues cuando se habla de ideología, se debe tener en cuenta que es “(...) producto de las clases sociales

tomadas en la lucha de clases: de sus condiciones de existencia, de sus prácticas, de su experiencia, de su lucha, etc.” (Althusser, 1988, p. 29).

Pero surge un interrogante: ¿Quiénes pueden hoy en Colombia crear productos visuales de contenido masivo? Aunque actualmente en nuestro país se ha revitalizado la Ley de Cine (Ley 814 de 2003), es el Estado el que regula la producción de los contenidos debido a que en muchas oportunidades el cine funciona –efectivamente– como aparato ideológico de Estado (AIE) (Althusser, 1988) que permea cada una de las capas de nuestra organización social produciendo categorías innatas y estáticas que en últimas, producen Nación. Es por esto que los procesos de reivindicación y reconocimiento surgen de

la mano de las políticas estatales que buscan determinar las formas para el reconocimiento y la legitimación de los colectivos sexualmente diversos, enmarcándolos en procesos legales que restringen la forma en la que se construyen como sujetos sociales. En suma, es necesario pensar formas alternas que provoquen la legitimación –confundida en muchas oportunidades con legalidad– de otras realidades, pues cuando sólo se piensa en el Estado, lo que se está haciendo es reproducir los términos de la ideología dominante. No obstante, no hay que olvidar que productos cinematográficos como Laurence Anyways (2012) se generan en contextos alternos de producción ideológica que permiten visibilizar sujetos en tránsito. En Colombia, sobre experiencias trans, gais y lésbicas sólo se han publicado una mínima cantidad de



► Fotograma de Laurence Anyways (2012)



documentales y cortometrajes que en su mayoría, son producciones independientes de colectivos y movimientos por la diversidad sexual. Cabe resaltar que por varias ciudades del país anualmente se desarrolla un ciclo de cine con temática LGBTI denominado “Cine Rosa”.(3)

Revisando la producción cinematográfica extranjera de los últimos años relacionada con los temas de sexo/género(4), se evidencian cambios y traslados en el lugar de enunciación, pues las búsquedas de directores y guionistas rompen con las categorías binarias –clásicas- de hombre/mujer, cultura/naturaleza y hetero/homo, desde las cuales se construyen habitualmente cuerpos sexuados y anatomías absolutas.

En este sentido, Bourdieu (citado por García Canclini, 1990) afirma que las formas sociales de organización son arbitrarias, por tanto, son socialmente determinadas. Es evidente que el sujeto –hasta cierto punto- tiene agencia para construir su mundo social dentro de los límites que presupone su sociedad. No estamos por completo determinados, somos estructuras estructuradas en la medida en que somos estructuras estructurantes. Es decir, no somos sólo entidades pasivas receptoras del orden establecido, también respondemos a lógicas de producción cultural y social.

Cabe añadir que es a través del lente heterosexual y androcéntrico donde se legitiman en este momento los procesos identitarios de lo que he querido denominar como “cuerpos disidentes”. Este lente, agrede

los cuerpos creando marcas simbólicas que traspasan los límites de la integridad para convertirse en formas de dominación y subordinación. Laurence, desde que toma la decisión de transitar de un sexo a otro, se ve expuesto a las miradas que juzgan, penetran e inscriben en su cuerpo estatutos y normas que se enuncian como órdenes verídicos y naturales. En términos de Bourdieu (2000), estas disposiciones implantadas se manifiestan como violencia simbólica. Este tipo de violencia se naturaliza por medio de un proceso en el que el dominado asume una postura de culpabilidad; se produce mentalmente como sujeto que provoca su dominación y subordinación. En este caso Laurence, por muchos años mantuvo ocultos sus verdaderos deseos pues era mejor reprimirlos que sentir el rechazo y los continuos cuestionamientos de la sociedad.

Para que se rompa con esta violencia, Bourdieu menciona que es necesario que los dominados tomen conciencia de su posición, empero, creo que no es suficiente ya que la toma de conciencia debe ir acompañada de prácticas sociales específicas que generen actos reales sobre los campos ideológicos de los dominadores.

Además, se debe tener en cuenta que la creación artística dentro del cine, hasta hace algunos años no reconoció la agencia de los sujetos y basándose en discursos médicos, jurídicos y sociales –sesgados por un marco político-, construyó las identidades trans, gais y lésbicas, como categorías discursivas cerradas y estáticas con las cuales los sujetos subalternos se



► Fotograma de *Laurence Anyways* (2012)

encuentran plenamente identificados. Siguiendo lo planteado por Ranajit Guha, fundador del grupo de estudios subalternos, la palabra subalterno hace referencia a un “(...) atributo general de subordinación en las sociedades (...) ya sea que ésta se exprese en términos de clase, casta, edad, género, oficio o de alguna otra manera.” (Szurmuk & McKee, 2009, p. 255). ¿Y entonces, quién es el subalterno? Es quien no tiene acceso al poder legal siendo representando por el discurso normativo. Para legitimarse busca establecerse dentro los discursos sociales que implican la reproducción del orden hegemónico.

No siempre sucede así, por ejemplo: Laurence Alia revierte hasta cierto punto el estereotipo del transexual porque no crea la correspondencia entre identidad de género (sobre cómo se siente y se expresa el sujeto. Binario hombre/mujer) y orientación

sexual (con respecto a quién se siente atraído física y emocionalmente), aunque reproduce el modelo Occidental que hoy tenemos de mujer. La lógica normativa supone que al haber transitado desde el sexo masculino al femenino, a Laurence deberían gustarle los hombres, pues a menudo, estos cambios son estimulados por las prácticas sexuales y sentimentales de una persona. Pero como se ve reflejado en la película cuando Fred acusa a Laurence de ser gay, éste le responde: “No es que me gusten los hombres, simplemente no estoy hecho para ser uno. Es diferente.” (Dolan, 2012, min. 23). Aquí se evidencia que no hay esencias, que indiscutiblemente somos productos históricos que reproducen y que a su vez producen prácticas significativas de comportamiento que modifican los cánones sociales dentro de los cuales estamos inmersos.



Laurence rompe con los binarios y “viola las fronteras simbólicas” (Hall, 2010 [1997a], p. 462), lo que ocasiona su destitución del colegio cerca del minuto 65 en medio de una reunión con el consejo directivo. Los padres de familia habían elaborado una serie de documentos que buscaban su expulsión, la razón era que en ese momento -años 90-, el Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales- IV (DSM-IV) consideraba la transexualidad (disforia de género) como una enfermedad mental. Es así como se patologiza la diferencia creando regímenes de verdad alrededor del discurso científico de la medicina.

De acuerdo con lo anterior, hay que tener en cuenta que cuando Hall (1996 [2003]) plantea la definición del concepto de identidad “(...) acepta que las identidades nunca se unifican y, en los tiempos de la modernidad tardía, están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos.” (p. 17). La dimensión práctica de este concepto articula los distintos rasgos distintivos que posee un sujeto, así: Laurence primero es hijo, novio, maestro, escritor (poeta), hombre y heterosexual; pero después es hija, novia, escritora (poetisa), mujer y heterosexual. Son los significados que da el sujeto a las prácticas, las que permiten posicionar los discursos sociales desde los cuales cada individuo modifica su lugar de enunciación. En muchas oportunidades las posiciones coexisten y se relacionan, en cambio, en otras, simplemente se fragmentan. Por eso

en muchas oportunidades Laurence optó por ser mujer antes que maestra, novia o hija.

Asimismo, las relaciones humanas se construyen a través de relaciones de gran complejidad que desencadenan emociones, sentimientos y deseos que son manifestados desde múltiples formas. Esto demuestra que no se puede pensar en categorías cerradas e inmutables sino en construcciones conceptuales dentro de las cuales se puede transitar y generar búsquedas personales.

Los cuerpos disidentes son interpretados y leídos desde distintas perspectivas según el contexto en el que se desarrolle. Mientras que en algunas sociedades la transexualidad es considerada como una patología, en otras, es motivo de orgullo. A modo de ejemplo, mencionaré el capítulo “Cambio de género” (2010) realizado por el programa de televisión Tabú Latinoamérica. A través de distintas posiciones geográficas y sociales, este documental demuestra cómo se transgreden los límites del género manifestando que no hay esencias y que tanto sexo como género son construcciones sociales de un espacio y tiempo determinados.

En primer lugar, este documental presenta a los Muxhes, una población de origen Zapoteca que se encuentra localizada en Juchitán, estado de Oaxaca. Aquí, lo que conocemos como transexualidad no es considerado una abominación, al contrario, es percibido como una forma de mantener las tradiciones de las culturas prehispánicas de esta zona de México. Los Muxhes a menudo inician su proceso de tránsito a temprana edad, generalmente reciben el



apoyo de su familia y son ellos quienes los cuidan y protegen ya que son considerados como dignos regalos de Dios (National Geographic, 2010).

En segundo lugar está Brigitte LG Baptiste, bióloga colombiana que actualmente se desenvuelve como directora del Instituto Alexander Von Humboldt. Brigitte es esposo, mujer, hombre, activista ambiental, académica e investigadora. Ella, afirma que más que pasar de un sexo a otro, su tránsito continúa y constantemente alterna su dimensión masculina con la femenina. Se considera como una transgresora del género e insiste en que no podemos seguir pensando en categorías naturales y unilineales.

Después de abordar estos dos productos culturales, a modo de reflexión, es pertinente mencionar que indudablemente las concepciones de sexo y género son producto de los complejos sistemas de interiorización y aprendizaje que desarrolla el sujeto desde temprana edad. Por un lado, para los Muxhes, esta práctica garantiza la supervivencia del legado cultural de los indígenas Zapotecas, en cambio, para Brigitte, representa asumir una posición política e identitaria que le permite reconocer su cuerpo como constructo social. En ese sentido, García Canclini (1990) siguiendo a Bourdieu, afirma que es el habitus, la categoría que permite articular tanto la experiencia generada por la estructura objetiva, como las prácticas individuales de pensamiento (estructura subjetiva), acción y percepción. En síntesis, es el habitus la experiencia que incorporamos, en primer lugar, por medio del proceso de socialización y, en segundo

lugar, por medio de una postura política, social y crítica que aprehendemos y transformamos –con cierta agencia– en la medida en que garantiza nuestros procesos individuales de socialización y producción cultural.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Finalmente, debemos reconocer que el cine es una amplia red discursiva que se relaciona con multiplicidad de discursos culturales e ideológicos, tanto así que Dolan, con Laurence Anyways logra con algo de éxito, sustituir las imágenes negativas creadas alrededor de la transexualidad posicionando una producción visual positiva en la que los binarios dejan de establecerse como constructos naturales e inherentes al ser humano. No obstante, menciona Hall (2010 [1997b]) que en algunas ocasiones esta producción visual pasa de modificar las categorías que se nos presentan como naturales, a proveer de nuevos imaginarios a la ideología dominante. Este giro discursivo, como menciona Foucault (citado por Hall, 2010 [1997b]) produce formas de conocimiento, relaciones de poder y autoridad, y a su vez, se constituye como régimen de verdad. Para que se den trasladados en el significado, son de suma importancia quiebres epistemológicos en los que se provoquen nuevas interpretaciones originadas en medio de la disputa y la producción social del sentido y del significado. Esto supone, la transformación de las relaciones de poder y de los mecanismos de autoridad con los cuales se agreden y marcan los cuerpos.

Cabe mencionar que como sujetos activos debemos reconocer que nuestro cuerpo está marcado por categorías aparentemente innatas y por el orden hegemónico establecido. Es el cuerpo el medio por el cual el sujeto conoce, aprehende, construye y se apodera de un universo de significación previamente definido para él. Debo añadir que Laurence Alia, Laurence Anyways, después de haber superado las barreras sociales y familiares logra transmitir su feminidad, posición que se convierte en su lugar de enunciación. ●

---

#### William López Fernández

Soy William López Fernández, estudiante de séptimo semestre de Antropología en la Universidad del Cauca. Mis intereses de investigación se relacionan con los Estudios de Género, específicamente con las masculinidades; tema de mi proyecto de investigación.

#### NOTAS AL PIE

(1) La primera definición de transexualidad fue dada por el endocrinólogo Harry Benjamin el 1953. Actualmente este concepto es relacionado con categorías como disforia de género o cuerpo equivocado. Se puede considerar como una condición, una enfermedad o un trastorno. A menudo, se patologiza la transexualidad no sólo desde el cuerpo como entidad anatómica sino también desde el discurso, creando miedo, rechazo y repulsión hacia la transexualidad y los transexuales.

Revisar: [http://transexualia.org/  
wp-content/uploads/2015/03/Medico  
\\_transexualidadadulto.pdf](http://transexualia.org/wp-content/uploads/2015/03/Medico_transexualidadadulto.pdf).

(2) Para ampliar, revisar:  
[https://orbitadiversa.wordpress.com/  
2013/11/21/el-nacimiento-del-nuevo  
-cine-queer/](https://orbitadiversa.wordpress.com/2013/11/21/el-nacimiento-del-nuevo-cine-queer/).

(3) Revisar:  
[http://www.colombia-diversa.org/20  
15/06/inicia-ciclo-rosa-2015.html](http://www.colombia-diversa.org/2015/06/inicia-ciclo-rosa-2015.html).

(4) Sobre esta temática se pueden revisar:  
*Ma vie en rose* (1997), *Hedwig and the Angry Inch* (2001), *Breakfast on Pluto* (2005), *En soap* (2006), *Mine Vaganti* (2010), *Laurence Anyways* (2012), *Cuerpos en tránsito, perspectivas de una lucha* (2013), *Une nouvelle amie* (2014), *The Danish girl* (2015).

---

#### BIBLIOGRAFÍA

ALTHUSSER, Louis. (1971) [1969/1970]. “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado”. En: La filosofía como arma de la revolución, pp. 102-151. México: Siglo XXI

BOURDIEU, Pierre. (2000). La dominación masculina. Barcelona: Editorial Anagrama

COLOMBIA DIVERSA. (2015). Inicia ciclo Cine Rosa 2015. Recuperado de: [http://www.colombia-diversa.org/  
2015/06/inicia-ciclo-rosa-2015.html](http://www.colombia-diversa.org/2015/06/inicia-ciclo-rosa-2015.html)

DOLAN, Xavier. (2012). Laurence Anyways [cinta cinematográfica]. Canadá: Lyla Films, MK2.

EL NACIMIENTO DEL NUEVO CINE QUEER. Recuperado el 10 de noviembre del 2015 de:  
[https://orbitadiversa.wordpress.com/2013/11/21/el-naci  
miento-del-nuevo-cine-queer/](https://orbitadiversa.wordpress.com/2013/11/21/el-nacimiento-del-nuevo-cine-queer/)

GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1990). “Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En: Pierre Bourdieu, Sociología y cultura, pp. 5-40. México: Grijalbo- Conaculta.

GÓMEZ GIL, Esther., Esteva de Antonio, G. y Bergero Miguel, T.(2006). "La transexualidad, transexualismo o trastorno de la identidad de género en el adulto: concepto y características básicas". En: Cuadernos de medicina psicosomática y psiquiatría de enlace, pp. 7-12, número 78. Barcelona: Instituto de Neurociencias.

HALL, Stuart. (2003) [1996]. "Introducción: ¿quién necesita identidad? En: S. Hall y P. du Gay (comps.), Cuestiones de identidad cultural, pp. 13-39. Buenos Aires: Amorrortu.

(2010) [1981]. "Los blancos de sus ojos: ideologías racistas y medios de comunicación". En: E. Restrepo, V. Vich y C. Walsh (eds.), Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, pp. 331-336. Popayán: Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Editorial Envión.

(2010) [1997a]. "El espectáculo del otro". En: En: E. Restrepo, V. Vich y C. Walsh (eds.), Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, pp. 459-487. Popayán: Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Editorial Envión.

(2010) [1997b]. "El trabajo de la representación". En: E. Restrepo, V. Vich y C. Walsh (eds.), Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, pp. 489-526. Popayán: Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Editorial Envión.

MINISTERIO DE CULTURA. (2003). Ley 814 DE 2003 (Ley de cine). "Por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia." Colombia.

NATIONAL GEOGRAPHIC. (2010). "Cambio de género". En: Tabú Latinoamérica [serie de televisión]. Washington D.C: National Geographic Channel.

RORIGUEZ, Beatriz Eugenia. (2013). Los estudios de género en la antropología ¿Cómo se construye su imaginario? En: Trabajo social sin Fronteras, pp. 47-60, número 9. México: Universidad de Colima.

SZURMUK, Mónica y McKee, Robert. (Eds.) (2009). Diccionario de estudios culturales latinoamericanos. México: Siglo XXI.



# ■ *Mujeres colombianas en dos películas transnacionales: La construcción de una imagen de mujer\**

POR MANUEL SILVA RODRIGUEZ

## INTRODUCCIÓN

Este artículo aborda la relación entre dos preguntas. La primera: ¿cuáles son las imágenes de mujeres que se configuran en dos largometrajes de ficción realizados bajo la modalidad de la coproducción entre países diferentes? Y la segunda: ¿cuál es la representación que se construye de un país a través de la construcción de imágenes de sus mujeres? La relación entre las dos preguntas

atraviesa distintas coordenadas conceptuales, pues interroga sobre aspectos de las representaciones de género y de nación en el marco de la trama de la economía transnacional.

En el texto se analizan las películas *El arriero* (Guillermo Calle, 2009) y *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009), y se siguen presupuestos de la imagología y de la crítica de cine feminista. En el artículo se propone,

\* Texto publicado en *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, enero-abril, 2016  
Universidad de Antioquia, Colombia



además, una manera de entender el espacio transnacional, asociado a la producción cultural, como un lugar de tensión. Por último, se exponen las conclusiones de la lectura que se hace de los filmes.

## METODOLOGÍA

Este texto adopta un enfoque hermenéutico (Gadamer, 1996) (1) aplicado al análisis de produc- tos culturales, cuyo estudio crítico e interpretativo se construye con base en presupuestos conceptuales y metodológicos provenientes de la imagología y de los estudios cinematográficos feministas. A partir de una posición del autor del texto como espectador adscrito al entorno cultural de Colombia y como receptor de unos discursos cifrados en códigos narrativos y visuales, bajo tales presupuestos el artículo se detiene en la observación y el análisis del modo como se construyen representaciones de mujeres colombianas en ambas películas y, al mismo tiempo, la manera como una mirada instituye tales representaciones. Para ello, el texto se concentra en identificar los recursos visuales, narrativos y drama- túrgicos con los cuales los filmes configuran unas representaciones de mujeres. Asimismo, se detiene en las características de los cuerpos subrayadas por las imágenes y en la percepción que en las ficcio- nes las mujeres comunican de sí mismas y de los personajes masculinos.

La imagología es un enfoque conceptual y metodológico interesado en el análisis intercultural, que fue formulado en el dominio de la literatura comparada y que

resulta apropiado en el campo de los estudios fílmicos. La imagología indaga en las imágenes que de una nación y de sus miembros construye la producción cultural de otro país o nación. Según Amossy y Herschberg, la imagología

*Basada en la perspectiva intercultural que ejemplifica el análisis precedente del exotismo, estudia las “modalidades según las cuales una sociedad se ve y se piensa, soñando al Otro” (Pageaux, 1994: 60). Se consideran las relaciones interétnicas e interculturales no tanto en cuanto a su realidad efectiva, sino en la manera en que son pensadas, percibidas, fantasmagorizadas (2005, p. 75). ”.*

De los estudios feministas de cine se toman como herramientas metodológicas algunas de las inquietudes expuestas por Annette Kuhn. Para esta autora, resultan pertinentes preguntas como

*[...] ¿qué funciones tiene tal personaje femenino dentro de la estructura narrativa de la película? ¿Cómo aparecen representadas las mujeres desde el punto de vista visual? ¿Se recurre a ciertas imágenes fijas de mujeres y, si es así, cómo se construyen mediante la imagen y/o [sic] la estructura narrativa de la película? ¿Qué funciones no ejercen las mujeres? ¿Cómo no son nunca representadas? (Kuhn, 1991, p. 95).*



» Detrás de cámaras de “El arriero” (2009) – Guillermo Calle

## EL ESPACIO TRANSNACIONAL

*El arriero* y *Rabia* se inscriben en el cine de coproducción, un cine susceptible de ser adscrito al sistema de producción transnacional. Por transnacional se entiende aquí, en primer término, un espacio que supera las fronteras nacionales y que, por lo tanto, sirve de marco de acción más allá de unos límites físicos o geográficos. Por transnacional se comprende también una no sujeción a los límites que impondría un ordenamiento nacional. La conceptualización de este espacio no implicaría, como consecuencia, la desaparición o la inoperancia total de regímenes (jurídicos, económicos,

sociales y, en general, culturales) de lo nacional. Más bien, nombraría un lugar de intersección donde lo exterior y lo interior a un espacio nacional se cruzan y dan lugar a unas experiencias de tensión. Frente a la estabilidad atribuida antaño —y en Colombia aún hoy con gastos millonarios como el de la marca país “Co”— a un sentido de lo nacional, lo transnacional haría pensar en la irrupción de otros sentidos que, teóricamente, posibilitarían experimentar y representar otros modos de ser. Esto es, desde una perspectiva sociológica apuntada por Ulrich Beck, “los espacios sociales transnacionales suprimen la vinculación de la sociedad a un lugar concreto

(según la concepción nacional-estatal de la sociedad)" (2008,p. 69). En términos de las prácticas sociales y de la vida de los individuos, según este autor, este espacio estaría caracterizado por la dualidad, por "vivir y actuar a la vez aquí y allí".

Ahora bien, ¿por qué este espacio sería de tensión? Si la construcción de los modernos Estados nacionales, además de consistir en el trazado de caprichosos límites geográficos, también consistió, como indica Benedict Anderson (2) en la edificación simbólica e imaginaria de unas comunidades nacionales imaginadas, la movilidad característica del mundo contemporáneo supondría nuevos escenarios para esa comunidad imaginada. En efecto, el mayor flujo de información supondría más que antes la permeabilidad de los relatos construidos dentro de los espacios nacionales y, en consecuencia, posibles movimientos de afianzamiento o de transformación de las imágenes en las que cristaliza el sentimiento de lo nacional. Visto así, asumir el espacio transnacional como posibilidad de movimiento, de alteración, de cambio y de resistencia lo hace perfilar teóricamente como un lugar de tensión. Por la misma razón, este espacio resulta de mayor interés teórico en su valoración como lugar del "entre": espacio no de origen ni de destino, sino el que hay en medio, un espacio liminar como el lugar donde confluyen fuerzas de distintas procedencias geopolíticas —y para el caso particular del cine, geoestéticas—, donde cabe la opción de aguardar que el

encuentro de tales fuerzas pueda formar algo nuevo a partir de alterar / transformar algo preexistente.

Por otro lado, entender el espacio transnacional como el escenario donde tiene lugar la coproducción cinematográfica conduce a incluir el flujo de capitales. Es ahí donde la relación entre producción cultural y economía como cruce de fuerzas puede vislumbrarse como un espacio de tensión, de emergencia de nuevos sentidos o de desbalance de fuerzas. Por esa vía accederíamos a lo que, en una síntesis de los estudios de comunicación contemporáneos, Miquel de Moragas identifica como la "economía política de la comunicación" (2011). Por tal, aquí se comprende el estudio crítico del influjo del orden económico transnacional en la producción cultural (3). En esta perspectiva, la atención se fija en los modos como se transforman los objetos culturales en productos comercializables.

En este marco, en este texto se asume que *El arriero y Rabia*, en cuanto reúnen capitales que vinculan recursos con origen en o adscritos a economías nacionales diferentes, se encuadran en un espacio transnacional. La participación de capital internacional en proyectos gestados en un país puede, no obstante, darse en las distintas etapas de realización de un filme, lo cual, sin duda, puede incidir de formas dispares en su desarrollo y acabado final. Tras esta claridad, es necesario agregar que a la selección de estas películas, además del criterio de ser coproducciones, se sumó el hecho de que sus tramas involucran a

personajes colombianos que se desenvuelven en otro país o que establecen relaciones con otros de distintas nacionalidades, ya fuera en territorio colombiano o extranjero.

## LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IMÁGENES

### *El arriero*

*El arriero* se constituye en un producto de coproducción, por cuanto recibió recursos de dos economías nacionales diferentes: de Colombia y de España. En efecto, el proyecto percibió estímulos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia (Producción de Largometraje) y del

Programa Ibermedia (Desarrollo) (Proimágenes Colombia, s. f. 1).

El filme es una adaptación con variaciones considerables del relato *El arriero* (1997) del escritor Alfredo Molano. Por ejemplo, a diferencia de lo que ocurre en la película, en el texto de Molano, Lucía no tiene doble nacionalidad, Virginia es asesinada en Bogotá en compañía de un primo y Ancízar es detenido en dos ocasiones, en la segunda de las cuales es condenado a una pena de 22 años. La película, por su parte, desarrolla la historia de Ancízar, un traficante de cocaína que lleva mulas cargadas de droga entre Colombia y España.



► Detrás de cámaras de “El arriero” (2009) – Guillermo Calle



Una cuestión pertinente para el análisis que se propone, a la luz de algunos interrogantes que podemos tomar de Annette Kuhn (1991) sobre la representación de los personajes femeninos, es que las peripecias de Ancízar se desarrollan en medio de tres mujeres: Lucía, Virginia y Fabiola, quienes encarnan respectivamente los papeles de amante, esposa y suegra. Como vemos, desde los roles femeninos, todos definidos en función de las posiciones que las mujeres tienen con respecto a Ancízar en una estructura melodramática, se caracteriza el sitio que ellas ocupan en la ficción. Esto es, como Kuhn observa a propósito del cine clásico de Hollywood, “a menudo es la mujer —como estructura, personaje o como ambas cosas a la vez— quien constituye el motor del relato, ‘el problema’ que pone en marcha la acción” (1991, p. 48).

Este es un elemento clave, porque El arriero se desarrolla desde un punto de vista y de una focalización de la historia centrados en Ancízar. Teniendo presente los planteamientos de Annette Kuhn, se puede apreciar que las funciones narrativas que desempeñan los personajes femeninos, sus apariciones en el campo visual, la reiteración de sus cuerpos como móviles de la construcción de la imagen y el consentimiento o la confrontación de ellas con un carácter masculino son cualidades de la ficción fílmica elaboradas a partir de Ancízar como epicentro del mundo representado. En efecto, tanto la mirada como el tono del personaje masculino, quien llena el espacio fílmico con una redundante voz en off,

ponen un acento confesional y autobiográfico a la historia y, por lo mismo, organizan el relato, cargan emocionalmente los puntos de giro del conflicto dramático y buscan la identificación del espectador con él.

Apenas al comenzar la película, Ancízar dice que su trabajo como arriero comienza por hacer casting a las mulas. El término casting, pues, es trasladado del mundo del modelaje y de la actuación al de un negocio en el que la mirada y la apariencia cumplen un papel importante. Así, desde su lugar, que es el mismo que adopta la cámara y, por lo tanto, el ojo del espectador, Ancízar fija la imagen de Lucía a partir de la objetivación del cuerpo de ella.

La aparición de Lucía en la historia ocurre durante el proceso de selección de un grupo de mulas. En ese casting, la entrada de Lucía en el campo visual subraya su cuerpo. Sus pies, sus piernas, sus hombros y finalmente su rostro son descritos en una secuencia ralentizada y ambientada con música festiva. Tal como Ancízar ve a Lucía, la apreciamos los espectadores: la figura se recorre lentamente de pies a cabeza, iluminada por una claridad radiante que subraya los colores de su atuendo tropical. No la oímos hablar, su lenguaje aún no nos permite perfilar una imagen del personaje. Pero, en cambio, bajo la mirada de Ancízar mimetizada en la pantalla, Lucía es, en primer lugar y sobre todo, un cuerpo desenvuelto, sensual y deseable. Si acaso hiciera falta, afectando su voz, Ancízar la define: “Era una buena candidata. Y una candidata muy buena”.



Esta faceta del personaje femenino es resaltada a lo largo de todo el filme. De esta manera, Lucía, como cuerpo, se constituirá en un eje que orienta la cámara, de suerte que en distintos pasajes, antes que la acción o el intercambio verbal, serán las imágenes fragmentadas de su figura las que estructurarán el relato visual. Lo singular, empero, es que su cuerpo no es mirado siempre en una relación de plano-contraplano entre Ancízar y ella, sino que aun estando él ausente en algunas secuencias, apareciendo dormido o incluido en planos generales, la proyección de la mirada de Ancízar será la que encuadre a Lucía. Gracias a esta operación, uno de los agentes que integran dentro del filme la estructura de la relación visual entre el sujeto y el objeto de la mirada se hace invisible. Sin embargo, esta estructura se naturaliza en la pantalla por medio de la ausencia en el espacio visual del cuerpo de Ancízar y, en contraste, de la permanencia de su punto de vista que, a través de la cámara, es transferido a los ojos de los espectadores. Como explica Kuhn:

*La mirada en el aparato cinematográfico es, por tanto, una relación entre el espectador y lo que sucede en la pantalla. [...] En la relación propia del voyerismo, donde el espectador adopta el lugar de la cámara como origen de la mirada, el sujeto del aparato cinematográfico queda colocado como centro y origen del significado, porque coinciden los puntos de vista del espectador, la cámara y, ciertamente, del proyector. Por tanto, la instancia de la mirada en el aparato cinematográfico constituiría al sujeto espectador como sujeto global y unitario (1991, p. 72).*

Este rasgo de la película es evidente, por ejemplo, cuando en el primer viaje que hacen juntos a Madrid, Ancízar duerme y la cámara ejecuta un movimiento para buscar a Lucía en la ducha. El filme incluye así una secuencia que en términos dramatúrgicos y narrativos no aporta nada al desarrollo de la historia, pero que, en cambio, resalta la construcción de la imagen del personaje femenino, al producir un efecto de redundancia centrado en su figura. Varias situaciones similares encontramos después cuando la cámara se detiene en la desnudez del cuerpo de Lucía. Haciendo que imagen y sonido se tornen redundantes y, al final, que no aporten mayor sentido al filme, esta representación se repite cuando en otra secuencia Ancízar dice: "Esa mujer era el diablo con faldas. Y la carne es débil". Y mientras su voz reitera su fijación en la carne del personaje, luego la cámara vuelve sobre los senos y los movimientos de Lucía.

Lucía también es construida a través de su desenvoltura y disponibilidad sexual. En términos de un carácter heterosexual, es una mujer presentada, en primera instancia, como sin límites ni barreras. Es ella quien primero busca sexualmente a Ancízar y quien aparece acompañada circunstancialmente de una diversidad de hombres, con lo que en apariencia se acentúa la imagen de una liberalidad a prueba de todo conservadurismo moral. Lucía se muestra, así, primero para el beneplácito y luego para los celos de Ancízar, como dueña de su cuerpo, como conocedora del valor que su aspecto adquiere ante los ojos de los hombres. Frente a ella, antes que como promiscuo o irrespetuoso de su esposa, Ancízar aparece como un hombre



enamorado, sensible y rendido a los encantos de aquello que la ficción identifica como propio de una mujer.

No obstante, la presunta liberalidad de Lucía no llega a constituir un verdadero factor de transgresión. Su liberalidad apunta realmente a la asunción de uno de los principios de la economía capitalista: para ella, como para los hombres que la rodean, su cuerpo se constituye en mercancía, en una pieza destinada al intercambio promovido por el mercado. El cuerpo bello subrayado por la cámara, que en el mundo de las mulas es un container viviente que transporta cocaína, es asumido por su poseedora como pieza para entregar a cambio de su ingreso al mundo del narcotráfico, al orden de una economía material y simbólica.

Uno de los momentos que evidencian con mayor explicitud cómo Lucía acepta y mantiene esta disposición social y cultural está sobre el final. Una mula fallece y, sin ninguna compasión por ese cuerpo, Lucía, junto con Ancízar, despanzurra y arroja a un río a su congénere. Por un instante, podría parecer que el cuerpo inerte marca una diferencia con respecto a Lucía: una mujer murió y la otra sigue viva. Pero al ser reducidos a vehículos del narco-tráfico, ambos cuerpos comparten un lugar que les ha asignado una forma de la economía contemporánea. Así, como antes lo desvelaron Horkheimer y Adorno (1998) al leer la reducción de los cuerpos en la sociedad ilustrada a un instrumento de la producción, un cuerpo de mujer resume

fatalmente en manos de otra mujer —de Lucía— el valor fungible y desecharable de su propia corporalidad. Un valor creado en el ordenamiento ético y político que desnuda al negocio del narcotráfico como una expresión extrema e ilegal de la economía liberal.

Con respecto a Virginia, una vez más la mirada y la voz de Ancízar nos revelan los atributos físicos de otra figura femenina. Con aquella, representación de una mujer joven como objeto mirado, se reafirma lo apreciado a propósito de Lucía. El punto de vista se fija en el cuerpo, el cual es contemplado en unas partes y en unas circunstancias específicas. Con Virginia, el cuerpo resulta decisivo una vez más: subrayado de pies a cabeza, saltando y desfilando en traje de baño o deslizándose desnuda sinuosamente bajo el agua en medio de la luminosidad caribeña. Continuamos viendo con la óptica de Ancízar o de su proyección. Es él quien desde arriba observa a Virginia desnuda. Es él, a través del plano-contraplano, quien la describe luciendo su cuerpo blanco, ansioso y disponible para el sexo. Su mirada sigue a Virginia por la casa y las playas de Barranquilla, por el apartamento de Madrid o desnuda en una ducha. De esta manera, la representación del cuerpo codifica una concepción de mujer. Como sostiene Kuhn sobre la mirada que instituye la pornografía, esta, “al construir ciertas representaciones de las mujeres, codifica a la mujer de modo general como signo, es decir, como objeto de la mirada (implícitamente masculina)” (1991, p. 128).



De igual modo que con Lucía, la caracterización de Virginia la completan la ambición y la codicia. En este punto, no obstante, algo se desencadena abruptamente en el personaje. Al comienzo de la película Virginia es, sobre todo, un ser ausente y pasivo sujeto a la voluntad de su madre. Pero conforme Ancízar se hace con algún dinero, Virginia muda su carácter y desafía la intransigencia de su madre para irse con él. Desde ese momento, como una suerte de Lady Macbeth tropical, a Virginia la definen sus ansias de poder económico y su incitación a Ancízar a escalar posiciones en el mundo del narcotráfico.

A diferencia de Lucía, Virginia se ciñe a una moral conservadora del matrimonio y de la institución familiar. Sus expectativas apuntan hacia la maternidad y hacia el control de las decisiones que orientan el rumbo de la familia. En este sentido, y contrario a su pasividad en el comienzo de la historia, el personaje aparece como una mujer caprichosa y controladora cuyos intereses se fijan, en primer término, en el incremento y en la administración de la hacienda. Y si bien, a diferencia de Lucía, Virginia no convierte su cuerpo en instrumento para ingresar al mundo del tráfico de drogas, su cuerpo también se constituye en recurso transaccional, en tanto investido como objeto de deseo, se vuelve un medio para inducir el comportamiento de Ancízar.

La tercera mujer relevante en *El arriero* es Fabiola, la madre de Virginia, conocida como La Paisa. Fabiola es definida, en gran medida, por la relación que sostiene con

Ancízar. Pero en contraste con las otras mujeres, ella siempre ocupa un lugar antagónico frente a él. La relación mujer-hombre entre ellos se configura sobre los estereotipos de la suegra sobreprotectora con la hija y hostil al pretendiente, y la caricatura torpe de un presunto modo de ser paisa (oriunda de Antioquia).

Una vez más, la voz y la mirada de Ancízar proyectan la imagen del otro, incluso en un dramático contrapicado que muestra a una Fabiola arrogante mientras le apunta a él con una pistola. En efecto, la primera intervención de La Paisa se da cuando, en un flashback, Ancízar recuerda que ella quiso matarlo. Fabiola aparece vociferante, vulgar, violenta. Y después de ver cómo a él le propinan una paliza, ella le dice que no crió a Virginia para que se lo coma con un puto negro. Como enseñanza, le enrostra que para tener mujeres como su hija se necesita plata.

Con Fabiola, la mirada de Ancízar no transfigura a una mujer en objeto de deseo, sino en objeto amenazante, castrador. Esto es, como aprecia Annette Kuhn recordando a Laura Mulvey, teórica feminista del cine,

[...] en cuanto espectáculo, el cine coloca a la mujer en el centro de la mirada (no solo de los espectadores, sino también de la de los protagonistas dentro del espacio ficticio de la película), pero como tal mujer evoca no solo los aspectos placenteros de la mirada, sino también los tenebrosos (1991, p. 74).



Por otro lado, la película también configura alrededor del plano económico una representación común de las mujeres. Con Fabiola, la naturalización de la forma de valor de la mercancía se refleja en la actitud y la búsqueda que impulsan el comportamiento de Ancízar, y en la disposición de las mujeres, revelada de manera implícita o explícita, a canjear parte de lo que las definiría, y que al parecer ellas aceptan, a cambio del poder económico al que aspiran. La manifestación más altisonante de esta disposición común la vemos cuando, después de realizar nueve viajes traficando cocaína, Ancízar se presenta ante La Paisa con un mazo de dólares para decirle que está allí para comprar a Virginia. Y esta, sin objetar que le hayan puesto precio, se pliega al orden encarnado en su madre y en Ancízar, y se va con él.

El arriero agrega un elemento particular a la caracterización de estas mujeres cuando, por el desarrollo de la trama, se desplazan hacia España. En ese momento, entonces, en virtud de la economía transnacional del narcotráfico, el lugar de ellas suma otra dimensión, al ser insertas en un contexto internacional y al aparecer asociadas por su condición de origen a Colombia.

Ahora bien, a diferencia de Ancízar, a ellas no las vemos interactuar con personajes españoles. Pese a esta situación, sus acciones, su lenguaje, sus expectativas y su visión del espacio traslucen una posición por su origen geográfico con respecto a su lugar de estancia. Aquí cobra sentido la orientación de la imagología cuando

interroga por “las ‘modalidades según las cuales una sociedad se ve y se piensa, soñando al Otro’” (Amossy y Herschberg, 2005, p. 75). Es decir, mediante una sinédoque, en la representación apreciamos cómo unos personajes de ficción encarnan una idea de nación, en la cual están adscritos, y cómo miran a otra, a la cual admiran.

Aquí es necesario recordar que Lucía ostenta la doble nacionalidad de colombiana y española. En esa medida, ella se comporta en Madrid diferente de como lo hacen Virginia y su madre. Lucía no hace comentarios elogiosos sobre el espacio ni se muestra deslumbrada por vivir allí. Por el contrario, Lucía, que cambia caprichosamente y según le convenga de acento, a pesar de haber nacido en Madrid, reafirma la nacionalidad colombiana suya y de su madre. Para Lucía, estar en ese territorio es motivo de reconocimiento de unas raíces y de afirmación de los vínculos con una tradición, aunque no detalle cómo la concibe, asociada al nombre de un país.

Virginia y, sobre todo, su madre, experimentan el cambio de espacio de otro modo. En Madrid, Virginia abre, como fachada para el lavado de dinero, una frutería que recibe el nombre de “Puerto Colombia”. En ese espacio, el color, las frutas tropicales y la música caribeña ponen una nota de folclor que, actuando como signos del entorno cultural del cual provienen, identifican a Virginia y a la colonia que allí se reúne con las imágenes, los tonos y los productos asociados a un país. Por una suerte de translación retórica y



topológica, a partir de una selección de marcas, el territorio local es trasladado y reconstruido en terreno extranjero. Por su lado, acentuando su vulgaridad caricaturesca en sus gestos y su entonación, Fabiola se muestra encandilada ante lo que juzga lujoso y, seducida por las posesiones materiales y la comodidad que Ancízar ha alcanzado en otro país, dice estar dispuesta a hacer las paces con él.

Esta trinidad de mujeres formada alrededor del proveedor masculino cierra su historia en la venganza que ejecutan contra Ancízar. El enredo melodramático de la amante abandonada, de la esposa burlada y de la suegra vigilante y vengativa, concluye con una confabulación femenina. De nuevo, la mirada y la voz de Ancízar, quien a pesar de su infidelidad conyugal se presenta como un hombre leal, arrepentido y movido por el amor, proyectan a los espectadores su visión de las mujeres. Frente a ellas, al final él comparece como víctima. Si en principio Lucía aparecía disoluta y liberal, al final su carácter se revela dependiente y sumiso ante un hombre. Después de rogarle para que no la abandone, movida por la pasión y el desengaño, Lucía decide vengarse. Para tal fin busca a Virginia y le revela toda la historia vivida con Ancízar. Entonces, estas colombianas, heridas de amor en Madrid, se tornan complementarias. Virginia, según dice Ancízar, para vengarse de él hasta opta por abortar el hijo que con tanto deseo había buscado. Al final, estas dos colombianas, vengativas y terribles, en tiempos de negocios transnacionales condenan a su hombre a la ruina.

## RABIA

*Rabia* es una coproducción entre Colombia (Dynamo producciones), España (Telecinco) y México (Tequila Gang). En su reparto cuenta con actores de esos países y con la actriz colombiana Martina García (Proimágenes Colombia, s. f., 2). Su trama transcurre en una ciudad española y cruza una historia de amor con las condiciones de empleo y subsistencia de los inmigrantes.

La película relata la relación afectiva entre Rosa, una joven colombiana que trabaja en una casa enorme, y José María, a quien algunos españoles identifican como un sudaca —aunque tiene acento mexicano—, quien vive en condiciones de ilegalidad y quien es despedido de su empleo como obrero en una construcción.

El filme es una adaptación, con cambios notables, de la novela homónima del argentino Sergio Bizzio (2005). El dato no es menor, pues la novela narra la relación de una pareja de argentinos en el tradicional barrio bonaerense de La Recoleta. La película, pues, modifica la localización de la historia y la nacionalidad de los personajes, con lo cual marca el acento en el tema de los inmigrantes y en las diferencias no solo de clase social, sino también de origen geopolítico.

*Rabia* es un thriller, compuesto por claros y sombras, narrado por una cámara sinuosa que se pierde entre cuartos y rincones de la casa donde transcurre la mayor parte de la historia. La morosidad de la cámara impone un ritmo al filme, congruente con



la contención y la turbulencia interior de José María. Esa lentitud es la que, apenas al comenzar la película, descubre en un contrapicado a una mujer, como si fuera espiada por la cámara, oteando delante de una ventana. Y luego nos traslada al interior de ese cuarto y se detiene en el torso desnudo y en el rostro casi infantil de Rosa, interpretada por Martina García, quien retoza en una cama con José María. Esta primera secuencia subraya varios de los elementos que serán constitutivos del filme: el encierro y el aislamiento de los inmigrantes, la dualidad dentro/fuera, la claridad y las sombras, los celos de José María y el cuerpo de Rosa.

Estos elementos encuentran a lo largo de la película diversas manifestaciones dramáticas, narrativas y visuales, en las cuales veremos inmersa a Rosa, ya sea por el lugar que ella ocupa en algunos acontecimientos o por la relación afectiva que sostiene con José María. Esto es, como comenta Annette Kuhn sobre la posición de la mujer en el modelo del cine clásico de Hollywood,

*Ya no se considera a la “mujer” un ser humano sexuado concreto que da la casualidad que existe en la pantalla en vez de en la vida “real”: “la mujer” se convierte, por el contrario, en una estructura que gobierna la organización del argumento y de la trama en una narración (1991, p. 46).*

Ahora bien, desde una perspectiva que atiende al contexto geopolítico implicado en la ficción y, por lo tanto, al enfoque que propone la imagología, en Rosa confluyen rasgos que, en el ordenamiento social, económico y cultural en el que se encuentra y por el carácter que la define, la sitúan en una condición de subordinación y de vulnerabilidad. Rosa es inmigrante, atractiva a ojos de los hombres; es empleada interna en una casa, bajo las órdenes de unos patrones con una nacionalidad diferente de la de ella, que casi siempre están cerca y la controlan; además, es novia de un inmigrante ilegal, posesivo y celoso, de quien desconoce casi todo. Cada uno de estos factores y sus cruces delimitan el accionar de Rosa, estructuran sus relaciones y definen parte de lo que ella es.

La sinuosidad de la cámara también es un instrumento para mirar a Rosa y para exponerla, gracias a la estructura visual del plano/contraplano, ante los ojos de varios personajes masculinos que, en actitud voyerista y controladora, contemplan y vigilan el cuerpo de ella. Cada uno de esos personajes, de condiciones de clase, nacionalidad y edad diferentes, observan y asedian con su mirada y con sus actos a Rosa. En cuanto cuerpo mirado, deseado y controlado, Rosa se constituye en lo que Kuhn llama “estructura-mujer” (1991, p. 45). En este caso, estructura visual y narrativa del filme, pues alrededor de su figura se organiza el texto cinematográfico. Esta cualidad del personaje se manifiesta en las situaciones que Rosa vive dentro y fuera de la casa a la que está confinada la mayor parte del tiempo.

Un pasaje en el que Rosa es observada y sus observadores mezclan, desde una clara marcación del cuerpo, las condiciones de género y nacionalidad de ella es cuando, en compañía de José María, atraviesa una calle después de salir del cuarto donde antes los hemos visto juntos. En ese momento, al pasar ellos frente a un par de mecánicos, la cámara sigue el cuerpo menudo de Rosa, que queda como expuesto a la dureza del entorno, y aquellos hombres murmuran con acento español: “está buena la colombiana. ¿Qué hace con ese sudaca de mierda?”.

Vemos, entonces, cómo acontece la doble diferenciación que estos hombres hacen entre ellos y los demás: a diferencia de José María, Rosa no solo es objetivada por su origen geopolítico, sino también por su sexo. De José María, por absurdo que resulte decirlo, los españoles no opinan que está bueno o malo. Sus palabras, en realidad, al denotar sexualmente al personaje femenino, operan un efecto de acentuación y de redundancia de lo que en la secuencia inicial de la película la imagen





cinematográfica, con su ritmo y su encuadre, había resaltado: el cuerpo sexuado de Rosa. En este punto, correspondiente a los primeros minutos del filme, es evidente que para esta mirada Rosa queda definida por su sexo. Esta valoración del personaje se repite más tarde, en ausencia de ella, cuando el encargado de la obra de la cual luego es despedido José María se refiere a Rosa como “la colombianita esa que todos se quieren follar”.

Yes que, salvo en la relación que sostiene con sus empleadores, en la percepción que los hombres tienen sobre Rosa, el sexo de ella, en tanto que objeto visto por un sujeto sexual, es el eje que determina la mirada que todos le dirigen y, en caso extremo, el tipo de acercamiento que buscan. Incluso el joven nieto de sus patrones asienta sobre Rosa una mirada entre inquisitiva y autoritaria cuando, al descubrirla embarazada, indaga sobre quién es el padre. Pero son sin duda el hijo de sus empleadores y José María, con quien Rosa consiente el sexo, los personajes que mantienen una posición de dominio y de control sobre ella, y en el caso del primero, además, de abuso sexual.

Desde la mirada que dirigen estos dos personajes al cuerpo de Rosa, a quien acechan de manera velada o explícita, se connota no solo deseo, sino también sometimiento.

En el caso del hijo de los patrones, su pertenencia a la familia que emplea a Rosa facilita el abuso de poder. Es decir, la estructura de una relación económica, definida por la mujer inmigrante de un país pobre y que está necesitada de empleo, sirve de coartada al abuso de poder y al abuso

sexual que comete el hombre de un país con una economía más fuerte. El vínculo de dependencia económica se enmarca en la misma racionalidad que produce el silencio de Rosa y que alienta la bestialidad del hijo de sus empleadores.

Por otro lado, la figura sombría de José María lo constituye en una suerte de perro guardián de Rosa. José María es un obsesivo compulsivo que se niega a desprenderse de su objeto de deseo, por lo cual lo somete a un control y una vigilancia intransigentes. Quizás desde la soledad que afrontan dos inmigrantes se podría alegar que uno encuentra refugio y protección en el otro. Tal vez algo de eso se pueda sostener, sobre todo, en el caso de Rosa, por su carácter un tanto infantil y dócil. Sin embargo, en cuanto a José María, antes que necesidad de compañía, su actitud denota posesión y dominio. En efecto, la expresión duray tensa de este personaje manifiesta un carácter introspectivo, que guarda la distancia y estalla violentamente cuando los otros traspasan los límites que él impone. Eso sucede con los mecánicos y el encargado de la obra donde él labora, quienes se atreven a observar y a referirse a Rosa en términos de ser un objeto sexual: a uno de los mecánicos, José María le rompe la cara; a su jefe, aunque en forma accidental, le causa la muerte como consecuencia del golpe que le propina; y al hijo de los patrones lo asesina para vengar la violación de Rosa. Esa misma violencia contenida, presta a reventar en sus gestos, sus palabras o sus puñetazos, José María la extiende en silencio sobre Rosa: él la vigila sin tregua, desde las sombras, tras instalarse clandestinamente en el ático de la mansión.



Decía más atrás que el aislamiento y el encierro y la dualidad dentro/fuera sirven de estructura espacial y semiótica a la película. En esas dimensiones espaciales quedan inscritos los cuerpos de José María y Rosa, en ellas permanece atrapado el cuerpo de Rosa bajo la mirada de él y de la de otros hombres. Esas dimensiones, también, conforman unas coordenadas que permiten ver en el marco de las relaciones sociales y de un sistema cultural los lugares que José María y Rosa ocupan por ser inmigrantes y por su condición de género/sexo. En este sentido, la casa se transfigura en alegoría del territorio de una nación a la cual ellos no pertenecen y en la que existen unos códigos, unas maneras de estar, que organizan la vida y definen las posiciones que hombres y mujeres ocupan.

A este respecto, cabe recordar que el encierro de José María —y al igual que las ratas del ático, su postre acorralamiento entre oquedades y rincones— deviene como consecuencia de él ocasionar la muerte de su jefe. Evidentemente, por su condición de inmigrante ilegal, su margen de movimiento siempre es mínimo. El confinamiento de Rosa, en cambio, no tiene el viso de huida y ocultamiento del de su novio. Para ella, aunque en condición de legalidad, su encierro es propio de las condiciones de su empleo. Solo tiene salida de la casa donde trabaja una vez a la semana.

La casa, entonces, como alegoría de una nación que acoge a quienes no son propios del lugar, se configura como un espacio ajeno y extraño, un espacio que limita y no

permite instaurar en ella la comunicación ni la familiaridad. En la casa, la existencia de una dependencia económica obliga a Rosa a restringir sus movimientos.

Ahora bien, en esta relación con el espacio ocupado, mas no habitado, no se puede desconocer un factor: en el horizonte del personaje no cabe la alternativa de retornar a Colombia. Para Rosa es preferible aquel encierro, estar dentro de otro país que le provee un ingreso, que la opción de regresar a su país de origen. Esta es la cuestión que se pone de manifiesto cuando queda embarazada y dialoga con una paisana: Colombia no es alternativa, ni para ella ni para su futuro hijo. Así, la asunción de ser madre sin haber deseado serlo pone a Rosa en una situación aún más extrema.

En este punto la película da un giro. La diferencia entre nacionales y extranjeros, entre los que están adentro y los que están afuera parcial o totalmente de un ordenamiento jurídico, adquiere un contraste a través del valor que recibe la institución familiar. Ese valor es el que en la ficción establece una cercanía, algo parecido a una convergencia, entre dos personajes: la señora de la casa, la patrona, y Rosa. El dueño de casa habitualmente se comunica con Rosa con frialdad y dureza, casi como si fuera su sierva. Se refiere a ella como “el servicio”. Por el contrario, la señora dispensa a Rosa un trato respetuoso. En una ocasión, incluso, replica a su marido: “deja de hablar [de Rosa] como si fuera invisible”. Y tras saber del embarazo, la señora trata a Rosa como su igual: como madre.



En su composición dramática, Rabia sublima y prolonga uno de los rasgos que, en Occidente, se han acuñado, desde Platón hasta Freud, como correspondientes a las mujeres: reproducirse y cuidar a la familia. Como apunta Annette Kuhn, esta reafirmación de un presunto lugar correspondiente a la mujer aparece como un intento “para conseguir la vuelta de la mujer al orden familiar”, como un intento por “devolver a la mujer a ‘su sitio’” (1991, p. 48).

En efecto, la comunión entre Rosa y su patrona introduce un contraste entre los personajes femeninos, sus deseos y, por extensión, lo que posibilitaría sus nacionalidades: entre el deseo de tener una familia, obstruido por sus eventuales miembros ser inmigrantes de países periféricos, y la realidad de tenerla destrozada en un país con unas condiciones materiales favorables; entre la comunicación imposible de José María con Rosa, pese a vivir por meses —forzando hasta el límite la verosimilitud— en la misma casa, y la falta de entendimiento entre padres e hijos de los dueños y eventuales habitantes de la mansión. Este proyecto truncado, situado especialmente en el ámbito del deseo femenino, es finalmente el sentido que transmite la última secuencia: con la lentitud característica con que la cámara recorre los espacios, en un final lastimero, Rosa descubre las ruinas del cuerpo de José María y le acerca el bebé para que pueda expirar en paz luego de él verlo por primera y única vez. Rosa pasa entonces de ser objeto de deseo a convertirse en una buena madre y una ejemplar compañera.

## CONCLUSIONES

*El arriero* es un producto que buscó insertarse en el mercado cinematográfico más complaciente. Como coproducción, su exhibición se hizo en los países que aportaron capital al proyecto. De ahí que no resulte forzado intuir la relación que su punto de vista y sus contenidos hayan podido sostener con estereotipos que puedan circular en el orden global. La construcción de sus personajes femeninos obedece a la lógica de los estereotipos, en tanto con estos “se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes” (Amossy y Herschberg, 2005, p. 32). Son, por lo tanto, figuras sin mayores complejidades ni contradicciones en su carácter. En un contexto ficcional determinado por las ansias de dinero fácil y por el espacio que abre el mundo del narcotráfico, las mujeres aparecen integradas al orden que en el plano de la representación constituye ese sistema de valores. Lo significativo es que este sistema, en el cual se crean sentido y valor, está constituido desde la mirada de un personaje masculino. Aquí cabe recordar a Pierre Bourdieu

*La paradoja consiste en que son las diferencias visibles entre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino las que, al ser percibidas y construidas de acuerdo con los esquemas prácticos de la visión androcéntrica, se convierten en el garante más indiscutible de significaciones y de valores que concuerdan con los principios de esta visión de mundo* (2000, p. 36).



Esta diferencia permite sostener que la mirada que estructura la película, al igual que ocurre en *Rabia*, aunque en esta con menor explicitud, es la mirada de la dominación simbólica masculina.

Con su simplificación de los personajes, *El arriero* presenta las imágenes de unas mujeres asimiladas, conformes y partícipes activas de un orden cultural, económico y político al cual sus decisiones se pliegan sin discusión. Comparecer como cuerpo sexual construido por la mirada masculina, adoptar como principio rector el carácter venal e intercambiable del cuerpo, y plegarse así a un sistema económico y simbólico en el que su posición no pasa de ser la que tradicionalmente le ha asignado un orden instituido y mantenido por valores pretendidamente masculinos, hacen que en esta película las imágenes de las mujeres no resulten inquietantes ni

cuestionadoras para el espacio extraestético en el que, como en el caso colombiano, es vista e interpretada.

En este lugar es necesario indicar que la estructura de esta mirada no se limita a aparecer explícita o implícitamente cuando los hombres observan los cuerpos de las mujeres. También acontece cuando las mujeres miran y actúan. Esa misma mirada, pues, por lo que podemos llamar una operación de violencia simbólica, queda incorporada en los personajes femeninos. Y se hace patente cuando estos personajes se miran a sí mismos o a otros, tanto femeninos como masculinos, y los definen desde los esquemas de valores del sistema simbólico en el cual están insertos. Así, la representación muestra a las mujeres adheridas a los esquemas y como agentes que lo reproducen. Y es por esa misma operación por lo que en la representación filmica las mujeres terminan proyectando la imagen deseable o rechazable de hombre.

En *Rabia* sobresale un manejo de cámara que acentúa la mirada sobre el espacio y el cuerpo de Rosa. Ella es, visualmente, un cuerpo deseado, observado y vigilado. Esta es la disposición que los personajes masculinos tienen hacia Rosa: como objeto de deseo o como una suerte de sierva, doméstica y sexual. En su dimensión temática, el filme apela a tópicos como el melodrama, la sublimación de la maternidad y la connotación sexual del cuerpo femenino. Atribuye, además, un carácter dócil y temeroso a Rosa, en ningún caso, a pesar de los abusos que le infligen, contrario al orden en el cual le corresponde vivir. Igualmente, su



condición de inmigrante la marca como un ser condicionado por su origen geopolítico, a lo cual se suma la sexualización de su género. De esta manera, la ficción muestra un ordenamiento de la experiencia que constricta al personaje femenino por distintas razones y, en algunos momentos, de distintos modos con respecto a su pareja masculina. Es decir, hay en el marco de las relaciones una distribución del poder y la asunción de un lugar que Rosa acepta y conserva. Recordemos, una vez más, a Bourdieu:

*La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hace que esa relación parezca natural (2000, p. 51)*

Leer *Rabia* en esta clave, ¿permite concluir que el filme admite pasivamente esta forma de ordenar la experiencia o, por el contrario, motiva algún tipo de cuestionamiento? Pese a evidenciar una desigual distribución del poder geopolítico y de sus efectos en las relaciones entre los personajes según las nacionalidades y las condiciones de sexo/género, esta película no se inserta en el cine de denuncia. Sin duda, *Rabia* expone el sitio que una distribución del poder asigna a un personaje femenino. Pero aparte de la aberrante violación que sufre el personaje

Rosa, la textura visual del filme y su contenido dramático y narrativo, más que incomodidad, generan distracción. De hecho, al final Rosa, convertida en madre, a través del apoyo afectivo y material que le brinda la señora de la casa, parece estar felizmente incorporada al orden social.

Cabe ahora volver sobre la pregunta que, con la imagología, se formula acerca de la representación que se construye de un país a través de las mujeres. La comparación de los dos filmes arroja elementos comunes y diferentes. Un elemento temático definitivo en ambas películas es la economía del país.

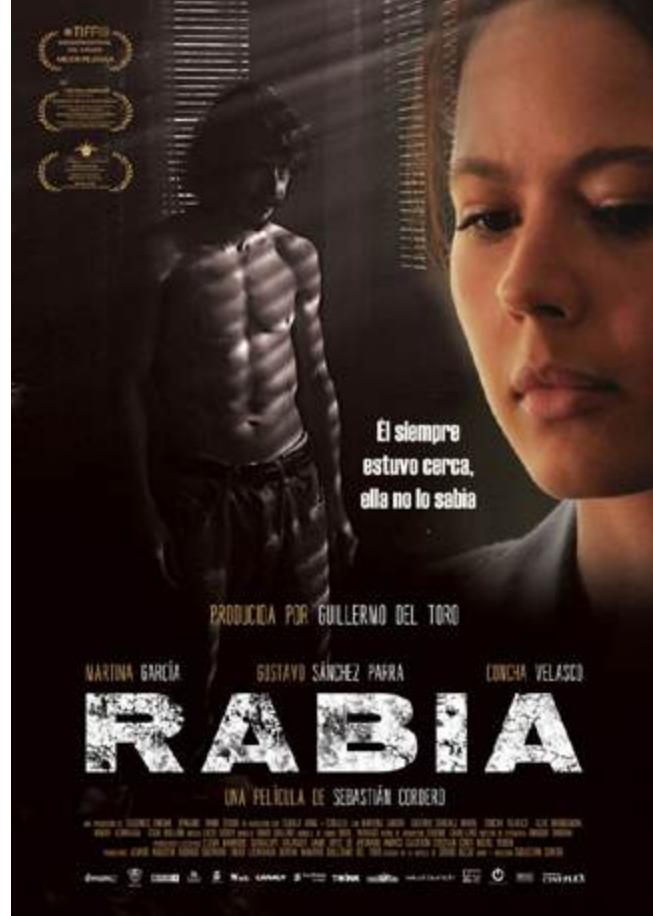
Colombia aparece como un país que, por su economía, traza a las mujeres (y no solo a ellas) unos horizontes definidos. *El arriero*, con su trama localizada en el mundo del narcotráfico, presenta a unas mujeres hundidas en la ilegalidad y la ambición. Una economía del enriquecimiento fácil y su ética inescrupulosa es el sistema de valores que impulsa a Lucía, a Virginia y a Fabiola. Estos personajes, sin dudarlo, adoptan y ejercen la racionalidad que erige a ese mundo. Un mundo, por lo demás, que en la ficción no es exclusivo de Colombia. Por otro lado, en *Rabia*, la economía circunscribe el accionar de Rosa. Pero en este caso el paradigma económico que ofrece un país a una mujer no es el enriquecimiento rápido, sino la falta de posibilidades. La adaptación del personaje es la respuesta que el propio orden prevé para la opresión.

En ambas películas es un rasgo constitutivo el predominio de la imagen de las mujeres determinada por el sexo. Recordando a

Freud y a Lacan, dice Roman Gubern (2005, pp. 9-70) que la escopofilia es la pulsión de la mirada que, en el ámbito de las representaciones convencionalizadas por el cine hegemónico, ha dado lugar a una caracterización tipificada del cuerpo femenino que encuentra su mayor expresión en el porno: un cine que, desde lo que se puede llamar sus inicios, fue concebido para el consumo de un público masculino. Con esta referencia no se pretende sostener aquí que la mirada predominante en estos filmes los constituya en porno. Pero sí se cuestiona que entren en el entorno de lo erótico, pues, atendiendo como Bataille (2000) concibió el erotismo, estas representaciones no transgreden nada. Por el contrario, resultan confortables y predecibles para un régimen visual altamente codificado.

Cabe aquí introducir la acepción de una mirada pornográfica como la define María Mercedes Gómez (1997, pp. 29-30): esta mirada no es restrictiva al porno, más bien nombra una forma de mirar que cristaliza en conducta visual. Para esta autora, la mirada pornográfica alude al modo como se observa el cuerpo femenino no solo en el espacio de un filme pornográfico. Por lo tanto, esta conducta visual instituye también una forma de visibilidad/invisibilidad que atraviesa la esfera pública.

En tal sentido, se destaca que ambas películas coinciden en perfilar una imagen de las colombianas jóvenes como mujeres sensuales, deseables sexualmente. Sin embargo, si examinamos un poco más, encontramos que la industria excluye a las



► “*El siempre estuvo cerca, ella no lo sabía*”  
– Slogan del afiche oficial

mujeres de piel negra, de rasgos indígenas, de cuerpos gordos y con las marcas que depara la vida. Colombia, pues, deviene asociada a mujeres guapas y fuertemente sexuadas. Aquí resulta oportuna otra reflexión de Annette Kuhn, ya que al fijar y repetir unas imágenes, este tipo de “cine incluye una serie de mecanismos ideológicos con los cuales convierte a la mujer en un ser eterno, mítico, en una esencia o en un conjunto de imágenes y significados” (1991, p. 91). Si los impulsos nacionalistas han conducido, en distintos momentos, a construir representaciones que exaltan valores patrióticos y edifican imágenes apologéticas de una presunta comunidad nacional, estas ficciones



crean, como espacio compartido en las representaciones asociadas al país, la determinación económica y el lugar que en esa determinación ocupan hombres y mujeres.

El carácter transnacional de estos filmes y de su inserción en una economía política de la comunicación tiene que ver, según lo expuesto, con el predominio de estereotipos y de lugares comunes relacionados con un país y sus mujeres. La crítica aquí se orienta al modo como estas películas integran, reproducen y hacen circular estos contenidos y, en esa medida, reducen las posibilidades de imaginar otros modos de ser.

Ahora bien, parece un tópico sostener que resulta más fácil vender y hacer rotar un proyecto cinematográfico que reproduzca y reafirme ideas que ya circulan en el circuito mediático. Los estereotipos inducirían a creer, a priori, que los filmes tendrían una mayor aceptación entre inversores y público. Cabe aquí recordar lo que, en una entrevista, afirmó Guillermo Calle, director de *El arriero*:

[...] cuando yo me fui a desarrollar la dramaturgia para cine, me quedaba muy difícil no poner a un personaje español, para explicar cómo este tipo entraba y salía del país tan fácilmente. Por un lado porque mi preocupación inicial era dramatúrgica, cuando resolví esta preocupación entendí que la dramaturgia era una conveniencia para la coproducción con España, entonces eran dos cosas que se complementaban. Por eso me inventé que Virginia la esposa tenía un negocio como fachada legal allá en Madrid (en Osorio, 2009).

No se afirma aquí, en todo caso, que una película o dos decidan lo que un conjunto de personas pueda pensar de otra cultura y de sus miembros. Emerge, empero, la discusión acerca de la manera como, en el espacio transnacional, la economía condiciona la producción de representaciones y, por lo tanto, de las imágenes que contribuyen a la comprensión u obstaculizan la forma como unos grupos o culturas pueden comprender o imaginar a otros. El espacio transnacional, que en principio se puede pensar como un escenario de tensión, al menos en estos casos nos muestra que del “entre” no ha surgido algo nuevo, sino la reproducción de una mirada y la expresión de una estética geopolítica ya codificada. ●

---

### NOTAS AL PIE

- (1) Gadamer sostiene: “*El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni ‘neutralidad’ frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios*” (Gadamer, 1996, pp. 335-336) del modo como se construyen representaciones de mujeres colombianas en ambas películas y, al mismo tiempo, la manera como una mirada instituye tales representaciones. Para ello, el texto se concentra en identificar los recursos visuales, narrativos y dramatúrgicos con los cuales los filmes configuran unas representaciones de mujeres. Asimismo, se detiene en las características de los

## NOTAS AL PIE (CONT.)

cuerpos subrayadas por las imágenes y en la percepción que en las ficciones las mujeres comunican de sí mismas y de los personajes masculinos.

- (2) Escribe Anderson: “Así, pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana”. Y agrega: “Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no tienen simbólica e imaginaria de unas comunidades nacionales imaginadas, la movilidad característica del mundo contemporáneo supondría nuevos escenarios para esa comunidad imaginada. En efecto, el mayor flujo de información supondría más que antes la permeabilidad de los relatos construidos dentro de los espacios nacionales y, en consecuencia, posibles movimientos de afianzamiento o de transformación de las imágenes en las que cristaliza el sentimiento de lo nacional. Visto así, asumir el espacio transnacional como posibilidad de movimiento, de alteración, de cambio y de resistencia lo hace perfilar teóricamente como un lugar de tensión. Por la misma razón, este espacio resulta de mayor interés teórico en su valoración como lugar del “entre”: espacio no de origen ni de destino, sino el que hay en medio, un espacio liminar como el lugar donde confluyen fuerzas de distintas procedencias geopolíticas —y para el caso particular del cine, geoestéticas—, donde cabe la opción de aguardar que el encuentro de tales fuerzas pueda formar algo nuevo a partir de alterar/transformar algo preexistente.

Por otro lado, entender el espacio transnacional como el escenario donde tiene lugar la coproducción cinematográfica conduce a incluir el flujo de capitales. Es ahí donde la relación entre producción cultural y economía como cruce de fuerzas puede

vislumbrarse como un espacio de tensión, de emergencia de nuevos sentidos o de desbalance de fuerzas. Por esa vía accederíamos a lo que, en una síntesis de los estudios de comunicación contemporáneos, Miquel de Moragas identifica como la “economía política de la comunicación” (2011). Por tal, aquí se comprende el estudio crítico del influjo del orden económico transnacional en la producción cultural.

En esta perspectiva, la atención conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comisión” (1993, p. 23). Si bien esta noción ha recibido críticas acerca de su pertinencia sobre los Estados nación latinoamericanos, sin entrar en este texto en esa discusión, considero que las políticas culturales, educativas, la producción cultural y la construcción de símbolos patrios en los siglos XIX y XX hacen pensar en lo oportuno de la categoría en el contexto colombiano.

- (3) Para Moragas, “La economía política de la comunicación equivaldrá entonces a la problematización, a la crítica, de la influencia del sistema capitalista en la comunicación, bien alejada de otros enfoques como los que plantea la economía de la empresa de comunicación” (2011, p. 217).

## FILMOGRAFÍA

*El arriero*. Director: Guillermo Calle. Año: 2009.  
Elenco: María Cecilia Sánchez, Elkin Díaz, Julián Díaz, Paula Castaño, Paco Hidalgo, Carmenza Cossio.  
Nacionalidad: Colombia, España. Duración: 93 min.

*Rabia*. Director: Sebastián Cordero. Año: 2009.  
Elenco: Martina García, Gustavo Sánchez, Concha Velasco, Xavier Elorriaga, Álex Brendemühl, Iciar Bollaín.  
Nacionalidad: Colombia, España. Duración: 96 min.

## REFERENCIAS

Amossy, R., y Herschberg, A. (2005). Estereotipos y clichés. Buenos Aires: Eudeba.

Anderson, B. (1993). Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México: Fondo de Cultura Económica.

Bataille, G. (2000). El erotismo. Barcelona: Tusquets.

Beck, U. (2008). ¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo. Respuestas a la globalización. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P. (2000). La dominación masculina. Barcelona: Anagrama.

Gadamer, H.-G. (1996). Verdad y método I. Salamanca: Sígueme.

Gómez, M. M. (1997). Derecho y pornografía. Bogotá: Siglo del Hombre.

Gubern, R. (2005). La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. Barcelona: Anagrama.

Horkheimer, M., y Adorno, T. (1998). Dialéctica de la Ilustración. Madrid: Trotta.

Kuhn, A. (1991). Cine de mujeres. Feminismo y cine. Madrid: Cátedra.

Moragas, M. d. (2011). Interpretar la comunicación. Barcelona: Gedisa.

Osorio, O. (2009). Entrevista a Guillermo Calle, director de *El arriero*: la ópera prima de un veterano. Kinetoscopio, 72-75.

Proimágenes Colombia (s. f. 1). *El arriero*. Recuperado el 20 de mayo de 2014, de: [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=1811](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1811)

Proimágenes Colombia (s. f. 2). *Rabia*. Recuperado el 20 de 77 mayo de 2014, de: [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine\\_colombiano/peliculas\\_colombianas/pelicula\\_plantilla.php?id\\_pelicula=1899](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1899)

LARS V  
NYMPH

## ■ *Los ombligos de Lars von Trier*

POR JERÓNIMO ATEHORTÚA ARTEAGA

Tras la muerte de uno de los miembros insignia del partido republicano estadounidense en 1954, William Hays, la prensa dio a conocer un curioso dato: Hays, el ex director de la Motion Pictures Producers and Distributors of America, organización encargada, entre otras cosas, de salvaguardar la moral de las películas de Hollywood para garantizar su distribución mundial, era propietario de una extensa colección de fotografías de ombligos. El dato, que habría

sido solo de color, tuvo un barniz escandaloso debido a que Hays fue justamente quien implementó el código de autocensura de Hollywood, conocido como “Código Hays”, que entre sus exóticas normas, que fueron ley para el cine estadounidense por casi tres décadas, incluía una que causaba especial sorpresa por su banalidad: la prohibición expresa de exhibir ombligos en pantalla. Al parecer, y según manifestó su ex esposa, Hays consideraba los ombligos material

“pornográfico” o sumamente estimulantes en materia erótica (1). Con lo cual queda claro que aquello que constituye pornografía para alguien, para otro puede ser un asunto absolutamente indiferente.

Cito la anécdota de la muerte de Hays porque justo después de ver las cinco horas del grandilocuente relato sexual de Lars Von Trier, *Nymphomaniac*, no dejo de preguntarme ¿Qué es lo que Von Trier considera pornográfico de su película? ¿Acaso son las escenas de sexo, que por lo demás están filmadas de manera similar a

como lo hiciera en otras de sus películas a las que no llamó pornográficas?

A ello se le suma la dimensión “polémica” introducida por todo el autobombo de la película que se anuncia a sí misma como una obra iconoclasta; en cada nota de prensa de *Nymphomaniac* que se lee, se encuentra en algún lugar, así sea al pasar, la manoseada palabra “polémica”. Con lo cual, la película genera una expectativa desmedida y predispone al espectador a un experiencia que en el menor de los casos debería sacudirlo. “Pornografía y polémica”,

**La polémica 'Nymphomaniac', de Lars Von Trier, se estrenará en España en dos partes**

**La polémica cinta 'Nymphomaniac', de Lars Von Trier, llegará a Colombia antes que a EE.UU.**

El trailer sin censura de Nymphomaniac, la polémica película de Lars Von Trier

, que ha > explícito, se

**Cine**

**Lars Von Trier vuelve a la polémica con Nymphomaniac**

Por Marcelo Stileman | LA NACION

**'Nymphomaniac', la polémica cinta de Lars Von Trier, nos deja su primer tráiler**

Una de las películas más polémicas del pornoero artístico a cause de su alto índice de violencia sexual tanto en los planos que se han establecido del filme, sus desdiches de Charlotte Gainsbourg, la protagonista, cuando contó en un durante el rodaje, nos deja su primer tráiler.

**Berlinale: Polémica "Nymphomaniac", de Lars von Trier, deleita a Berlín**

**Todos las polémicas de "Nymphomaniac" antes de su estreno**

**La polémica «Nymphomaniac» de Lars Von Trier se estrenará en dos partes**

El director danés llevará a los cines su nueva película -cuatro horas de sexo explícito- en dos partes que se proyectarán con un mes de diferencia

Foto: GOLLEM

► Nótese que gran parte de los artículos hablan de polémica antes de que la película se hubiera estrenado.



¡qué combinación! En una sociedad que parece haber perdido la capacidad de sorpresa, Von Trier promete que el mundo no será de nuevo indiferente al cine y que regresaremos, al menos con su película, al tiempo del buen Will Hays, en el que las películas conservaban el poder de escandalizar a la sociedad (2).

Sin embargo, el más reciente “escándalo pornográfico”, del autodenominado mejor director del mundo, más que cumplir con sus promesas deja dudas ¿En qué radica la polémica de la película? Y ¿en qué consiste su pornografía? Porque es como si ellas se hubiesen quedado atascadas en la puerta del cine, porque entre la pantalla y el espectador ni el escándalo ni la pornografía se desatan; a no ser de que estemos hablando, en el primer caso de un espectador sumamente pacato y sensible, y en el segundo de un caso de pornografía naïve desprovista de cualquier poder.

Y es que la palabra “polémica” lleva un poder performativo que nunca deja de asombrar. Cada vez que un medio la menciona, en ese mismo instante nace. Por ello para que exista polémica no hace falta ningún tipo de dialéctica o controversia, basta identificar ciertos asuntos “tabú”, de un catálogo más o menos obvio (en este caso el más obvio entre los obvios, el sexo), ponerlo en evidencia y listo: la polémica aparece. Este término, a fuerza de su uso indiscriminado, se ha convertido en una expresión devaluada que, paradójicamente, conserva el poder de generar una actitud autómata; donde quiera que se mencione el lector/espectador debe escandalizarse, sonrojarse u ofenderse. Es como si el término

generara motu proprio un estado de alerta frente a ciertos temas que deberían generar escozor, no se sabe muy bien por qué.

La pornografía en *Nymphomaniac* también pareciera ser una simple estrategia de Marketing, porque a diferencia de otras palabras como “escándalo” y “polémica” ella carece de ese poder performativo; no aparece con solo mencionarla. Ella requiere de una descontextualización radical de la imagen, de una carnadura, de una mirada, de un deseo y, por qué no, de cierta revulsión. Porque si vamos a llamar una película pornográfica por recurrir a ciertos motivos o procedimientos de este discurso audiovisual, deberíamos extender este calificativo a gran parte las imágenes que consumimos todos los días, televisión, publicidad, videoclips... (3) Quepa aclarar que si se desdeña a la pornografía, desde cierta mirada feminista, es por cuestiones políticas, no morales, pues la pornografía configura una mirada masculina, excluyente y violenta en la que la mujer no participa de la calidad de sujeto, y este no es el caso de esta película, pues por mucha crueldad que encontramos en ella, y en muchas películas de Von Trier, es innegable que el director danés ha creado algunos de los personajes femeninos más complejos que el cine nos haya dado.

Entonces, en todo este movimiento que acompaña la película, solo puede verse cálculo. Porque algo está claro, Lars Von Trier, además de ser uno de los directores más interesantes de nuestro tiempo, tiene capacidades como vendedor, que en el último tiempo han terminado por superar su genio artístico.



Pensemos en las escenas sexuales de *Nymphomaniac*. Ellas en realidad son mecánicas, frías, desprovistas de goce, están muy lejos de ser eróticas o pornográficas, al menos en el sentido común de la palabra. En cambio hay que ver el placer, y la calidez siniestra que se esconde tras los pasajes en los que Joe (Charlotte Gainsbourg) es golpeada, vejada (la mayoría de las veces bajo su consentimiento). Es ahí donde se encuentra el verdadero goce de Von Trier; estos momentos tal vez sean “sus ombligos”, porque finalmente “Nymphomaniac” es el itinerario de una mujer en busca de placer, que transita del amor edípico a la sexualidad mecánica, para finalmente encontrar en el dolor físico y el autodesprecio el placer real.

La pornografía la mayoría de las veces es violencia enmascarada de goce sexual, de ahí el gran mérito de la película: invertir la

operación encubriendo el goce sexual como violencia, generando un juego altamente productivo para el espectador. No por nada el cine Von Trier se ha caracterizado por tener protagonistas femeninas a quienes hace pasar verdaderas ordalías filmadas con un perturbador sentido estético.

De todos modos esas imágenes de tortura y crueldad a pesar de su importancia, ocupan un metraje menor en la película. Sigue existiendo la sensación de que la pornografía, si la hay, está en otro lado. Es decir, una película no es porno por tener escenas de sexo explícitas, así ellas sean importantes. Todo lo que el relato gane de terreno es una pérdida para lo pornográfico. Dicho todo esto queda preguntarse ¿Cuáles serán realmente esas imágenes que para Von Trier ocupan el mismo lugar que los escandalosos ombligos de Hays?



Ello llevaría a concluir que si Lars Von Trier ha afirmado que su película es pornográfica, es solo para provocar a los espectadores y críticos que en el pasado lo llamaron misógino (a raíz de su película *Anticristo*), y dejar claro que él está más allá del bien y del mal. Sin embargo, quisiera darle un poco más de crédito al director (no tendríamos por qué desconfiar de sus declaraciones), y concluir que es posible que *Nymphomaniac* sea pornográfica pero no en el sentido que uno esperaría.

Para ello es bueno tomar el concepto de pornografía de Slavoj Žižek. Para él la pornografía es la imagen que lo revela todo; es un discurso donde todo está a la vista (4), y Lars Von Trier parece tomar ese mismo dispositivo para construir su película, no solo en su representación del sexo y la violencia, sino también en la manera en que le da estructura. En un gesto de autoconciencia extrema (¿brechtiano?), a veces molesto, *Nymphomaniac* deja todo al desnudo, exhibiendo sus hilos, sus fuentes, sus referencias y sobre explicándolas con cierta prepotencia.

La película procede con una implacable lógica de pensamiento concreto, antimetafórica y antipoética en el mismo acto en el que se explica así misma sistemáticamente. Si alguno de los personajes en un diálogo evoca una imagen, ella aparece de inmediato ante el espectador. En este sentido *Nymphomaniac* en su montajes es muy similar a la serie animada *Family Guy* donde todo lo dicho enseguida encuentra su doble en la imagen. Cada mito de referencia, cada digresión,

cada chiste o reflexión es explicada y subrayada hasta el cansancio por Von Trier. Entonces, al igual que en la pornografía, con este dispositivo de todo a la vista, Von Trier intenta generar placer, pero no sexual, sino intelectual. Ahora, en toda pornografía el espectador debe pagar un precio por verlo todo, ese precio es la pérdida de cualquier identificación emocional como pasaría con el resto del cine. En *Nymphomaniac* el precio que debe pagar el espectador por ver cada retazo con el que está construido el argumento es la pérdida de cualquier posibilidad poética.

El gran problema acá es que el compendio de datos que expele la película es tan trivial que al final caben dos posibilidades: o hemos sido timados por una vulgar campaña de marketing que nos vendía una película que no puede cumplir lo que promete, por la simple razón de que sus promesas son desmesuradas, producto de una personalidad megalómana, o, hemos asistido a una pornografía intelectual en la que el único goce es onanista y procede de la complicidad de observar a su director que desnuda los hilos de su relato para posar como todo un genio erudito. ●

## Jerónimo Atehortúa Arteaga

Director de cine, y guinista egresado de la Universidad del Cine (Buenos Aires). También abogado de la Universidad Externado de Colombia. Ha realizado los cortometrajes: Los gatos del botánico, (documental, 2010), Deán Funes 841 (2011) y Naturaleza muerta (2013). Codirigió el mediometraje Tres muertos (en postproducción). Sus proyectos han participado en los festivales de cine de la Habana, cuba y Mar del Plata. Escribe como colaborador del periódico el Mundo de Medellín, y publicó el libro Aproximación a los estudios de derecho y cine. En 2013 fue seleccionado en el Talent Campus de Buenos Aires, Argentina. Actualmente vive en Buenos Aires donde se desempeña como realizador audiovisual, cursa una Maestría en Dramaturgia en el IUNA, el Laboratorio de Cine dictado por Martin Rejtman y Andrés di Tella, y prepara su primer largometraje.

SARRACINO, C., & SCOTT, K. M. (2008). *The porning of America: the rise of porn culture, what it means, and where we go from here*. Boston, Mass, Beacon Press.

(4) ŽIŽEK, S. (2000). *Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires, Paidós.

## NOTAS AL PIE

(1) BARBA, A., & MONTES, J. (2007). *La ceremonia del porno*. Barcelona, Editorial Anagrama.

(2) *De hecho en algunos países lo logró. La película fue censurada en Turquía.* <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/10674892/Turkey-bans-Nymphomaniac-over-nudity.html>

(3) *Al respecto el libro The Porning of America” estudia como el discurso pornográfico ha cooptado en EEUU a los demás discursos audiovisuales convirtiéndose en el modelo de articulación de los mismos. También la película Don Jon (Joseph Gordon-Levitt, 2013) se preocupa por mostrar cómo la pornografía ha invadido cada uno de los rincones de nuestra vida.*



## ■ *La representación de la experiencia de navegar el género*

POR AGNI GÓMEZ SOTO

Navegar el género es difícil, en especial cuando tu identidad de género no es precisamente la más conformista o la que mejor encaja, en especial cuando vives en un país donde el cuerpo, el aspecto físico y estético de una persona es tan importante, o cuando el idioma que hablas no se permite dobleces o excusas para nombrar algo. Poco a poco comenzamos a buscar lugares donde expresarnos, donde desnudarnos (o vestirnos) y presentarnos tal cual somos. Encontramos amparo en literaturas

censuradas, en películas poco conocidas, en idiomas que no son los nuestros pero en los que encontramos una posibilidad de identificarnos a nosotros mismos; en personas a las que tal vez nunca vamos a darles la mano y decir ‘mucho gusto, mi nombre es...’ Navegar el género es difícil, pero a veces encontramos la forma.

Cuando anunciaron *La Chica Danesa*, mi primera sensación fue de felicidad. Por primera vez una película de gran

presupuesto habría sobre un tema de una importancia tan íntima para mí. El tráiler me pareció hermoso pues se notaba en esas pocas imágenes, según yo, el cuidado en la técnica cinematográfica, la puesta en escena, la delicadeza con la que han sido interpretados los personajes. *La Chica Danesa* es la historia de la primera mujer trans en la que se intentó una operación de cambio de sexo por allá en 1930 y yo esperaba, con todo mi corazón, sentirme movida, sentirme identificada con la necesidad de encontrar o formar una identidad para sí mismo en un mundo donde no existe tal cosa. Mi decepción fue como la de probar un caramelo que anuncia un sabor en su envoltorio pero es diferente cuando te lo metes a la boca.

Como lo promete el trailer la película es hermosa técnicamente: el uso de color, el diseño sonoro, la exploración cinematográfica no solo de los espacios sino también de los personajes, es maravillosa; aún así la película nos queda debiendo.

Parte de mi inconformidad con la cinta podría muy bien tener que ver con la decisión que se tomó de mostrar que las personas transexuales siempre lo son y de presentar a Lilly de esa forma. Es decir, que de alguna manera las personas transexuales siempre saben que son transexuales y por ello nunca actúan como la sociedad dictamina que actúen de acuerdo a sus características físicas. En la cinta, a mi parecer, nunca llegamos a



» *La chica danesa* (2015) – Tom Hooper



conocer a Einar, el pintor, el esposo, el hombre formado durante el cambio de siglo; no llegamos a entender realmente por qué, hacia la última mitad de la cinta, Gerda parece desesperada por que todo “vuelva a como era antes”. Como espectadores, no sabemos cómo eran las cosas antes por lo que no entendemos realmente el drama de la situación y llega un punto en que se vuelve, me atrevo a decirlo, tedioso.

Se espera que el espectador entienda o se identifique con la esposa, con la sensación de engaño/desengaño, como si se diera por sentado que el espectador debe imaginarse en una situación de ese tamaño y simplemente identificarse con ella, como si la posibilidad de aceptar a tu pareja en una situación similar y no pedirle que vuelva a la conformidad de la sociedad fuera un imposible.

Esta decisión podría deberse a la necesidad de mostrar a Lili Elbe, no como una parte de Einar Wegener, sino como un ser completo que ha existido siempre, del mismo modo que todos los otros personajes. Aún así, esta misma decisión, a mi parecer, borra enteramente la experiencia de Einar/Lili. Lo que hace a Lili una pionera y un personaje digno de admiración y de llamarla valiente, se borra por una necesidad absurda de ser políticamente correctos. Políticamente correctos con respecto a las limitaciones heteronormativas de nuestra sociedad, claro está.

La experiencia trans de Einar/Lili la vivimos a través de Gerda y no a través de Lili; Gerda es quien nos dice, en la cinta, una

y otra vez, que las cosas eran diferentes y queda en manos del espectador imaginarse cómo. ¿Era Einar un hombre detallista?, ¿actuaba de acuerdo a las normas de propiedad de la época?, o ¿trataba de actuar como otros hombres de la misma forma en que trataba de actuar como otras mujeres después de descubrirse como Lili? En la cinta se insinúa muy sutilmente la forma en que la sociedad de principios del siglo XX ha moldeado a Einar y ha obligado a Lili a esconderse, el momento en que Einar “encuentra” a Lili en su interior, aunque bellamente realizado en la pantalla, hace que nos sea difícil identificarnos con el evento.

Mientras pensaba sobre *La Chica Danesa* y esta dificultad de relatar la experiencia trans/queer pensaba también en otra película, *Something Must Break* (Algo Debe Romperse, originalmente Nånting måste gå sönder) película Sueca del 2014, que relata la historia de amor entre Sebastián, un ser andrógino que navega el espectro del género fluidamente, y Andreas quien, aunque no es gay, comienza a explorar la fluidez de la sexualidad dentro de su relación con Sebastián; relación que transita entre la amistad, la lujuria, el amor y la obsesión.

En *Something Must Break* podemos encontrar esa exploración cinematográfica y de la imagen que los realizadores europeos parecen manejar de forma magistral: el cuidado de los detalles como parte de la construcción de los espacios tanto externos como internos, la paleta de colores y las composiciones que nos ayudan a comprender los espacios en que se desarrolla la historia; todos elementos



► *Something must break* (2014) – Ester Martin Bergsmark

que igualmente celebro en *La Chica Danesa*. Sin embargo, es en el tratamiento de los personajes, de sus experiencias y sus historias en lo que me quiero centrar.

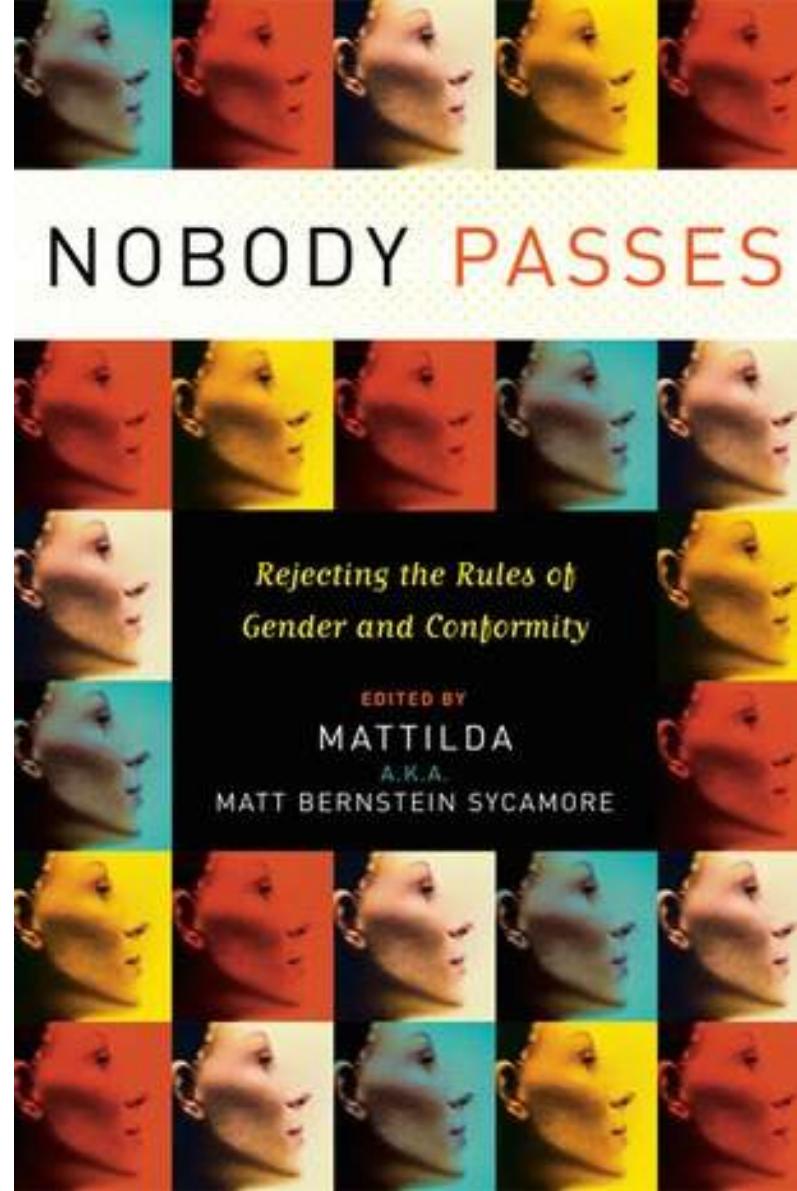
Aunque el personaje de *Something Must Break*, Sebastián, es quien reta la concepción binaria y heteronormativa del género occidental, jamás es presentado como otro o diferente, Sebastián/Ellie (el nombre que elige usar en sus momentos de feminidad) es presentado como cualquier otro personaje y su desarrollo, su valor, se encuentra precisamente en la normalidad con que el tema es tratado, aunque es el eje central de la cinta. *Something Must Break* logra representar y hacer identificable la experiencia del personaje, la lucha interna entre ser lo que la sociedad ha dictaminado y encontrar ese lugar, ese espacio, donde puede ser él (¿ella, ellx, elo?) mismo.

Pensando sobre estas dos formas de abordar el tema de la experiencia Trans/Queer, de la forma en que es representado en un medio tan poderoso como el cine, pienso también sobre una serie de ensayos que encontré hace unos cuantos años cuando consumía vorazmente todo lo que podía encontrar sobre feminismo de la tercera ola y teoría queer. El libro *Nobody passes: Rejecting the Rules of Gender and Conformity*, 2007 (Nadie pasa: Rechazando las Normas del Género y la Conformidad, 2007) editado por Mattilda también conocida (¿conocidx, conocido?) como Matt Bernstein Sycamore y publicado por la editorial feminista Seal Press, fue algo así como una revelación.

En su introducción Mattilda habla sobre las intersecciones de la identidad y cómo a través de imposiciones culturales y sociales, estas intersecciones de identidad que nos

hacen quienes somos son absorbidas y borradas. Mattilda habla sobre su propia experiencia: ser judía, de clase media, estadounidense, inconforme con las identidades de género como femenino / masculino / trans / queer, prostituta y escritora; y cómo, día a día, la conformidad social intenta borrar una o más partes de su identidad; cómo a veces, por puro instinto de supervivencia o simplemente porque no sabemos cómo defendernos ante esta maquinaria gigantesca que llamamos sociedad, permitimos que esas intersecciones sean pasadas por alto; cómo algunas veces, incluso deseamos con todo nuestro ser que estas intersecciones sean pasadas por alto, y de la violencia intrínseca en este acto.

Mattilda expresa la dificultad de encontrar el punto de su vida en que el interés por estos temas comenzó. Dice: ‘tal vez fue ahí (en casa) donde aprendí lo que significa pasar. Primero desapareces, luego sonrías. Nadie lo notará’. El libro es una antología de ensayos e historias personales sobre lo que significa “pasar” en los más diversos contextos y de las formas más sutiles y violentas. No se centra en la experiencia Trans/Queer y, aunque el peso de aprender a navegar el género está presente durante todo el libro, va mucho más allá. Es acerca de la profundidad del espectro del género, de la experiencia de vida de las personas que han tenido que enfrentarse a esa máquina, a esa necesidad impuesta de conformarnos y de permitir (o no) que eso que llena nuestra identidad sea borrado. Así como en



La Chica Danesa se borra la experiencia trans del personaje principal para luego nombrarla como pionera y ejemplo a seguir de una comunidad entera.

Nos están diciendo, entonces, ¿que está bien olvidarnos de esa parte cuando Lili aún no era Lili/no podía ser Lili?, ¿nos están diciendo que es imposible para alguien que no se ha tenido que enfrentar a las dificultades de navegar el género,



comprender las formas intrínsecas en que se lleva a cabo dicha tarea?, ¿nos está diciendo la industria, que la experiencia trans no es apetecible para la mayoría del público (que aparentemente no tiene forma de comprender dicha experiencia, pues no es su experiencia) y que por ende no es deseable/necesario expresarla, mostrarla, explorarla? ó ¿que para aquellos que se sientan cómodamente en los pilares de la heteronormatividad y la imposición binaria del género es tan incomprendible, e incluso ofensivo, el cuestionamiento de la estructura y la experiencia de los que no cabemos ahí, que simplemente puede borrarse y aún así que pueden pretender auto-coronarse con laureles por hacer un trabajo a medias?

Ahora, cuando intento concluir este texto siento que no tengo cómo; por el contrario quisiera dejarlo abierto, esperando a que un día, más adelante, alguien más, incluso yo misma (¿mismx, mismo?), pueda continuarlo, explorarlo, destruirlo, explotarlo. Quisiera más bien dejar por escrito algunas de las preguntas que me carcomen a eso de las tres de la mañana, después de llorar y gritar y follar y dar vueltas en la cama. ¿Vale la pena hacerse tantas preguntas, molestarse tanto con una maquinaria a la que no pretendo pertenecer pero de la cual dependo como todos los otros seres humanos del planeta?, ¿esas personas que se encuentran tan cómodas en sus esferas de géneros y experiencias asignadas, se preguntarán estas cosas, se sentirán incómodos cuando reciben algo que la industria supuestamente les lanza a ellos?, ¿encontrarán alguna vez que esos

productos realmente no son para ellos?, ¿podrían identificarse con este tipo de experiencias, con mi experiencia, aunque no sea para nada la de ellos? ●

---

**Agni Gómez Soto:**

Artista Visual de la ciudad de Cali, Colombia. Actualmente prepara su tesis de grado sobre el FanArt. En su trabajo personal le interesan especialmente la ilustración, la gráfica, la escultura y la producción audiovisual.

<http://agnigomezsoto.wix.com/portafolio>

---

## IMÁGENES TOMADAS DE

La Chica Danesa, 2015 IMBd:

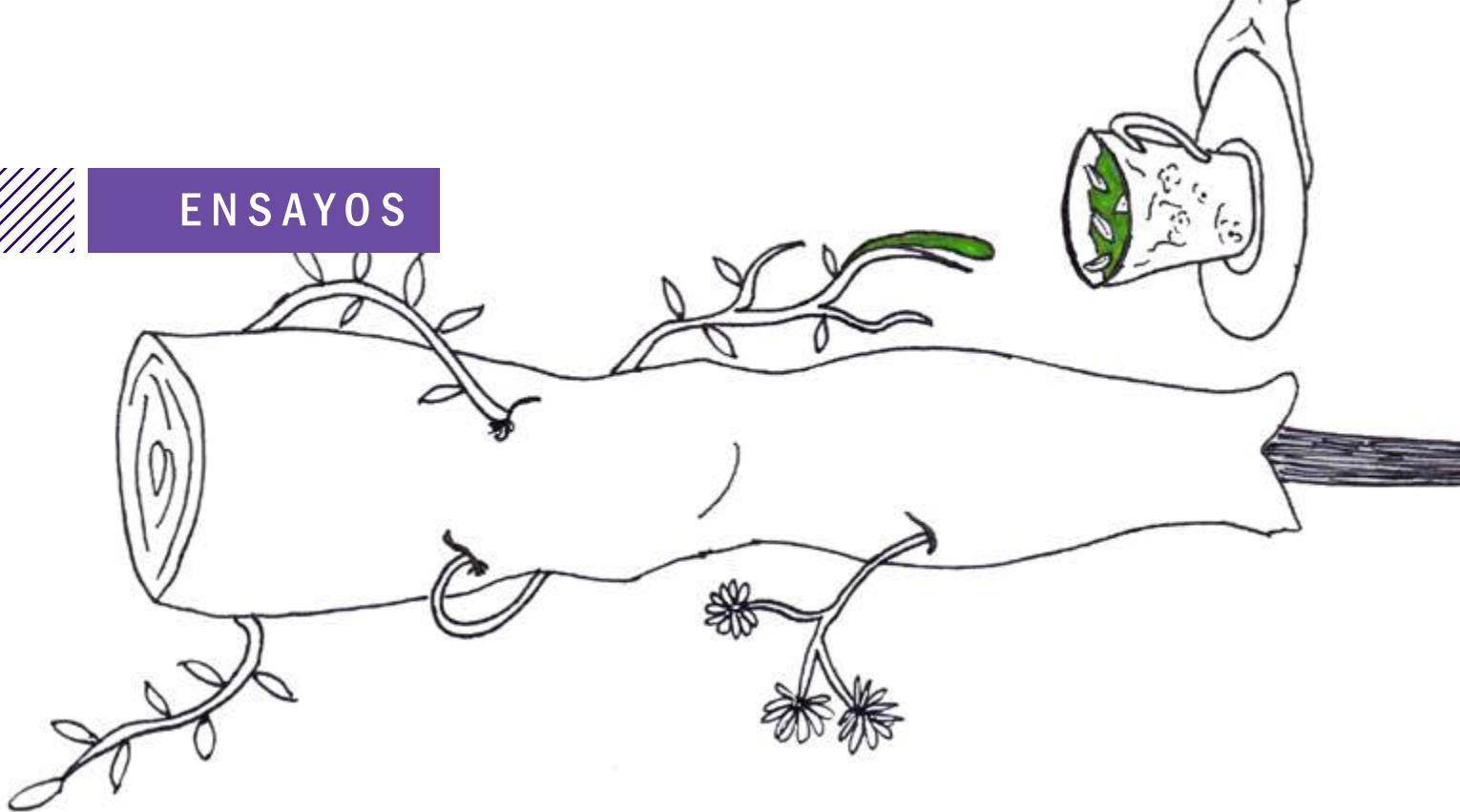
[http://www.imdb.com/title/tt0810819/?ref\\_=ttmi\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0810819/?ref_=ttmi_tt) Trailer:  
<https://www.youtube.com/watch?v=9A-abKbpNa0>

Something Must Break, 2014 IMBd:

<http://www.imdb.com/title/tt3452948/> Trailer:  
<https://www.youtube.com/watch?v=7rvMTc4zf1E>

Nobody Passes, 2007 Amazon:

<http://www.amazon.com/Nobody-Passes-Rejecting-Gender-Conformity/dp/1580051847>



## ■ **Lxs cuerpxs mutantes y las políticas de la ficción:**

*Construcción de antidiarios políticos íntimos paródicos  
performáticos de cuerpos en tránsito*

POR LUCÍA DIEGÓ

Nota: este texto debe ser leído como lo que es; un amasijo de ideas que no buscan una cohesión científica sino una apuesta por el delirio.

El cuerpo ha dejado de ser cuerpo para convertirse en un continuum de experiencias y relatos que producen otras narrativas, otras variables de la ficción que funcionan como espacio político de resistencia. El cuerpo se niega a tener un único significado “corporal” y se expulsa al mundo como relato mutante, relato de ficción, de ciencia ficción, relato mítico, relato fluido, amasijable, expandible; relato mitológico para crear de nuevo el mundo.

Desde el año 2010 vengo desarrollando una investigación que no es otra cosa sino un performance de experimentación cotidiana, en que mi cuerpo es narrado en relación a los encuentros con otros cuerpos y con el propio cuerpo, la propia cuerpa. Acciones cotidianas, micropolíticas del espacio público o del espacio íntimo, conexiones erótico-afectivas, etc., hacen parte de los insumos con que elaboro mi relato. Yo les llamo narrativas cuirr (1), y corresponden a

una serie de narraciones encarnadas en mi experiencia como sujeto con pene que se enuncia políticamente como mujer; mi experiencia como cuerpo latinoamericano, cuerpo mestizo, cuerpx feminista, hijo sin madre y sin padre, es decir no-hijo, cuerpx mutante, cuerpx inhumano (2).

Mis cuerpos se extienden, alejándose lo más posible del sistema de normas de los patriarcados, pero no pueden desprenderse totalmente de ello. Por lo que enuncio dos formas de ser cuerpo en el mundo: una experiencia dura, tosca, basada en el deambular cotidiano de nuestros cuerpos por el mundo lleno de bancos, oficinas, recibos, datos, etc.; y una experiencia blanda, suave, moldeable, basada en el delirio y la fiebre como mecanismos para la mutación de los cuerpos, en nuestras prácticas políticas, en la reescritura de las historias, en la reinención del mito, la embriaguez y el feminismo. Aquí el enlace de un producto audiovisual que hice bajo la idea de suplantación, impostación de otrx cuerpx, para mi amigx Giusseppe Campuzano:

Apelo a la construcción de relatos de ciencia ficción, reinención del mito, impostaciones, narraciones paródicas y micropolíticas performáticas para hacerle frente a las estructuras normativas de las culturas patriarcales. A partir de esos relatos he construido un antidiario íntimo paródico y performático que lleva por título: “Inserción quirúrgica de corazón mutante en vagina colgante con cuerno flotante de rinoceronte”; es un conjunto de relatos académicos, poéticos, mitológicos, gráficos, delirantes, que no son otra cosa sino un vómito que sale expulsado con la finalidad de salpicar el mundo. La construcción de antidiarios performáticos nos permite delirar sobre la constante mutación de nuestros cuerpos y cómo podemos conversar, desde el arte, las prácticas feministas, las experiencias místicas, las hipótesis científicas, los impulsos tecnológicos, con la comunidad y las instituciones que nos rodean.



*En un principio era un cuerpo*



► Día 57.- Sangrado en la zona del frenillo del glande.  
Resultado: interrupción del amasijo corporal. Causa:  
temor cultural hacia la contaminación por fluidos

Un antidiario, por supuesto, es atemporal, y se alimenta de historias cruzadas, relatos híbridos que tienen algo de sueño, de realidad, de delirio, de impostación. La cotidianidad está llena de ficciones alimentando las pupilas. Cada performance es un relato que podemos aprehender para transformar en potencia política.

REPUBLICA DE COLOMBIA		<b>Notaria Primera</b>	
		Palmira	
REGISTRADURIA ELÉCTRICA REGISTRO CIVIL DE VIDA ESTADÍSTICA NACIONAL DE ASISTENCIA CIVIL			
REGISTRO CIVIL DE NACIMIENTO		Indicativo Social	
C.C. Oficial		VALLE DEL CAUCA - PALMIRA	
Datos del nacido:			
Nombre: <b>LUCIA</b> Apellido: <b>RODRIGUEZ</b> Sexo: <b>F</b>			
Nac. 3/9/2010 Hrs: 10:00 Min: 00 Seg: 00 Peso: 3000g Largo: 50cm			
Lugar: <b>PALMIRA</b> Municipio: <b>PALMIRA</b> Departamento: <b>VALLE DEL CAUCA</b> Provincia: <b>VALLE</b>			
C.C. Oficial: <b>VALLE DEL CAUCA</b> - <b>PALMIRA</b>			
Término: <b>VALLE DEL CAUCA</b> - <b>PALMIRA</b>			
ESCRITURA PÚBLICA			
Datos de la madre:			
NOMBRE DE LA MADRE: <b>AGUSTINA RODRIGUEZ</b> Documento de Identidad: <b>C.C. 100-12345678</b>			
C.C. <b>FLORIANA (VALLE)</b> - <b>COLPESCARA</b>			
Datos del padre:			
NOMBRE Y APELLIDO: <b>JUAN CARLOS RODRIGUEZ</b> Documento de Identidad: <b>C.C. 100-12345678</b>			
C.C. <b>CALI (VALLE)</b> - <b>COLPESCARA</b>			
Datos del documento:			
NOMBRE ANTERIOR: <b>AGUSTINA RODRIGUEZ</b> Documento de Identidad: <b>C.C. 100-12345678</b>			
C.C. <b>CALI (VALLE)</b> - <b>COLPESCARA</b>			
Datos primer testigo:			
ESTE REGISTRO CIVIL TIENE VIGENCIA INDEFINIDA ART. 2º DECRETO 2185/04 NOTARIA PRIMERA P.R.A. CIRCUITO DE PALMIRA-VALLE			
Acta de nacimiento		Número y fecha del documento ante el notario	
001 2010 No. 00000000000000000000		00000000000000000000	
Sello del notario			
Firma			
ESPAZO PARA NOTAR			
NOTARIO: <b>CARLOS ALBERTO GARCIA</b> FECHA: <b>26 DE MAYO DE 2014</b> P.D.F. <b>ESTE FICHA REGISTRADA EN 1.8. LIBRERIA DE CALLE 8 DE 1993</b>			

Luego de cambiar mi nombre en el documento de identidad –performance político para la transgresión del postulado “el nombre debe ser acorde al «género» asignado”- he recibido distintas respuestas que alimentan aún más mi performance. Me han llegado correos electrónicos de empresas o instituciones que inician el mensaje con un: “Señora Lucía...”. Me han colgado el teléfono de posibles empleos a los que envié hoja de vida, porque “mi nombre no era consecuente con mi voz”. O, me han preguntado el origen de mi nombre con tanta honestidad que he terminado hablando de feminismo y otrxs cuerpxs mutantes, rarxs, en constante resistencia.

El cambio de nombre en escritura pública es una ficción que se transforma en potencia política y que aprovecho cada que puedo para “tirar línea”. La sola mención de un nombre considerado femenino ubicado geográficamente en un cuerpo “¿masculino?” es ya un ejercicio de resistencia que sirve de manera estratégica para comenzar a reescribir las tecnologías del género. Sin embargo, no deja de ser un dolor de cabeza. El constante tránsito entre oficinas y papeles puede resultar un tanto odioso. Cuando intenté llenar el formulario de afiliación a la ARL el “sistema” me arrojó un error: el nombre “Lucía” no es consecuente con el sexo “M”.

Hubo un tiempo allende la aparición de los seres cognitivos, que llegaron a la tierra en naves de cristal, cuando los circuitos y bases de información corrían libremente por el

► Día 26.- Cambio de nombre en escritura pública  
Resultado: en proceso

espectro electromagnético, recopilando la información obtenida de las experiencias corporales de todos los seres que habitaban en la tierra. De esta manera, cada que alguien o algo acudía a las oficinas de la iRegulación Local de Propuestas Anárquicas, era llamado o llamada o llamade, de la manera en que quisiera ser llamado, llamada, llamade, sin necesidad de hacer preguntas incómodas: “cómo quieras que te diga?”. –tomado del libro Codex coghnidi.

Preparar el cuerpo para ser un cuerpo distinto cada vez. No es posible ser el mismo cuerpo con el vecino que pone el equipo de sonido a todo volumen que con el amante. A menos que vecino y amante sean la misma persona. Impostamos todo el tiempo. Nos vestimos diferente para ir a una entrevista de trabajo, porque corremos el riesgo de ser juzgados por la ropa y no por el conocimiento. Nos vestimos de mujer porque “así se visten las mujeres”. Nos vestimos de hombre por lo mismo.

Los mitos se agarran con fuerza en los cimientos sobre los cuales se construyeron las culturas –y con tanta fuerza las iglesias-, y crecen, tienen pelos largos larguísimos que se cuelan por los orificios todos de los cuerpos y se clavan en la mente. El amor romántico, el “madre sólo hay una”, “la sangre llama”, Adán y Eva, el coco que se lleva a los niños que no comen, etc. Se necesita de un nuevo lenguaje para poder entender las búsquedas en el feminismo. Por ello, la imagen delirante, la ciencia ficción, la reinención del mito, funcionan como elementos clave para la lectura de este relato que aquí menciono. Se trata de

incorporar nuevos mitos, hacer relecturas que sean más consecuentes con las realidades situadas. ¿Acaso el coco se llevará a los niños que no comen porque no tienen qué comer? ¿Acaso las personas que tienen más de una madre, deben escoger sólo a una y quererla como la que más?

No se necesita ir muy lejos para hacer una etnografía sobre las ficciones de la cotidianidad y hacer una descripción de todxs esxs seres mutantes que vemos a diario. Mi abuela fue diagnosticada con alzheimer, en una etapa inicial; reconoce a las personas, pero ya no sabe en qué pueblo nació, ni cómo se prepara un tamal. Cuando alguien le habla de un pueblo cualquiera, ella toma ese pueblo como propio y dice: “allí nací yo, ¡cómo estará de cambiado!”, y así con cada pueblo, reinventando cada vez su nacimiento. Mi abuela... se me antoja un ser mitológico, un ser que nace y vuelve a nacer con cada cuento. En la calle veo una mujer negra (3) que lleva su pelo afro, extendido hacia el mundo, como si quisiera



envolver las nubes y hacer de ellas una tormenta repleta de tamboras: luego me dice que ella no sabe nada de tambores, que apenas está aprendiendo, que de chiquita se la llevaron muy lejos y su nueva familia escuchaba otra música; se me antoja ser mitológico, la diosa exiliada que nunca escuchó un tambor. A su lado otra mujer negra, con el pelo liso, largo, con la ropa pegada al cuerpo; y se me antoja ser mitológico. ¿De dónde vienen? ¿cómo llegaron a ser ese cuerpo?

La Construcción de antidiarios políticos íntimos paródicos performáticos de cuerpos en tránsito no es otra cosa sino el ejercicio de vomitar el propio cuerpo al mundo y recopilar los relatos con que ese cuerpo entra en contacto con otros cuerpos-vómito. Delirio. Fiebre. Té de pierna en cultivo hidropónico. ●

#### Lucía Diegó:

Lucía Diegó es una sujeto productora de prácticas feministas. Nació hombre biopolítico pero se hizo mujer. Su trabajo de experimentación audiovisual y teórica la lleva a descomponer su cuerpo en muchos cuerpos mutantes. Es mujer, es hombre con hache minúscula, pero también es cyborg. Cuerpo mutante.



#### NOTAS AL PIE

- (1) *Cuirr: cuerpos irreductibles. Lectura situada para la palabra inglesa queer.*
- (2) *No me apropio del concepto de Humanidad sino que pasó de largo hacia otras posibilidades conceptuales y sensoriales de la experiencia corporal y política.*
- (3) *Ante la palabra velada, prefiero la resignificación de los insultos. No me gustan las palabras afrodescendiente, homosexual, gay, entre otras, porque funcionan como conceptualizaciones de grupos poblacionales ajustados a la norma, que encajan, que son incluidos. Reescribamos los insultos y usémoslos como potencia política: negro, marica, rax, indio.*

## ■ *Cuerpos del umbral:* *Los retratos de Robert Mapplethorpe*

POR LINA SANCHEZ CALDERON

Patti y Robert se conocieron mientras caminaban a la deriva por las calles de Nueva York. Luego de su encuentro, comenzaron una relación en la que se descubrirían como artistas. Robert se convirtió en sugestión. Con sus primeros collages, a modo de santuarios sacrílegos, empezó sus exploraciones en la imagen, hasta acercarse, desde la cautela y casi sin pensarlo, a la fotografía. Su arte empezó a circundar por galerías y lugares under del Nueva York bohemio, como el Hotel Chelsea, en el que vivió con Patti luego de

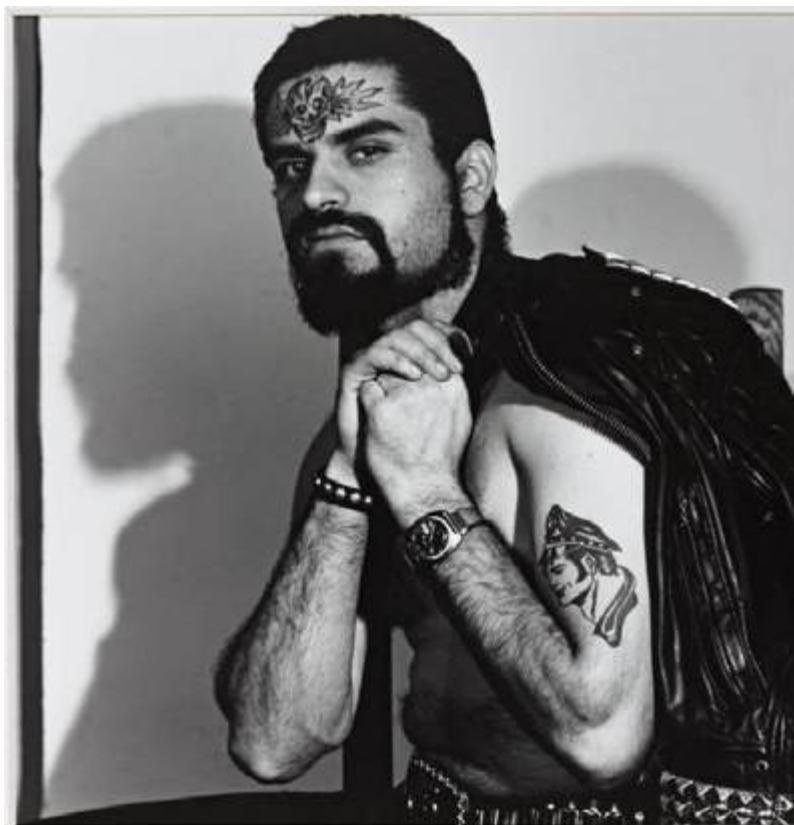
huir de un antro estridente hasta la náusea. Allí, en el hotel, resurgieron en el arte. Robert exploró su obra desde su relación con la sexualidad. Patti se descubrió como cantante y poeta.

El arte de Robert no se puede asumir desde la ingenuidad. Tal vez sí desde la curiosidad que se despierta en la infancia al acercarse a lo desconocido: se revuelve el estómago y se dilatan las pupilas; bombea fuerte el corazón. Robert hizo su obra desde ese lugar que resulta familiar aun cuando no lo

has empezado a explorar. Antes de conocer a Patti era apenas un loco que a punta de LSD hacía algunos recortes y lanzaba pinceladas dispersas sobre el lienzo. Pero así como en la vida, las relaciones transforman el arte. Ambos empezaron a andar en un limbo anárquico en el que de manera tácita respetaron el umbral entre amor e intimidad. Así su arte se convirtió en la constatación de una sexualidad que se materializaba de manera disímil a la de los padres de la II Guerra Mundial, quienes conservaban esquivarlas de combate en sus vidas y unos valores ya obsoletos para una nueva camada que no quería construirse desde la represión y el castigo. Robert hacía parte de esa generación que necesitaba imaginar otras nuevas formas de relacionarse desde la libertad de errar. Las calles de Nueva York se convirtieron en campo de exploración, durante la década de los 60, gracias en parte al impulso económico que contribuyó a una arquitectura renovada y abstracta. Varios jóvenes como Patti Smith migraron a esta ciudad que se expandía de manera acelerada. Patti venía de Nueva Jersey y, al igual que otros propios de su generación, su traslado a Nueva York no se debía tanto a un progreso económico, como sí a la necesidad de encontrar ese lugar desconocido pero familiar.

Patti le dio la confianza a Robert para descubrirse como homosexual, aun cuando ellos continuaban una relación de complicidad y amorío clandestino. La confianza explotó hasta volcar su obra en retratos sugestivos, en cuerpos del umbral subliminal y agitador que sólo Robert

construyó. Cuando observamos una de sus imágenes sentimos la necesidad de establecer un contacto; alguna relación que nos permita entrar en ese lugar desconocido para acercarnos a ella sin miedo, bien sea para revelarnos ante su presencia o para ser partícipes de lo que ilustra; de no ser así, el temor a la cercanía nos convierte en espectadores ingenuos; ya afirmaba Bataille que el universo pierde su carácter angustioso y oculto, su identidad degradada y corrompida cuando tenemos la vista inutilizada: “a muchos el universo les parece honrado; las gentes honestas tienen los ojos castrados. Por eso temen la obscenidad. No sienten ninguna angustia cuando oyen el grito del gallo ni cuando se



► Nick 1977 Robert Mapplethorpe 1946-1989



*Jim and Teon, Sausalito, 1977*

© 1977 THE ESTATE OF  
ROBERT MAPPLETHORPE



pasean bajo un cielo estrellado. Cuando se entregan a los placeres de la carne, lo hacen a condición de que sean insípidos” (1).

Robert empezó a deambular por los clubes nocturnos explayados en las avenidas más oscuras de la ciudad. En Mineshaft conoció un mundo efervescente en el que las prácticas de sadomasoquismo sexual germinaban entre la escena gay neoyorquina. Los hombres de traje rudo y

trazo grueso en la piel abrían su culo, ahora blando. Allí, Robert retrató la puesta en escena de la fuerza, desde la mirada, el cuerpo y el acto sexual, llevado al lugar simbólico del castigo y el sometimiento. Se trataba de una fuerza corpórea que contrastaba con la sutileza del lente de Robert. Justo ahí es cuando podemos hablar del umbral: los cuerpos pueden caer hacia el gesto de la rudeza, o hacia el vacío de la fragilidad.

► *Jim Sausalito, Robert Mapplethorpe Serie 1977*

## EL X PORTAFOLIO

*'Son muy morbosos los guardianes de la moral y las buenas costumbres'*

– Ziga Itziar

No fue feminista. Tampoco militante. No elaboró grandes discursos sobre el arte. Fue la subversión que germinó de su exploración sexual. Ya luego, cuando sus imágenes fueron mostradas, publicadas y expuestas en galerías, se volcaron en militantes y feministas, en anti-discursos. En su obra, la acción desborda los moldes; algo que resulta incómodo para el resto de la sociedad. Las exploraciones de Robert revelan matices escondidos que se congelan en el tiempo a partir de sus retratos. Y justamente esa capacidad de congelar lo que no puede ser visto en público es lo que convierte su obra en transgresión: “Es cierto que los retratos plasman un único aspecto o una única faceta del modelo, en una época de su vida y en un momento y una situación dados, no obstante, acaban por caracterizar para siempre al modelo.” (2)

Robert hace parte de una generación de artistas que convirtieron la clandestinidad en eternidad. El X Portafolio, publicado en 1978, compilaba fotografías hechas a actores pornográficos y amigos que practicaban el sadomasoquismo. El libro abre con un autorretrato en el que Robert se introduce un látigo por el ano. El revuelo de la obra causó un eco que retumbó en 1990, cuando se incluyeron las fotografías en la exposición Maplethorpe: el momento

perfecto. Calificada como obscena, asunto real y latente dentro de toda la obra de Robert, la obra fue censurada. Tras sus imágenes se abre un discurso tácito que deviene en nuevas formas de asumirse como ser sexual. Y cuando el arte se toma el lugar de la revelación, en las instituciones choca, pues la revelación es un espacio que le incumbe solo a la religión. Así que la Asociación de Familia Americana, organización que promueve los valores conservadores cristianos en Estados Unidos en los medios de comunicaciones, censuró El X Portafolio, para que a la obra El Momento Perfecto le restringieran los fondos dados por el gobierno. La clandestinidad no puede convertirse en eternidad. Pero con toda una generación que contribuyó a trasgredir los cánones sexuales, solo se podía esperar que la revolución se fuera alzando hasta llegar a diluir cada vez más las buenas costumbres y



► *Self Portrait with whip, 1978. Robert Mapplethorpe*

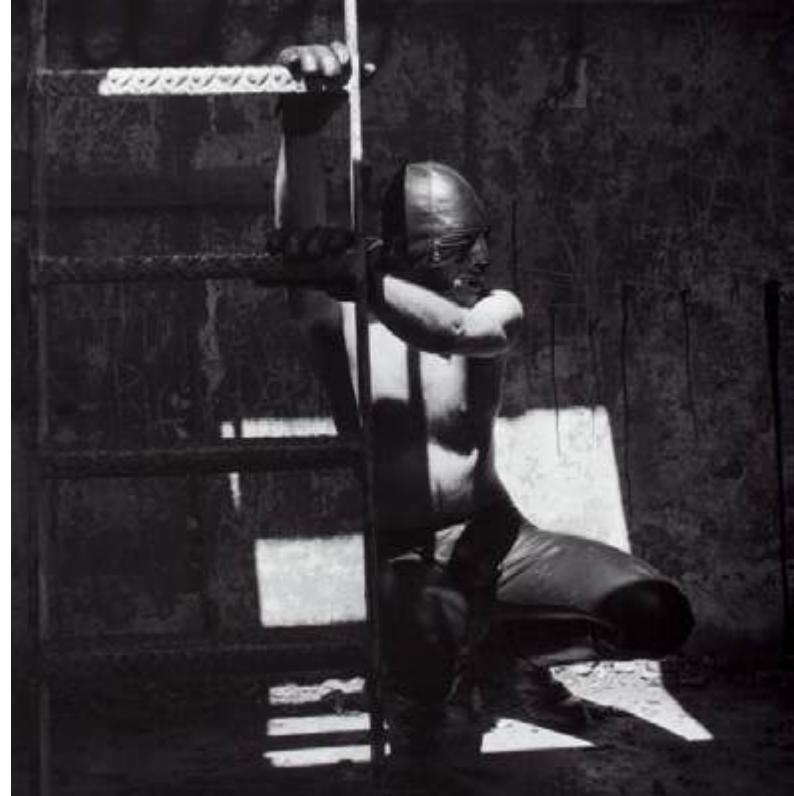
así las nuevas sexualidades que empezaban a descubrirse, sobrepasaron los límites que les tenía el tiempo.

La puesta en escena en las fotografías de Robert reflejan un universo real, en el que sujetos periféricos se exponen y logran ser vistos y nombrados. Aun así las imágenes nos permiten juguetear con mil historias que podrían estar detrás de los sujetos retratados. Como alguien que se encuentra saturado de pensamientos, quien se enfrente a la obra de Robert necesitará algún tipo de exorcismo para poder darle vida al afán fantasioso de las imágenes: “hay que discernir qué parte de la realidad se transfuncionaliza mediante la fantasía, de modo que, aun siendo parte de la realidad, se percibe bajo el modo de la ficción.” (3)

La generación de Robert y Patti le hace resistencia a la cultura americana que se expande por todo occidente. Se trata de los mal follados, putos, perras, punkeros, yonkis, artistas del cuarto oscuro que logran llegar al cubo blanco del museo, para gritar desde allí a una sociedad por fin mutante. ●

“Algunos de nosotros nacemos rebeldes (...) Me recuerdo paseando por delante de escaparates con mi madre y preguntándole por qué no los destrozaba la gente a patadas. Ella me explicó que había normas tácitas de conducta social y que ese era el modo de coexistir como personas. De inmediato, me sentí limitada por la noción de que nacemos en un mundo donde todo está determinado por quienes nos han precedido. Me esforcé por reprimir mis impulsos destructivos y, en cambio, desarrollé los creativos. Aun así, la niña contraria a las normas que llevaba dentro no había muerto”.

– Patti Smith, *Just Kids*.



### NOTAS AL PIE

(1) BATAILLE, George. *Historia del ojo*. [En Línea] No. 2 (1995) <<http://letrae.iespana.es>> [citado en 26 de septiembre de 2002]

(2) AZARA, Pedro. *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002. p. 23

(3) ŽIŽEK, Slavoj. *Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma* [en línea]

<http://es.geocities.com/zizekencastellano/confotograf.htm> [citado en 15 de junio de 2009]

## ■ *Fembra Placere, Gryllus Montícola*

POR JUAN FERNANDO RAMÍREZ ARANGO

### I. LA TESIS

#### *La Vulva*

Si algún Doctor Moreau me preguntara a quema ropa, o sea en plena vivisección, qué me gustaría que me transplantara de mi novia, no dudaría un parpadeo en responderle que el sistema digestivo. Y si me pide que justifique mi respuesta, le diría que es perfecto, que así ella decidiera seguir la dieta soñada del elefante, o sea comer solamente maní, su popó se deslizaría

suavemente hasta alcanzar la luz al final del túnel. Además, siempre defeca a la misma hora, a las veinte en punto: pronuncia sus palabras mágicas, “tengo popó”, va al baño y evacúa en un santiamén. Yo, en cambio, me demoro un lapso mayor al permitido por el mito del progreso, y lo peor de todo es que nunca he podido vincular la lectura con el acto de cagar. Por eso me alarmé el día que dijo que estaba estreñida, e incluso defecando con sangre. Mi novia le tiene miedo insuperable a la

Adidas. Ese día mi novia y yo NO pudimos revalidar nuestra costumbre máxima. Era sábado y, a excepción nuestra, no había nadie más en el Laboratorio de Biotransformación. Nuestra costumbre máxima reza que cada vez que nos dejaron solos en algún sitio, los astros se alinearon para vernos copular. Ese sábado gris, sin embargo, mi sangre no fluyó. A lo mejor mi cerebro de réptil se embelesó con otro asunto: ¿Por qué el líder sectario me pareció familiar? ¿Dónde lo había visto antes? O quizás mi cerebro rojizo, impactado por las entradas del líder sectario, solo le estaba llevando la contraria a Adidas y su estúpido eslogan: Impossible is Nothing.



### ***La chica caracol***

Yo asumí que el ritual de iniciación de mi novia había llegado a su final cuando su esfínter se manchó de sangre, al momento en que la hechura de su tesis de maestría se convirtió en alerta de hemorroides, pero

faltaba algo más. Ahora querían que ella asesorara una tesis de pregrado. La estudiante de pregrado se llamaba Margarita y venía recorriendo un conducto regular interminable: en una píldora, la Facultad de Artes le había aprobado un asesor externo para su tesis de grado y mucho después la cadena jerárquica la llevó hasta la Escuela de Microbiología y, finalmente, al Laboratorio de Biotransformación. Y allí, por supuesto, el líder sectario decidió que mi novia era la asesora externa que andaba buscando Margarita. ¿Asesorar a una estudiante de artes? Yo le aconsejé a mi novia que por ningún motivo se fuera a involucrar con una estudiante de artes. ¿Por qué? Para responderle, tuvimos que desmontar una de nuestras reglas doradas: NO hablar de relaciones anteriores. Una vez desmontada, le conté que yo tuve una novia artista que solo me dejó malos recuerdos: Como un eco terceromundista de la generación X, ella era linda y rara, más rara que linda. Si buscara un referente en mi colección de CDs, ella sería el mini me de Liz Phair en 1992, o sea un año antes de su famoso álbum debut, pero con el pelo corto y las pestañas más largas. ¿Mini me de Liz Phair en el 92? Sí, como un genio en una botella reciclada, pequeña, pero en ebullición, llena de deseos no masificados por cumplir. Era tan pequeña y leve, tal vez 1.50 y 45 kilos, que yo la llamaba La chica caracol. ¿Por? Porque toda ella podía habitar su propia vagina. Así de independiente era. Tanto, que decidió aceptar el reto que le lanzó su papá el día que descubrió la pipa de marihuana que ella escondía en el cajón de los calzones. ¿Qué hacía ese señor metiendo sus narices en el cajón de los Lollipop de su hija? Desde ese

sangre –por algo eligió la microbiología industrial por encima de la bacteriología–, y cuando se enfrenta a ese tipo de angustia, surge su humor negro: echó mano de lo más escatológico de la patafísica, y comparó su situación con las escasísimas posibilidades de embarazo que hay por la vía del sexo anal, luego, su flujo de sangre por el dos, no era más que una desviación del menstruo. Yo le respondí con una carcajada, la peor respuesta que hay para el humor negro que deviene del miedo y que, finalmente, desemboca en autoengaño: mi novia creyó por algunos minutos que lo que había dicho era cierto, pero la única verdad que se puede deducir de ese comentario tan enrevesado, es que buena parte de los miedos de mi novia tienen su epicentro en la vulva, y buena parte de los míos también.

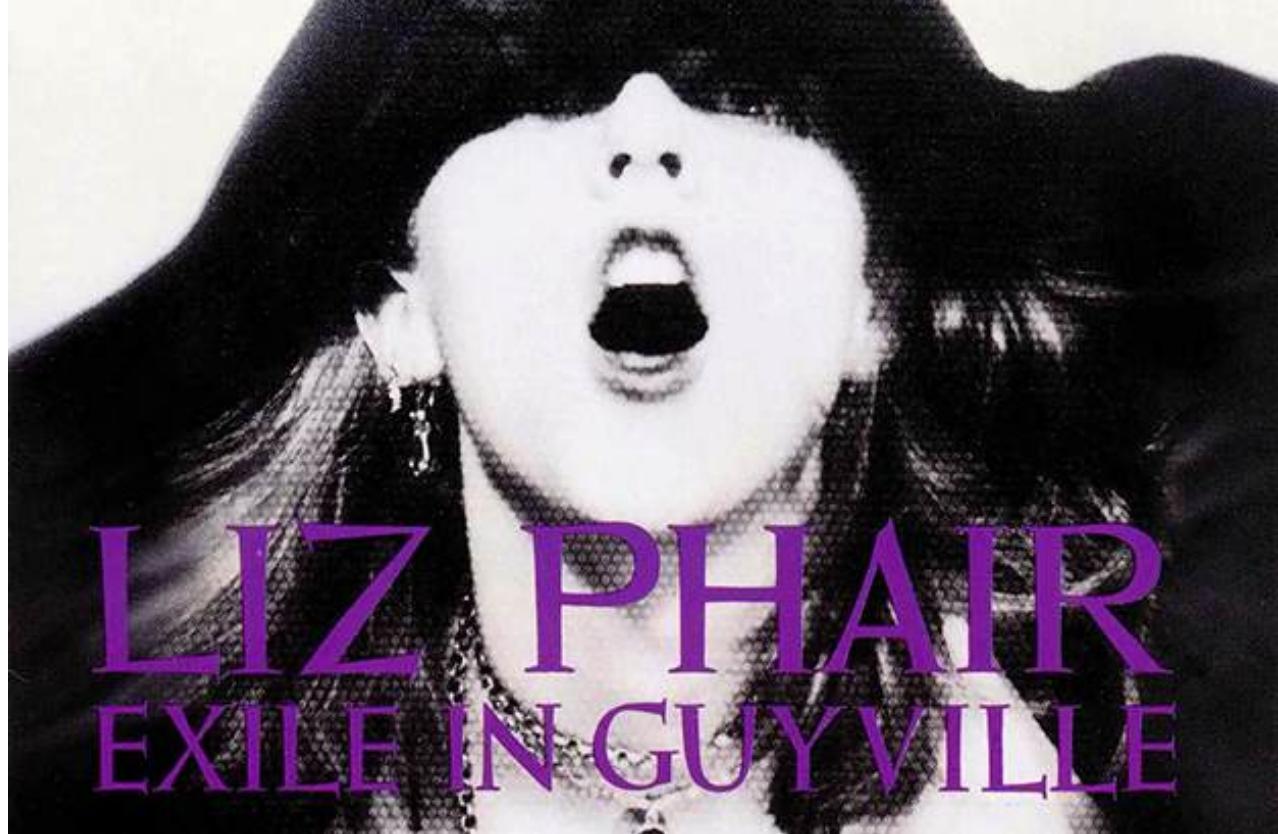
### *Adidas*

A mi novia la estaba matando su tesis de maestría. No sé cómo su asesor la dejó involucrarse con algo tan ambicioso. Tanto, que mi mejor hipótesis era que todo hacía parte de un ritual de iniciación. Y es que el grupo de investigación en el que mi novia era la cola del organigrama, tenía todas las peculiaridades de una secta. Todos sus cófrades ostentaban un doctorado en la Universidad de Purdue, y todos vivían por fuera de la ciudad, la mayoría en Santa Elena y el resto en Guarne, en granjas que algún día serán autosuficientes. E incluso el director del grupo actuaba como un líder sectario, solo lo veían a fin de mes para rendirle cuentas, y los demás días hábiles se suponía que estaba en alguna reunión trascendente. La única vez que visité el



» Bloody Trump: a menstrual blood portrait of Trump,  
by Sarah Levy

laboratorio de ese grupo, Laboratorio de Biotransformación, lo vi en una foto que recreaba una de esas reuniones y su rostro me pareció familiar. Su sonrisa era el punto de fuga de la foto y mi novia dijo que con toda justicia, pues esa reunión terminó catapultando al grupo a la primera línea de Colciencias. En cualquier caso, era una sonrisa prefabricada, fruto del diseño de sonrisa, y como yo soy más afín al neorrealismo que al star system, subí un tris la mirada y recorrió su frente de sur a norte: me impresionaron sus entradas, tan profundas que no las podía disimular con su peinado hacia adelante, y ambas surcadas por tres grandes arrugas de corte transversal, como si fueran el logo de



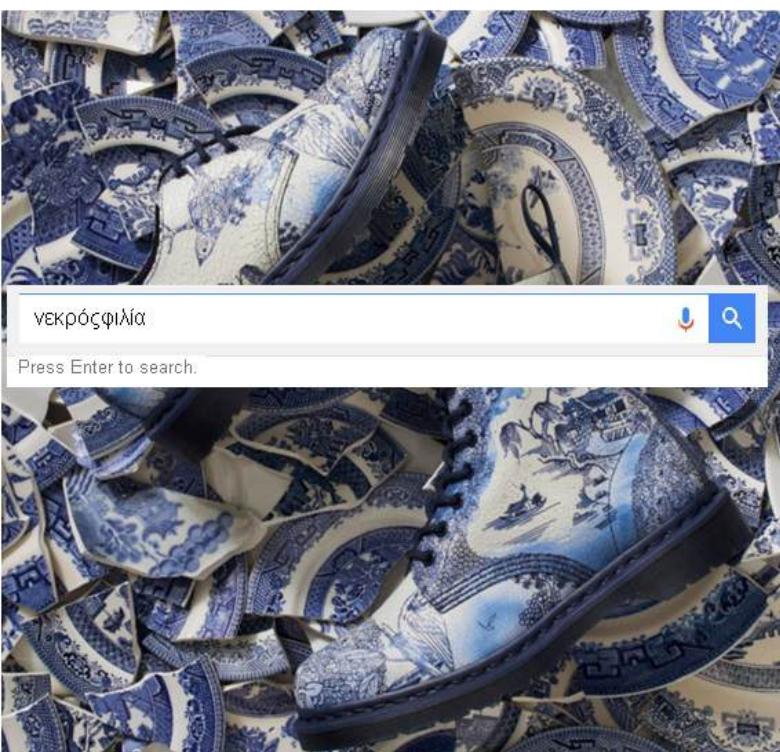
día, ella lo nombró el parafílico. El reto que le lanzó el parafílico: "tú nunca serás como yo". ¿Nunca? El parafílico era ingeniero mecánico y ella decidió estudiar ingeniería mecánica. ¿Una mujer en ingeniería mecánica? ¿Una chica caracol haciéndole frente a un torno y a otros molinos de viento? La transgresión le duró unos cinco semestres, hasta que aceptó la derrota. Un transgresor que sabe aceptar la derrota, esa era su definición de artista y la siguió al pie de la letra.

### *El juego del misántropo*

Yo no quería conocer a Margarita, entonces mi novia, neofílica a más no poder, creyendo que me estaba perdiendo algo extraordinario, inventó un juego cargado a su favor. El juego del misántropo, en dos palabras, consiste en

ir conociendo a un desconocido a través de un tercero. Es un juego de larga distancia y, por lo tanto, de adivinación, se juega por correo electrónico y tiene pocas reglas. 1) El misántropo deberá remitirle un correo al tercero o conocido mutuo. 2) En el cuerpo del mensaje, el misántropo intentará adivinar alguna característica del desconocido, una por correo. 3) Si el misántropo tiene cinco desaciertos consecutivos, perderá y le venderá el alma al tercero o conocido mutuo. 4) Cada acierto, borrará los desaciertos. 5) El misántropo, fiel a su misantropía, será lo más cruel posible. Estos fueron algunos de mis aciertos actuando como el misántropo, mi novia como el conocido mutuo y Margarita como la desconocida del primero: Apuesto que es como el Parque del Periodista, una subcultura aquí y otra allá, pero ni siquiera ella misma adivina

cuál es su verdadera esencia. Su mochila tiene un botón de “Las chicas no se sientan así”, y todos los caminos de la mochila conducen a ese botón. A lo mejor ha intentado morderlo salvajemente, busca marcas. Tiene un corte que tú quisieras lucir, pero no te atreverías por culpa de tus orejas de Dumbo, lo que implica que tiene rapado un lateral. Usa botas Dr. Martens personalizadas, quizás con flores venenosas o que lo parezcan, ningún animal silvestre las probaría. ¿Sabes qué? Apenas se las quitan para “hacer el amor”, se las quitan y sus pies son fríos como el hielo seco, y solo después del primer polvo recuperan la temperatura ambiente, de ahí mi inquietud por la necrofilia.



### Deshojando la tesis de Margarita

Mi novia lo planeó todo a su manera: luego de ver un documental sobre Ai Weiwei, improvisaríamos. Margarita llegó tarde y el vaso de vino que llevaba en la mano todavía es uno de los misterios capitales de mi vida: ¿Cómo hizo para ingresarla a Comfama? Se acercó a saludarme de pico y, ayudado por la luz violácea de la gran pantalla, noté otro de mis aciertos: nariz disidente, más cicatrices de perforaciones que poros en la piel. La película pasó como se raya una zanahoria manualmente y salimos. Cada vez que estoy por allá, evito cruzar la Plazuela de San Ignacio. El café que venden en ese lugar, con el azúcar ya incluido, es peor que un repelente. ¿Café con azúcar? Además, al otro lado hay una de las calles que más me inquieta, justo donde muere durante una cuadra la avenida Colombia. Desde el último adiós del tío Beto, quien nació, vivió y murió en el centro de Medellín, evito esa y otras calles más. Así que yo subí por Pichincha y ellas se adentraron en la carrera 44. Mientras yo iba repasando mentalmente mi rutina de chistes relativa al Parque del Periodista, Margarita le iba a mostrar a mi novia una zapatería artesanal en la que hacen Dr. Martens superiores a las inglesas. La compañía como variable implícita de la distancia, secreto a voces, siempre acorta recorridos. Cuando llegué al Parque del Periodista, ellas ya estaban dándole el primer trago a sus cervezas, lo que frustró el intro de mi mejor rutina, cómo tomar cerveza en ese parque sin contraer hepatitis B. En cualquier caso, el tema que iba a reinar la noche ya estaba sobre la mesa: la tesis de Margarita.

Según dijo, su tesis de grado era el corolario de una decisión, ella decidió estudiar artes porque solo una artista entendería el giro en U que había dado su papá: salir del closet promediando los cincuenta. Salió del closet y cambió de selva de cemento, Bogotá por Cúcuta, por eso Margarita prefiere usar la expresión salir de la nevera. No sé cuál de los dos emigró primero, pero ella se unió a un colectivo de peluquería experimental y terminó siendo la community manager que dio cuenta de sus aventuras por carreteras suramericanas. La escala más larga la hicieron en São Paulo y esa fue la metrópolis que, al contrastarla con Medellín, originó la idea de su tesis. Si la legislación de São Paulo prohíbe la publicidad en sus calles, y por eso están despobladas de anuncios publicitarios, a Margarita le dio la impresión de que la gran mayoría de mujeres de Medellín son anuncios publicitarios de carne y hueso. ¿Qué venden? Desmontando esa pregunta encontró la hipótesis de su tesis: en Medellín habría surgido una nueva especie de mujer, una mutación del Homo Sapiens gracias a su paulatina adaptación a un nuevo ambiente. Ese nuevo ambiente se habría fundado a la par de la sociedad de mejoras públicas, en 1899, cuando Carlos E. Restrepo se trazó el objetivo de embellecer la ciudad hasta convertirla en una obra en exhibición. De ahí que el órgano que ha definido y definirá a Medellín es el ojo decimonónico, el ojo como espejo de Stendhal, el del sentido de la mirada superficial.

Al final de la noche -varias cervezas atrás había pasado pitando el último circular coonatra del día-, cuando Margarita y mi novia celebraban a carcajadas una coincidencia inversa, Margarita había



» Retomando la obra conceptual de Jenny Holzer

bendecido al condón y mi novia lo había condenado, la primera no puede usar anticonceptivos por culpa de un defecto en el sistema circulatorio, y mi novia no tolera el condón por ser alérgica al látex y por creer que también lo es a los condones látex free, y cuando yo concluía para mis adentros lo incómodo que sería hacer un trío con ellas, Margarita cortó la risa y dijo: "allá viene mi asesor de tesis". ¿Un choque de trenes entre asesor principal y asesora externa? Pero no era el asesor, y ese error de apreciación ajeno, sumado a las cervezas, le aflojó la lengua a mi novia: "es que Margarita está enamorada de su asesor". ¿Enamorarse del asesor de tesis? Que yo sepa, las tesis se clasifican en rechazadas y no rechazadas, y estas últimas en malas, regulares, buenas y premiadas, pero en ambas ramas siempre hay una constante, todos los ponentes terminan odiando a su asesor. Luego, a lo mejor Margarita, que había decidido estudiar artes para aceptar a su papá gay, no lo había hecho y lo que estaba buscando en su asesor de tesis era a un nuevo papá.



¿A esa pose se le podría llamar ser artista? De acuerdo con la definición de La chica caracol, NO.

### **Medellín**

Margarita me pidió que le escribiera una especie de discurso de apertura, uno que abriera la exposición de su tesis de grado. Yo le dije que NO, pero luego ella me convenció al explicarme más detalladamente su plan. La verdad es que el contenido de su plan tuvo que ver muy poco con mi viraje de 180°, y lo que provocó el Sí, fue el cuadro sinóptico que trazó en una hoja oficio en aras de aterrizar su grandiosa idea. Tremendo cuadro sinóptico. Tanto, que lo enmarqué y ahora adorna una de las paredes de mi cuarto, la que está detrás de la pantalla de mi computador. Y siempre lo digo, si tuviera la firma de Basquiat, sería un Jean Michel Basquiat.

La asociación que hice de ese cuadro sinóptico con Basquiat -más la recomendación de Margarita: ser lo más provocador posible-, me dio la idea del discurso de apertura. Recordé la relación que tuvo Basquiat con el rap -la carátula que dibujó para el sencillo Beat Bop es la mejor de la historia de la música-, y eso me llevó a una canción de rap que define a Medellín más allá del ojo como espejo de Stendhal: en lugar de ese ojo culo de botella, echa mano del espejo de doble fondo que aviva la poesía. La canción se titula Medellín y su coro es Medellín en estado puro: “Medellín sos como yo, yo como vos, vos como yo, yo como vos, y a la final lo mismo, unas gonorreas”. Voseo y

voseo más una locución adverbial deformada, y de postre, el sustantivo recategorizado en adjetivo gracias a la explosión de violencia. ¡Genial! Ya tenía la idea, el resto sería cuestión de método: dejarla remojar un buen tiempo y luego darle forma bajo presión, un par de días antes de la fecha límite.

### **El diorama**

No faltaba nada. El MUUA le había abierto un espacio a la tesis de Margarita, y para agudizar las cosas, no lo hizo en la sala de antropología, sino en la de ciencias naturales. Esa fue una pulseada que le ganó mi novia al asesor principal, al tornar más científica exacta la empresa de Margarita. Por eso no fue ningún parte seguir las recomendaciones del MUUA: reducir toda la investigación a la escasa superficie de un diorama.

El mes y algo más que pasó entre el descubrimiento de mi idea para el discurso y la apertura del diorama, fue una mierda, como si haber aceptado la propuesta de Margarita hubiera sido una maldición. Para empezar, tuve una pelea con mi novia porque yo no entendía cómo una mujer de 23 años se podía enamorar de un hombre casado que rondaba los cincuenta. Por supuesto, me refería a Margarita y a su asesor principal. La pelea fue tan decadente -yo le decía cualquier cosa y ella me replicaba que leyera a Kundera-, que prometí descubrir las razones de ese flechazo intergeneracional y busqué al asesor principal en las redes sociales. Lo

encontré en F\_c\_book, pero no pude establecer motivos no freudianos para que Margarita estuviera deshojándose por ese señor. Además, su esposa era una MILF, acrónimo que reforzaba mi explicación freudiana del asunto. Hice una revisión exhaustiva y ese tipo de pesquisa siempre deviene en sorpresa: mientras ojeaba la lista de amigos del asesor, noté que uno de ellos era El troglodita. No bien vi la foto del Troglodita, se me desbocó el corazón. Entonces seguí el protocolo que aprendí primero que la canción del conejo que amarra los zapatos: 1) asegúrate de que tu inhalador está contigo... Como nunca aprendí protocolos psicológicos, hice lo menos saludable y lo que no hubiera podido hacer años atrás: darle clic a la foto del

Troglodita y perder una tarde en su F\_c\_book. Resultó que, tras graduarse en ingeniería química, El troglodita había retornao a la U. de A. para dar una voltereta cartesiana, ahora estudiaba antropología. ¿El troglodita un estudiante eterno? ¿Un troglodita estudiando antropología? Esa contradicción en la escala evolutiva no fue nada extraordinario, mi mouse siguió bajando y pronto se topó con un trozo de queso más apetoso: una entrada en la que El troglodita hacía pública la versión original de un texto de su autoría, la versión editada había sido publicada por la revista Matera. El texto era una apología a su onanismo, ismo del que solo salía cuando entraba en crisis su vasto archivo pornográfico mental. Salía en busca de nuevas imágenes y, para ilustrar el modus operandi de esas caserías, usó uno de los encuentros furtivos que tuvo con mi novia. El texto, fiel a la naturaleza del Troglodita, es muy gráfico, cada vez más, in crescendo, hasta que lo remata con una confesión: escribió que nunca se tomó en serio a mi novia por culpa de sus orejas de Dumbo. Ese texto, literalmente, me volvió mierda. Hacía poco ella y yo nos habíamos tomado unos tequilas y, siempre que lo hacemos, jugamos a sacar a la luz algo que ya superamos: dijo que cuando yo le aticé ese papirotazo en su orejota izquierda, la noche en que cantó su larga infidelidad, no lloró porque estaba contenido un par de insultos que, en ese mismo instante, cruzaron por su mente. ¿Cuáles? "Mis orejas son más grandes que tu pene", y, poniéndome hombro a hombro con El troglodita, el clásico "no sabes lo parecidos que son". Yo le respondí que mi pene sería más grande si sus orejas fueran más

**Infarto cerebral.** Ira y agresividad son factores que aumentan riesgo de sufrirlo. • Pág. 12



## El nuevo rey del mundo

Final Argentina - Alemania concentra y emociona al planeta. • Página 8

# Escombrera tiene fiscales

Estarán a la cabeza de la investigación y exhumación. • Pág. 2



## Cultura 'Tembra placer', arte crítico

Exposición está abierta al público en el MUUA.



pequeñas. Una frase que, sin saberlo, me igualaba con la confesión que finiquita el texto del Troglodita. Esa igualdad me enfermó, esa es mi forma psicosomática de lidiar con los problemas, los convierto en enfermedades y los olvido superándolas. Me enfermé de algo que ninguna ecografía reveló a ciencia cierta. De repente, el párpado fijo de mi ojo derecho se hinchó y se hinchó y se hinchó como un pez globo, un pez globo sanguinolento. Como los odios literarios no perdonan, ahora tiendo a pensar que era septicemia, la misma enfermedad que cambió la literatura de Borges, de escribir solamente ensayos a debutar en la ficción. Esos diez días de delirio, de infección versus altas dosis de antibióticos, a diferencia de mi siempre odiado Borges, no cambiaron mi vida, pero fueron una excusa inmejorable para no escribir el discurso de Margarita y para no asistir a la apertura de su diorama. Diorama que, al igual que su tesis de grado, pero en blanco sobre rojo, finalmente tituló con un chorizo: Fembra Placere, gryllus monticola.

## II. NO TOP 5 FELIZ

Ajustados a nuestra costumbre, mi novia y yo llegamos tarde al cumpleaños de Margarita. Siempre es mejor arribar a una fiesta cuando el alcohol y otras sustancias ya están viajando por la sangre de los presentes. Los presentes eran pocos, seis contando a la cumpleañera. Todos, menos uno, eran artistas. La excepción era biólogo y seguro no le gustaba el contacto físico porque jugaba ultimate, tenía rastas, e inspiró una reflexión mental que nunca había puesto por escrito: ser rastafari en

plantear preguntas alrededor de ese espécimen con morfología muy similar a los homínidos de la familia Hominidae, pero con más dedos, más diferentes glandulas mamarias grandes, oídos pronunciados, cabellito lacio en su mayoría, con tonos que variaban del dorado al amarillo y, en su caso, con una gran cantidad de pelos en los nublos y extensiones. En una especie casi inexistente particular y que habrá muy llamaría peculiar por lo cual me di a la tarea de estudiarlo, pero la curiosidad puso a perder la idea de una investigación, una diferencia tan grande que hoy podemos anunciar oficialmente el descubrimiento de una nueva especie: Fembra Placere.

La primera etapa de la investigación fue un

muestreo inicial, o de reconocimiento que dieron resultados positivos y se realizó en julio de 2012. Por la época, aún no cuenta Carlos Antonio Vélez, experto del Departamento de

parte complementaria para la divulgación de la nueva especie, el Museo de la Universidad De Antioquia, quien realizó la recolección y las muestras el 6 de Junio de 2013, una muestra con los resultados de la investigación de Vélez.

+100  
muestras de cabelllos  
recolejidas de diferentes ejemplares



Investigación de la Sección de Investigación de Cabezas de Cabelllos del Departamento de Ciencias Naturales del Museo de la Universidad De Antioquia se unió a la científica con la intención de cooperar en la investigación. Yo, con el apoyo de mis colegas, nos pusimos manos a la obra. De inmediato se realizó un análisis en los muestros y, realizar análisis de laboratorio para confirmar el ADN entrando de los diferentes cabelllos, caso contrario, los estudios mostraron que eran todos iguales. Hasta entonces sacaramos conclusiones que llevó a la especie que yo llamo Placere, en la expresión gráfica que implica la identificación de una artística y el sentido de contejo y comportamiento social. Las mujeres de la familia de Placere son diferentes a las demás, tienen mucha personalidad, sus sentimientos moleculares en el fondo. De confrontar los hallazgos efectuados y, efectivamente, se obtuvo la respuesta que las características genéticas no eran las mismas, lo que nos llevó a sacar conclusiones para la científica no dejar de ser una sorpresa que esta especie hubiera pasado desapercibida para la ciencia y se le considerase empíricamente como Homo sapiens.

Este estudio representa el principio de ideas que se pueden efectuar a futuro, así conduciendo a respuestas relativas a cómo la especie se ha adaptado al medio en que vive, si la especie se está reproduciendo y ha encontrado otros lugares para vivir, si la especie es endémica, si es o no aceptada por la especie Homo sapiens, y si a futuro está garantizada su supervivencia o por el contrario como peligro de extinción. En conclusión, este es solo el principio de lo que puede representar el hallazgo de una nueva especie.

Fernando Gómez



► La chica danesa (2015) – Tom Hooper

Medellín es la forma más sencilla de consumir mariguana sin ser tildado de mariguani. Por eso, por cada cien mil habitantes, solamente hay más rastafaris en Kingston. El biólogo estaba en período de prueba en su primer trabajo y ya había pagado la cuota inicial de su primera moto. Además de esa y otra información irrelevante, que le transmitió a mi novia mientras bailaban, le regaló una tarjeta de un amigo que vende anticonceptivos muy baratos y que lo recompensa con una comisión del 5% cada vez que se venden a su nombre. Mi novia, por su parte, le dio la fórmula de un licuado de lentejas que dispara el crecimiento de ciertas yerbas aromáticas como la albahaca, para que él la

aplicara a sus microcultivos de canabbis, a los que les estaba invirtiendo todo el subsidio de transporte, ahorrado gracias a la moto. Mi novia guardó la tarjeta en su top y, al día siguiente, mientras hacíamos pereza, me contó esa charla de baile. ¿Notaste que toda la estabilidad del pequeño mundo del biólogo depende de si pasa o no el período de prueba? Con razón miraba tanto por la ventana. De haberse lanzado desde ahí, se hubiera estrellado contra el techo de ese Easy. Dime dónde cayó y te diré qué clase de suicida era. ¿Sería él el que puso el tema que estaban discutiendo cuando llegamos? Esa pregunta sin respuesta dio pie a nuestro juego de desintoxicación preferido, el de hacer un No top cinco de la fiesta de la noche anterior. Yo siempre hago los impares y ella los pares, y al final consensuamos el número uno y titulamos el conteo.

5) Nuestro No top cinco lo abrí con mi primera ida al baño. Tenía que evacuar varias cervezas y no pude. Por falta de espacio o como una broma, Margarita había puesto a la Fembra Placere en la ducha, de pie y a la expectativa, como si estuviera esperando que su amante de turno le pasara la toalla. El realismo de la muñeca y su pose anticipadora, obviamente, me causaron una erección. Intenté revertirla racionalmente, recordando el origen científico de la muñeca: la fisonomía de la Fembra Placere fue el resultado de promediar las medidas de una muestra representativa de maniquíes femeninos exhibidos en las tiendas de Medellín. El intento funcionó por un instante, pero no bien se dibujaron en mi mente las fotos de la apertura del diorama, la erección se tornó

irreversible: con las medidas promedio de los maniquíes en el bolsillo, Margarita buscó a la prepago que más se acercara a esos promedios aritméticos, y luego la contrató para que cortara la cinta y posara desnuda en el diorama. La muñeca era igual a la prepago, las mismas botas y el mismo antifaz, el antifaz estaba adornado con plumas de pavo real cuajadas de mirellas y escarcha, plumas de pavo real que, ante la menor brisa, se agitaban y daban visos de luz que salpicaban el rostro y el torso de la Fembra, el efecto era más real que el sfumato de la sonrisa de La Mona Lisa. Tenía vida y, a diferencia de La Gioconda, ningún aire marimacho.

4) En el cuarto puesto, mi novia ubicó las shiny pantyhose o medias veladas súper brillantes de Margarita: eran el paracaídas de emergencia de su minifalda plisada. El color de fondo no lo pudimos definir, pero despedían rayos y centellas desde un mismo foco, como si fueran las lámparas de plasma patentadas por Tesla. El foco encandilaba inmediatamente y estaba a la altura de las rodillas de Margarita. Mi novia dijo que esas medias habían sido más que una mala decisión, y que las determinaciones de ese orden solo pueden ser tomadas si el miedo susurra al oído. ¿El miedo susurra al oído? Yo le pégue un almohadazo por ese remate de frase tan anti Philip Marlowe, pero mi novia agregó que, más allá de la forma, el fondo que encerraba esa línea era cierto, que a Margarita, literalmente, le tiemblan las piernas a la hora de sacar a la luz sus rodillas. ¿Algún miedo infantil? Mi novia respondió que no sabía, pero que seguro era más reciente, y apostó todas sus fichas a



una hipótesis: las profundas estrías que surcan las rodillas de Margarita, son el reflejo de su independencia, de los vaivenes posteriores a su emancipación precoz. Yo no puse en duda sus conjeturas, pero mi novia interpretó mi silencio como que sí, y entonces añadió: así somos las mujeres, racionalizamos nuestras desventuras en una piyamada y luego las convertimos en una montaña rusa de grasa corporal: engordar y adelgazar, engordar y adelgazar. Entre más frecuente sea esa montaña rusa, más profundas las estrías. Me tomé unos largos segundos de abogado del diablo para masticar esa respuesta, y, acto seguido, repliqué: ¿Acaso las rodillas

no son una de las partes del cuerpo humano con menos grasa? Sí, pero por poca que sea, no hay nada peor que la grasa localizada.

2) La elección del dos por parte de mi novia siempre ha tenido un elemento invariable, me involucra a mí cometiendo un desliz que ella denomina blooper mental. Sobredimensionaste el proyecto de ese enano. El enano no era tan bajito, pero sentado parecía mucho más alto y esa ilusión no le cae bien al paladar de las mujeres que, como mi novia, los prefieren larguiruchos. Además, El enano había cometido un error imperdonable, la conversación de la fiesta desembocó en Breaking Bad y él reveló información de los últimos capítulos. El enano hablaba muy rápido y mi novia no tuvo tiempo de usar su maniobra anti-spoiler: taparse sus orejotas con las manos y gritar NO. Dices que lo sobredimensioné porque El enano te dañó el final de Breaking Bad, pero a mí no me gusta esa serie y por eso mi apreciación del proyecto del Enano es mucho menos sesgada que la tuya. El proyecto del Enano nació en un taller de introducción a la escultura, taller que afrontó a su estilo: la prioridad de sus energías se la llevaba la microempresa de bolsas plásticas que tenía con su mamá, y su carrera de artes seguiría sometida a la ley del mínimo esfuerzo. Entonces tomó una roca mediana y una pulidora eléctrica y decidió tallar un huevo prehistórico. La roca no quiso tomar la forma oblonga del huevo y El enano se dio unos días para saldar un dilema, o se le ocurría un plan b o cancelaba el taller de introducción a la escultura. Una entrevista a Lars von Trier inspiró su plan b, específicamente, una frase normativa y





una obra inacabada de ese cineasta aerofóbico. La frase normativa: Una película debe ser como una piedra en el zapato. La obra inacabada: Dimension, una película que debía dramatizar la forma oblonga del huevo, y ser, por lo tanto, muchísimo más larga que ancha. Por eso, bajo la condición sine qua non de que cada año se filmarían solamente tres minutos, comenzó a rodarse en 1991 y debía finiquitarse en 2024. Sin embargo, Lars von Trier dejó las cosas en puntos suspensivos a finales de los noventas. Puntos suspensivos que retomó El enano en el garaje de su casa: ubicó una cámara en un trípode y la dejó filmar el cambio de estado del frustrado huevo prehistórico, de roca a polvo, a manos de una pulidora Black and Decker, él y la pulidora contra el malogrado huevo paleolítico. El enano aseguró en la fiesta que tiene un archivo de más de mil horas de esa filmación, filmación que antes de alcanzar las cien se transfiguró en odisea.

La odisea del Enano: no sé qué fue primero, si el dolor de cabeza o el de oído o el tic matutino de abrir la boca para descargar los músculos de la mandíbula, pero El enano asumió que todo hacía parte del mismo paquete, la falta de sexo. Nada mejor para el miedo a la castidad que el sexo con una pareja estable, así que El enano buscó una novia y la encontró, una emberá a la que llamaba de cariño Diez mil. Diez mil estudiaba idiomas y fue su oído entrenado en la selva el que tradujo el problema del Enano, bastaron dos o tres veces de amanecer juntos para que ella no pegara el ojo por culpa del bruxismo de su novio. ¿Bruxismo? Mi novia dijo que ahí, en mi excesiva pasión por ese hábito involuntario

de la mandíbula, reside mi exagerada valoración del proyecto del Enano.

Paréntesis: Mi novia no entiende mi amor por las genealogías, ella no concibe que el bruxismo sea un mal tan remoto como el Teorema de Pitágoras, y eso que le mostré el vocablo que usaban en la Antigua Grecia para identificarlo: βρυχω. Lo más interesante, le dije, es que además de significar “rechinar de dientes”, los griegos también lo usaban en el sentido de “morder o devorar”, lo que indica que para ellos el bruxismo no era lo que es para nosotros, esto es, un hábito para-funcional ajeno a la masticación. Y si era tan común, ¿por qué no es pan de cada día en la Ilíada y la Odisea? Lisa y llanamente, porque ambas son epopeyas diurnas. Pero te imaginas, por ejemplo, las noches de Odiseo, ponte en sus zapatos: años y años intentando retornar a Ítaca, donde su asediada cónyuge y su hijo sin figura paterna, tras una década de enfrentamientos con bestias mitológicas y humanas, años y años jodiéndole la vida dioses y semidioses y cuanta rata bajaba del Olimpo, ¿te imaginas cómo rechinarían sus dientes en aquellas noches que tenía la suerte de no pasarlas en vela? Seguramente su dentadura, la del arquetipo del engaño, era peor que la de un devoto al crystal meth. Claro, mucho peor, por eso ese vocablo conjugado en voz pasiva era sinónimo de consumirse.

El enano, al igual que Odiseo, se estaba consumiendo. Como el sexo estable no fue la solución, y todo acto creativo es una caminata vertical de ida y vuelta, El enano le atribuyó la aparición del bruxismo a su enfrentamiento con la roca. Diez mil le dijo

que a lo mejor había creado un tótem y ahora lo estaba profanando. Esa transgresión sugerida por Diez mil, El enano la tomó como un símbolo de expansión, ahora él hacía parte de la intervención al frustrado huevo prehistórico y su nueva pregunta del millón era: ¿qué se hará polvo primero, la roca o mis dientes? Así que en las noches trasladó la cámara a su cuarto en aras de captar sus momentos de bruxismo. Mi novia consideró que solo a partir del contraste de ambas filmaciones, la del Enano y su pulidora contra la roca, y la de la metafísica de la roca contra los dientes del Enano, se podría establecer a ciencia cierta si el bruxismo del mini héroe de la película era culpa o no de la roca que se niega a desaparecer. ¿Cómo? Ella es experta en variables relacionadas y escupió un argumento tan matemático que ni siquiera la pluma de Shakespeare sería capaz de reproducirlo por escrito. En cualquier caso, fue un diagnóstico diametralmente opuesto al mío: lo que está consumiendo al Enano es la peor angustia que puede padecer un creador, la de enfrentarse a una obra de arte jabonosa, escurridiza, grasienta, que le saca el culo a la última pincelada en favor de la etiqueta cuya sombra es el olvido, esto es, arte inconcluso o inacabado. Mi novia se cagó de la risa con esas palabras, risa que significaba muchas cosas, por ejemplo, que el proyecto del Enano no era arte. ¿No? ¿Acaso no viste sus dientes? Sí, parecían granos de maíz podridos, habría que hacerles control biológico. ¿Hasta dónde crees que llevará las cosas? Mientras yo imaginaba un final trágico para Diez mil y su yo colectivo, mi novia dijo que El enano se creía Humpty Dumpty.



3) y 1) ¿Sabes? El tres tiene que ser el novio de turno de Margarita. Ese tipo no habla. Solo habló una vez en toda la fiesta y fue para decir cualquier cosa. ¿Habló? ¿Qué dijo? Dio a entender que entre más Lo-fi es la música Lo-fi, mejor. Pobre. ¿Ves? Por eso, cuando me mostraste esa foto del Instagram de Margarita, te dije que él tenía un aire de cachorro maltratado. La vi y sentí un pinchazo en la cabeza, uno de esos que calientan súbitamente la parte posterior del cráneo. ¿De esos que te hacen ver estrellitas? No, estrellitas no, letras. Esa es la sinestesia de los que vivimos para escribir, trocar dolor por letras. ¿Y qué decían las letras? Díganle al novio de turno de Margarita que ella es un hogar de paso, no uno definitivo. Mi novia hizo magia en su celular y me volvió a mostrar la foto. ¿Ves? Ella tiene todo el poder en esa relación



vertical, ama transitoria y cachorro maltratado looking for hogar definitivo. ¿Lo dices porque la mano de Margarita es la que toma la selfie? ¿Selfie? ¿Es una selfie? Yo no lo podía creer, pero mi novia dijo que sí, que ahora la gente estira los brazos más de la cuenta con tal de alcanzar la selfie de sus sueños. De alargarse un tiempo más esa tendencia, evolucionaremos hasta nuestro manantial simiesco, y tendremos los brazos más largos que las patas. Qué desproporción. Entonces el Hombre de Vitrubio pasaría a ser el Selfie Man. A lo mejor la pinta de Margarita en esa foto es un presagio de esa evolución. ¿Sí? ¿Cómo se llama ese estilo? Mi novia buscó en Pinterest para asegurar su consabida respuesta: retrofuturismo.

¿Viste que El cachorro maltratado solo puso una canción en toda la noche? No, pero sí que tú fuiste el idiota que más alimentó el playlist de la fiesta. Ahí, como si escuchara una canción en otra frecuencia, en AutismRadio.com acaso, hice una pausa mental para leer el mensaje subliminal de la observación de mi novia. Lo leí y repliqué: claro, es algo inexorable, todo escritor en primera persona puede llegar a ser un gran disc jockey amateur. Ella entendió el sentido de mi réplica, tanto, que la obvió y retomó la pregunta: a nadie se le va a olvidar la canción que puso El cachorro maltratado. A nadie, fue peor que una patada voladora, roja directa y veinte fechas de sanción. Pero él alegaría que lo provocaron sin piedad. La provocación fue a la hora de abrir los regalos. Hicimos un círculo en torno a Margarita, ella abrió los regalos y luego los regalos recorrieron el círculo. No sé qué clase de ritual era, pero todo salió a la luz

cuando el regalo de la invitada ausente fue abierto. La invitada ausente era Diez mil, que no asistió porque en su cultura los cumpleaños son malditos, pues no pertenecen a la mundología del tiempo circular. Por eso el regalo no aludía al cumpleaños de Margarita, sino a la rosa de los vientos: un Euro envuelto en un papel aguamarina. Según El enano, era un papel propio de los Emberá, y estaba doblado siguiendo los patrones de la pintura corporal que usó Diez mil cuando alcanzó su estado de embriaguez, en la ceremonia de su primera borrachera permitida socialmente. En cada pliegue del papel había un mensaje, en distintos idiomas, mi novia, por ejemplo, identificó el alemán y su versión jadeada, el holandés. Eran mensajes de buenos deseos, dispersos parecían rosados, pero juntos formaban una especie de leyenda negra. El biólogo metió la cucharada y dijo que en la cultura rastafari ese tipo de regalos son como máscaras articuladas a lo largo de tres acciones: ocultarse, asustar a los malos espíritus, y perseguir el faro de identidad. El biólogo le preguntó al Enano si en la cultura emberá, al igual que en la rastafari, eso se lo daban a los viajeros próximos a partir. El enano no tuvo ni puta idea, pero a esa altura ya todos habíamos advertido que Margarita nos había convocado para algo más que su cumpleaños, era cumpleaños y despedida. Para los envidiosos, dijo Margarita, me gané una beca. Una beca de residencia en Alemania, de un año prorrogable a dos, para darle una perspectiva desde el viejo mundo a la Fembra Placere. La noticia le cayó como un piano de cola al cachorro maltratado, que respondió provocación con provocación. Fue al baño, y una vez afuera,



» Esgrima, Kafka, 1917: "Mis dibujos no son imágenes, sino una escritura privada".

se coló en el playlist, en la fila de canciones de la fiesta. Terminó de sonar la que estaba en curso y luego vino la única canción que puso El cachorro maltratado en toda la noche. Mi novia dijo que, para cometer una estupidez como esas en un contexto tan rojo, seguramente El cachorro maltratado potenció su decepción con una droga muy egocéntrica. Tuvo que haber sido muy egocéntrica para dejar atrás el humo colectivo de la marihuana que había circulado toda la noche por el apartaestudio de Margarita. El cachorro maltratado matizó la violencia de la canción con un baile absurdo, se quitó los zapatos y bailó como lo haría un Kafka despechado, el Kafka que, a puños y patadas, destrozó una puerta del más allá al conocer la traición de su mejor amigo y confidente: ya sabes, hacer pública su obra inacabada en lugar de reducirla a cenizas. Y de las cenizas que no fueron, emergió la kafkología, la sombra más grande que tiene la obra de Kafka.

¡Bah! ¿Qué, la canción que puso El cachorro maltratado? Eso y que alguien meta la mano en tus manuscritos. Además, justo después de pasar el trago amargo de esa canción de mierda, se perdió el destapador.

Aunque hubiera sido otra treta del cachorro maltratado, eso fue lo que más me gustó de la fiesta, las mil y una formas que tiene la gente para destapar una botella de Pilsen. Con un cuchillo mantequillero, en una puerta, contra el poyo... La mía me la destapó El enano con sus dientes malditos y, la verdad, me dio mucho asco, por eso hice con esa cerveza lo que mejor sé hacer, cambiar algo soterradamente, la cambié por la de mi novia. No sé si ese cambio soterrado, como si fuera el efecto de una mariposa nocturna, provocó cambios manifiestos, pero El cachorro maltratado volvió a la fiesta y lo hizo con las manos cargadas de regalos. Primero entró con una caja grande y luego con otra mucho más pequeña. ¿Dónde tenía eso? Mi novia dijo que, probablemente, dos apartamentos a la izquierda, en el de una madre soltera a la que Margarita le facilitaba la clave de su Wi-Fi. Margarita abrió la caja grande y oh sorpresa, adentro había una bicicleta plegable. Para los que no sabían, ella contó que, días atrás, le habían robado su bicicleta. ¿Tú todavía crees ese cuento? A los artistas de Medellín nadie les roba, ni siquiera sus ideas. Yo los conozco bien, están cortados con el mismo bisturí, y cuando buscan desesperadamente un cambio, uno de sus rituales 4-change se cifra en liberar sus bicicletas. También las



liberan cuando van a pasar a una droga más fuerte y dejan atrás el viaje Hoffman. Margarita abrió la caja pequeña y adentro había una torta de cumpleaños. Mi novia, una experta en postres que cree que el agua con azúcar es un postre, lanzó un NO de NO puede ser. Era una torta de Cascabel, la famosísima marca bogotana, y venía en empaque de lujo, diseñado, si no estoy mal, por Olga Cuellar. La desempacaron y de inmediato pusieron las veinticuatro velitas, las encendieron y, mientras cantábamos el Happy Birthday, Margarita, literalmente, estalló en lágrimas como si fuera una plañidera. Le deseamos que los cumpliera hasta el año tres mil y nada, le insistimos que apagara las velitas y pidiera un deseo y nada, la abrazamos entrañablemente y nada, seguía llorando a lágrima viva. Como no paró de llorar, nos tuvimos que ir. Mi novia y yo todavía nos seguimos preguntando si serían solamente lágrimas de cocodrilo, lágrimas de cocodrilo para no compartir la torta de Cascabel. Si no, las fuentes de aquel llanto interminable serían tan diversas que no valdría la pena verificarlas. Todos los invitados bajamos en el mismo ascensor y en silencio. Una vez abajo, mi novia preguntó: ¿alguien más va hacia el occidente? Compartimos el taxi con una chica con la que no habíamos cruzado palabras en la fiesta, y con razón, ella estuvo más pendiente del WhatsApp que del cumpleaños. Solo dejaba su celular a un lado para darle unas cuantas caladas al cigarrillo de todos, unas cuantas es un decir rítmico para muchas, muchas como la típica niña malcriada que quiere adueñarse de la pizza tamaño familiar. WhatsApp y mariguana, WhatsApp y mariguana, el ADN simple de una nueva generación,

nueva generación cuyo destino está en sus manos, y sus manos a merced del síndrome del túnel carpiano, por eso su consumo de mariguana es justificado y medicinal. La típica niña malcriada dijo que estudiaba dos carreras al tiempo, diseño gráfico en la UPB y artes plásticas en la U. de A., y que su hermano había sido el diseñador industrial que materializó el diorama de Margarita. Después de esa tarjeta de presentación, y antes de que yo intentara hacerme el interesante, mi novia puso sobre la mesa su mejor carta para sacarme de las conversaciones con mujeres más jóvenes que ella, esto es, hablar de ropa y accesorios femeninos. Como Dios, es un tema inabarcable y omnipresente, que va desde la modista del barrio hasta la esclavización de costureras en nombre de la aldea global, y yo no soy un hombre de fe. Entonces dejé de mirar a mis interlocutoras por el retrovisor y me dispuse a gastar saliva con el taxista de turno.

Me gusta atemorizar a los taxistas de Medellín, jugar con su imaginario a la defensiva respecto a los vericuetos de esa ciudad. Y cuando el rumbo es Laureles, atemorizarlos es cosa de niños, basta con aludir a las leyendas urbanas de ese barrio doblemente circular –a caballo entre uróboros y lemniscata–, como aquella de los taxistas neófitos que ruedan y ruedan en círculos sin encontrar una referencia que los guie hasta el destino del pasajero. Dicen que ambos, tanto el taxista como el pasajero, entran en pánico mucho antes de que se acabe la gasolina, y que las consecuencias en ese lapso, entre el miedo extremo y el medidor apuntando a lo más rojo, van desde riñas hasta...



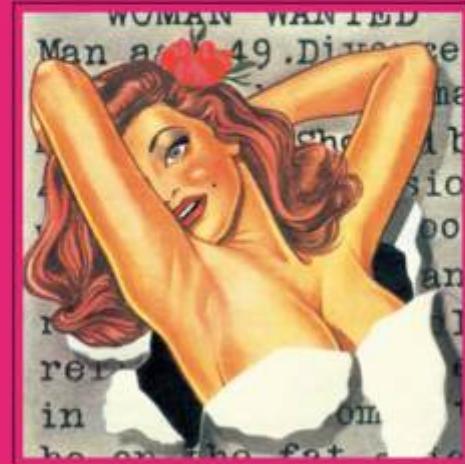
► Barrio Laureles, Medellín.

Le pregunté al taxista de turno: ¿Cuánto por una carrera entre San Juan con la 74 y la iglesia de Santa Teresita? La mínima. ¿Pagando la mínima, es posible ir entre uno y otro punto sin pasar por ninguno de los dos parques de Laureles? El taxista de turno hizo una larga pausa, tan kilométrica que se podría traducir en cualquier cosa: lo estoy pensando, te estoy haciendo creer que lo estoy pensando, te voy a hacer creer que lo estoy pensando hasta que olvides que me disparaste esa pregunta a quemarropa. La larga pausa fue suficiente para mí, y así retorné, en calidad de oyente, a la conversación entre mi novia y La típica niña malcriada. Estaban hablando de la apertura inminente de una tienda Forever 21 en Medellín, específicamente, armando un portafolio de estrategias para estar de primeras en la fila a la hora de la inauguración. La estrategia probable, acampar a las afueras del centro comercial Santa Fe, en una carpa de diez puestos. ¿Cómo definirían los ocho cupos restantes? Mientras hacían la lista de ocho, el taxista de turno las interrumpió en aras de recibir indicaciones de La típica

niña malcriada. Ella lo guio como pudo y le dijo que parara frente a un edificio de ladrillos bermejos con nombre de mujer. Se bajó y yo me pasé del puesto delantero para el de atrás. No bien nos pusimos en marcha, le pregunté a mi novia: ¿Cuánto aportó La típica niña malcriada? Nada. ¿Nada? Como en una coreografía de no lo puedo creer, mi novia y yo giramos al unísono hacia la entrada de aquel edificio rubicundo y alcanzamos a ver que La típica niña malcriada no había entrado. Es más, estaba deshaciendo sus pasos con aire de desorientación. ¿Se habrá perdido? ¿Tú sabes cuántos edificios de ladrillos bermejos con nombre de mujer hay en Laureles? Muchísimos, tres por cada cien ricos que quisiera ver caídos en desgracia. ¿A qué hora habrá encontrado el correcto? A lo mejor no fue capaz, entró en pánico, y ya la declararon desaparecida. De perdido a desaparecido hay un paso y todo el que se adentra en Laureles está a dos pasos de desaparecer. Ese sí que sería un número uno de nuestro No top cinco. Sí, incluso puedo ver esa ironía en un titular de periódico: "Artista desaparecida en Laureles".

# Charles Bukowski

Se busca una mujer



ANAGRAMA  
Colección Compactos

¿Ironía? Mi novia no sabía que Pedro Nel Gómez fue la mente maestra detrás del diseño de Laureles, que lo trazó así, en forma de laberinto moderno, por venganza, años después de que lo censuraran los godos por mezclar arte y política en sus murales. Ella creyó que eso era mierda mía y buscó pruebas en su celular. ¿Viste? Dos almohadazos por incrédula. ¿Sabes? Si declararan desaparecida a La típica niña malcriada, yo sería el primer sospechoso. ¿Por? Por el regalo que le di a Margarita, el título de ese libro me señalaría directamente a la cara. Es verdad. Y si el fiscal de turno no pudiera demostrar una relación de causalidad entre la desaparición y el título del libro, igual Margarita te declararía culpable. ¿Sí? Y de castigo te desterraría de su ser para siempre. ¿Cómo? No sé, pero yo me tatuaría una mándala y te encarcelaría en la cuadratura de uno de sus círculos, yo sería el círculo. Yo sabía qué era una mándala porque mi novia aún las colorea para tranquilizarse, pero no tenía ni sombra de idea sobre la cuadratura de un círculo, y ya que mi novia siempre ha tenido problemas haciendo metáforas con la geometría euclidiana, le pedí su celular y busqué en Google. Efectivamente, estaba equivocada. Mira, si quisieras desterrarme para siempre de tu ser, tendrías que encerrarme, no en la cuadratura del círculo, sino en la diferencia entre ésta y el círculo. Además, aquí dice que no es posible calcular la cuadratura de un círculo, abro comillas: es una imposibilidad matemática que, según Dante, ni siquiera la alta fantasía del poeta puede resolver. Ah, y tampoco es posible dibujarla con regla y compás, todos los grandes matemáticos de la historia, fríos y calculadores como ellos mismos,

han sucumbido ante esa quimera en negro sobre blanco. Luego, ¿cómo te tatuarían la cuadratura de un círculo? Silencio. Repito, ¿cómo putas te tatuarían la cuadratura de un círculo? ●

Juan Fernando Ramírez Arango:

Economista arrepentido de la Universidad Nacional de Colombia y desertor del décimo semestre de Letras: Filología Hispánica, Universidad de Antioquia. Es escritor y paseador profesional de perros, en los barrios Florida Nueva y Laureles, Medellín. Además de ser finalista del Premio Nacional de Cuento La Cueva, ha ganado, entre otros, el Premio Nacional de cuento de la Universidad Externado de Colombia... ¡Bah! “Fembra Placere” hace parte de “Mi alma gemela y las cigarras”, segundo puesto en las Becas de Cultura del municipio de Medellín 2015.



## ■ *El cine íntimo de Chantal Akerman*

POR JUANA SCHLENKER

El pasado mes de octubre murió la cineasta belga Chantal Akerman. En el momento de su muerte tenía 65 años y una extensa producción artística a sus espaldas, que consta de más de 40 películas entre largometrajes, mediometrajes y cortos, varios libros e instalaciones. Sus contribuciones al cine experimental y al cine de autor han sido extensamente recordadas, en especial después de su prematura partida.

Akerman dedicó gran parte de su obra a describir con meticulosidad universos femeninos, rutinas domésticas, deseos contenidos, desencuentros, estados de ánimo interiores. Sus protagonistas, muchas veces ella misma, son mujeres. Su obra no es fácil de ver, pero una vez se reúnen la disposición y el tiempo para apreciarla, el espectador encontrará que el esfuerzo es recompensado con creces y que

descubrir su obra es, en cierta manera, descubrir una nueva manera de mirar.

La primera película que vi de ella fue *News from Home* (1976), una pieza experimental con tintes documentales en la que vemos largos planos fijos y algunos travelling de la ciudad de Nueva York, mientras escuchamos a la cineasta leer las cartas enviadas desde Bélgica por su madre. Me impresionaron las tomas largas y estáticas de las calles que nos llevan a detenernos en el espacio, a habitarlo. No son imágenes icónicas de la ciudad, son espacios cotidianos, calles de cualquier barrio, el subterráneo, fachadas de edificios, algunos transeúntes ocasionales. Akerman retrata en sus tomas la belleza de ese paisaje urbano aparentemente irrelevante. Las cartas que oímos en la pista de audio nos revelan detalles íntimos de la relación de la autora con su madre, con su familia y con su lugar de origen. Oímos en las cartas sólo lo que escribe la madre, no sabemos lo que Akerman contesta; adivinamos cómo pueden ser esas respuestas; en repetidas ocasiones la madre se queja de la falta de cartas de la hija, insinuándonos los matices de una compleja relación entre las dos.

La unión de imágenes y audio nos deja una sensación de disociación entre dos mundos: el espacio de la imagen que registra las calles de Nueva York y el espacio que habita la madre en el audio. Un estar entre dos mundos que podemos asociar a la experiencia de la migración y que la autora explora aquí a través de los componentes del lenguaje audiovisual. La voz de Akerman leyendo con un fuerte acento las cartas traducidas al



» *Je tu il elle*, (1975) Chantal Akerman

inglés le da un efecto particular a la pieza(1). La migración, el exilio, el desplazamiento son temas que recorren transversalmente su obra; y en especial los sentimientos que acompañan a esos desplazamientos: el aislamiento, la soledad, la extrañeza y la dislocación.

Otro aspecto que recuerdo me llamó la atención en esa primera experiencia frente a la obra de Akerman fue la ausencia de una conclusión. Después de 89 minutos, *News from Home* termina con una larga toma en el ferry de Staten Island que nos aleja de la ciudad y nos deja con la sensación de que acabamos de ver un trozo de la vida de la autora que podría haber sido otro, un lapso suspendido en el tiempo. Me llamó la atención esa fragmentariedad, el abandono de un cierre, su carácter incompleto.

Más adelante, al ver otras piezas de la directora, reconocí esos mismos rasgos que llamaron mi atención: la apuesta por planos estáticos y largos, los elementos autobiográficos de la historia y la ausencia de un final concluyente.



► *News from home* (1976) – Chantal Akerman

Durante su estancia en Nueva York en los años 70, Akerman estuvo en contacto con cineastas experimentales como Michael Snow, Jonas Mekas y Stan Brakhage que influenciaron notablemente su obra. Durante estos años desarrolló un interés por los principios del cine estructural, por la experimentación formal con el medio cinematográfico y por el abandono de la progresión narrativa. Ese interés por explorar el potencial del lenguaje cinematográfico lo podemos encontrar en piezas como *La Chambre* (1972) y *Hotel Monterrey* (1972), dos obras en las que Akerman explora el espacio y el tiempo a través de tomas largas y recorridos. Con respecto a *Hotel Monterey* la autora escribe: “Después de cierto tiempo ya no vemos un pasillo, sino rojo, amarillo, materia... La materia de la película. En una suerte de ir y venir entre lo abstracto y lo concreto.”(2)

*Jeanne Dielman, 23, Quai de Commerce, 1080, Bruxelles* (1975), es, sin duda, una de sus películas más radicales. El New York Times la llamó “la primera obra maestra de lo femenino en la historia del cine”. En los 200 minutos que dura la película vemos tres días de la vida de Jeanne, una mujer viuda que vive con su hijo adolescente y que se prostituye por las tardes para poder cerrar el mes. Sin dramatismo alguno, vemos las acciones domésticas de esta mujer desarrollarse en tiempo real, retratadas por una cámara inmóvil, sin cortes, ni acercamientos, ni contraplanos. A través de la cámara fija y el plano extendido Akerman nos encuadra el espacio en el que esta mujer realiza las acciones cotidianas, transmitiéndonos una sensación de hiperrealismo. Este término ha sido usado por diferentes autores para describir la obra de la directora ya que exhibe un exceso de



visibilidad que “instala la imagen en un punto donde resulta imposible decidir entre lo sustancial y el detalle”, proporcionando más información que la necesaria para leerla.(3)

Ver a Jeanne Dielman pelando papas es volver a mirar; no se trata de captar furtivamente la información que ofrece la imagen, sino de detenerse, recorrerla, entrar en el espacio y sentir el paso del tiempo. Al respecto Akerman escribe:

*“Todos hemos visto a una mujer en la cocina y, de tanto verla, la olvidamos, olvidamos mirarla. Cuando se muestra algo que todos han visto, tal vez en ese momento se lo ve por primera vez. Una mujer de espaldas que pela papas. Delphine (la actriz que interpreta a Jeanne en la película), mi madre, la vuestra, usted misma.”*(4)

Jeanne Dielman no está alegre ni triste, realiza tareas con precisión y prolidad. La imperturbabilidad de la protagonista llega a perturbar; como espectadores nos sentimos impacientes, queremos pasar a la siguiente escena, a un desenlace, a un desahogo. Sin embargo, la contención se mantiene, privándonos de ese alivio. Esta película nos recuerda, por contraste, el exceso de la primera obra de Akerman: *Saute ma ville* (1968), corto realizado cuando ella tenía 18 años, tras abandonar sus estudios de cine. En él la autora misma es la protagonista y único personaje; la vemos preparar de comer, comer, embalar los zapatos, limpiar; todo dentro del espacio de una pequeña cocina. Estas acciones, que son similares a las que realiza la

protagonista de Jeanne Dielman, sellevan a cabo aquí de manera turbulenta, acelerada, maníaca. Las tareas domésticas se salen de curso creando desorden y caos. Mientras tanto oímos en un audio, que no es sincrónico, la voz de la mujer cantando, riendo, tarareando. El corto tiene un desenlace explosivo: termina con el personaje poniendo la cabeza sobre la estufa de gas y haciendo explotar el apartamento, la ciudad. El estallido con el que finaliza *Saute ma ville* está contenido en Jeanne Dielman, es una fuerza opuesta que ha hecho implosión; las dos películas son caras opuestas de la misma moneda.

En Jeanne Dielman las tareas domésticas se realizan de manera precisa y calculada, hay orden y simetría. Una contención que va creando una tensión insoportable. Tenemos la sensación de que vemos la superficie de las cosas, pero sólo podemos percibir la turbulencia interior tras la aparente normalidad exterior. Las señales son mínimas: un mechón de pelo fuera de lugar, un olvido en las tareas domésticas,



*Jeanne Dielman  
23, Quai du Commerce  
1080 Bruxelles*

una cena que se retrasa, un desenlace dramático que, sin embargo, se mantiene dentro de la formalidad cotidiana.

Ese detenimiento sobre lo banal, sobre lo aparentemente superfluo, como cocinar, pelar papas, hacer la casa, es sobre lo que el cine de Akerman hace hincapié:

*“Me gusta lo chato. Chato y banal. Sin efecto. Lo chato, lo banal, lo sin efecto, me perturba completamente. Tenía la impresión, y la sigo teniendo, de que es ahí donde está todo. Todo o nada. La nada de la que hablaba mi madre”*(5)

La repetición es un tema importante en los films de Akerman. Oubiña ha señalado que en su obra se crea una dramaturgia de lo

previsible ya que se trata de films cuya progresión no viene dada por la expectativa ante un giro de los acontecimientos sino, justamente, por su capacidad de predecir las repeticiones. Al ver estas repeticiones recuerdo la obra de la artista colombiana María Teresa Hincapié, preocupada también por las pequeñas obsesiones cotidianas. En su obra el tiempo de ejecución es también un elemento crucial. En el performance Una cosa es una cosa (1990), por ejemplo, Hincapié dispone de manera silenciosa, metódica y obsesiva objetos cotidianos durante un período de tiempo que parece interminable. Cada objeto, por humilde que sea, es tratado con el mismo cuidado, dotándolo de un aura, de un carácter casi precioso. Sus movimientos



► *News from home* (1976) – Chantal Akerman



silenciosos en el espacio le dan una nueva dimensión a esas acciones cotidianas, a esos objetos domésticos; algo similar a lo que sucede al ver ciertas películas de Akerman.

En el caso de Akerman, su obra se siente muy cercana a la autobiografía. Ya sea cuando la vemos frente a la cámara, como es el caso de varias de sus películas (como *Sauté ma ville*, *Je Tu Il Elle*, *La chambre*, *L'Homme á la valise*, entre otras) o cuando escuchamos su voz (como en *News from Home*), o cuando intuimos diferentes rasgos de ella en los personajes femeninos (como en *Les rendez-vous d'Anna*). Oubiña señala que en las películas de Akerman las tramas se insinúan como una leve ficcionalización sobre su vida privada.

El tema de la madre se repite en la obra de esta cineasta. En varias películas hay una referencia a ella. Akerman ha dicho en varias ocasiones que las escenas de Jeanne Dielman en la cocina están inspiradas en ella, y recordemos que el audio de *News from Home* está compuesto por las cartas de la madre. En la última película que realizó la cineasta antes de su muerte, *No Home Movie* (2015), le hace un tributo directo. La madre, Natalia, era emigrante polaca sobreviviente de Auzchwitz. Con una textura propia del video casero, la película le hace un retrato en el espacio en el que habita. En algunas tomas Akerman aparece compartiendo ese espacio. De nuevo vemos las rutinas domésticas y los silencios tan presentes en otros films de Akerman. En este caso, muchas de las acciones suceden fuera de encuadre y el espacio adquiere una especial importancia.

En la obra de Akerman cobran una visibilidad pasmosa las acciones domésticas de los universos femeninos relegadas tradicionalmente al ámbito privado y pocas veces hechas públicas; ciertamente no en cine. Esto ha contribuido a que sea considerada una artista importante para el cine feminista, que aboga por deshacer la división entre lo público y lo privado y por visibilizar lo doméstico como un espacio políticamente relevante. Sin embargo, aunque reconoce el resultado político de sus filmes, Akerman no se consideraba a sí misma una cineasta feminista, sino una mujer que hace cine.

Eduardo Constantini, director del Malba, en dónde se realizó una retrospectiva de la obra de Akerman en el año 2005, dice de ella: "Su obra no nace de grandes ambiciones o postulados teóricos, pero sí de experiencias muy íntimas, difícilmente comunicables, y de una profunda voluntad de silencio."(6) Sobre ese silencio Akerman escribe:

"Y ese silencio, ese silencio está ahí para tapar las palabras que no salieron o que salieron para ocultar otras. (...) Por eso, sin duda, están esas películas sobre una cotidianidad silenciosa, para sacarle a ese silencio un poco de verdad."(7)

Akerman, más que predicar a través de sus películas, nos ofrece una obra compleja en la cual busca comunicar y darle sentido a sus experiencias. Ella misma dijo alguna vez: "La preocupación central de mis films es la resolución cinematográfica de mi vida emocional"(8)

Ver su obra es exponernos a la búsqueda constante de esa resolución que tiene resultados a veces poéticos, a veces dolorosos; en algunos momentos difíciles de observar y de entender. Sin embargo, nos deja el sabor de la exploración honesta de una sensibilidad a través de las posibilidades que ofrece el cine para comunicar las experiencias humanas.) ●

---

#### Juana Schlenker

Antropóloga interesada en la imagen y los medios de comunicación audiovisuales. Se desempeña como profesora en el área de documental de la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia y ocasionalmente de la Universidad de los Andes. Además de su labor docente, trabaja en proyectos fotográficos y documentales independientes.

---

(5) Akerman. *Ibid.*: 38.

(6) Constantini, Eduardo. 2005. “Chantal Akerman. Noche y día” En: Chantal Akerman. Una Autobiografía. Malba. Colección Constantini. Buenos Aires. Pág.:11.

(7) Akerman. *Opcit.*: 33.

(8) Akerman. En: Oubiña. 2005. “Ínfima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman” Chantal Akerman. Una Autobiografía. Malba. Colección Constantini. Buenos Aires. Pág.: 11.

#### NOTAS AL PIE

(1) Existe una versión en francés de la misma película. Sin embargo, el título se mantiene en inglés, reforzando con la presencia de los dos idiomas esa disociación.

(2) Akerman, Chantal. 2004 “La heladera está vacía. Podemos llenarla”. Traducido y publicado en: Chantal Akerman. Una Autobiografía. Malba. Colección Constantini. Buenos Aires. Pág.: 34.

(3) Oubiña, David. 2005. “Ínfima bitácora. El cine infrafino de Chantal Akerman” En: Chantal Akerman. Una Autobiografía. Malba. Colección Constantini. Buenos Aires. Pág.: 20.

(4) Akerman. *Opcit.*: 36.

## ■ *Diego Lerman y sus retratos del monstruo patriarcal*

POR LUISA GONZÁLEZ

Cuando vi *Refugiado* (2015) y *La Mirada invisible* (2010) las dos últimas películas realizadas por el argentino Diego Lerman, me causó un gran interés el rol que tiene la violencia contra la mujer en sus tramas, así como la importancia de los espacios, llevándolos casi que a convertirse en personajes. Lerman nos plantea con esos dos elementos principales un cine sobre la ruptura o colapso de la institución familiar y escolar con bases en el patriarcado.

En *La Mirada Invisible* somos llevados a Argentina durante la guerra de las Malvinas (1982), suceso que sólo se representa como un humor en el ambiente del Colegio Nacional de Buenos Aires, la institución educativa más antigua del país, en la que Lerman nos inserta a través de unos exquisitos planos donde lo espacial empieza a tomar protagonismo.

► Fotografías: cortesía de Burning Blue

El espacio es un colegio ultra conservador donde se han educado los grandes hombres y mujeres de la casta sociedad argentina. Una especie de reclusorio de la clase alta donde los placeres y las expresiones serán reprimidos, medidos y controlados. En ese gran colegio-cárcel trabaja una joven profesora que está muy involucrada con su trabajo; ella es quizás producto de ese mismo sistema que la obliga a ser un ejemplo pulcritud. María Teresa, la profesora, empieza a sentir una extraña atracción por uno de sus estudiantes, a la par que construye una cercanía con el rector del colegio – un hombre de unos cincuenta años – ganando su simpatía y atención al decirle que debe seguir a un grupo de jóvenes – entre ellos uno que la intriga – porque cree que están fumando.

No sabemos que pasa por la mente de María Teresa, ni del estudiante, ni del rector. Son sus recorridos y acciones en el espacio los que nos indicarán las posibilidades de su psiquis. La profesora se esconde en el baño de hombres para “descubrir quién fuma”; el rector lleva a María Teresa a su lugar oculto en el colegio, una terraza desde la cual observar el cielo; el joven estudiante mira a la profesora desde la última fila, sus miradas se cruzan y es inmune a los castigos represivos que María Teresa sí ejerce contra los demás pupilos.

A pesar de ser el estudiante quien es llevado al colegio para ser reprimido y con ello formado dentro de una sociedad muy específica, es realmente María Teresa quien sufre la represión más profunda de



» Detrás de cámaras *Refugiado* (Lerman, 2015)



este lugar, pues la represión nace de ella misma; es la mujer que ordena todo y que para mantener ese estatus quo ha tenido que hacerse de piedra. Una piedra que ha empezado a agrietarse al sentir el deseo carnal por su alumno, dando así paso a desestabilizar el sistema, la institución, la cual no dudará en reprimirla al darse cuenta de su acto. La violación del rector viene al final como el acto de castración supremo a la sexualidad de María Teresa, quien en una acción inesperada sacará de su bolso una pequeña cuchilla para la cejas y con ella le cortará la garganta a ese hombre que se ha hecho monstruoso (monstruosidad que más adelante Lerman utilizará en *Refugiado*). Tras el asesinato, que fue su acto de liberación del sistema castrador, María Teresa sale por fin del colegio atravesando el inmenso patio, ahora ya desprovista de su inmaculada figura de piedra; ha sido devorada y vomitada por el monstruo.

La última película de Diego Lerman, lanzada a finales del 2015, fue una co-producción entre la productora colombiana Burning Blue y Campo Cine, productora fundada por el mismo Lerman en el 2009. *Refugiado* es su cuarto largometraje y el segundo en tener esta curiosidad de representar a la mujer violentada y el protagonismo de lo espacial, y con ellos la ruptura de la institución.

En *Refugiado* el espacio se teje en recorridos entre la casa y la calle como un laberinto a través del cual una mujer huye de su marido maltratador, con su pequeño hijo de la mano. Al final sólo el retiro de ese espacio

urbano será el final de la persecución. Aquí la figura masculina que Lermar nos planteaba ya en *La Mirada Invisible* como un sujeto guiado por sus pasiones sexuales y de poder, aparece completamente desdibujado, no tiene ninguna aparición física en el film, haciéndolo con ello incluso más terrorífico. El hombre maltratador se convierte en una sombra, en un monstruo que en cualquier momento puede encontrarse en el laberinto a la mujer y al hijo para raptarlos de nuevo a su mundo de represión y violencia.

El monstruo masculino marcado por su falta de apariencia física, me parece el logro más destacado de este film, y algo que ya el director argentino venía construyendo con su trabajo anterior: el patriarcado violento y represivo no pertenece ni existe únicamente a través del sujeto "hombre", existe también a través de toda una sociedad que lo alimenta a través de sus instituciones y sus reglas, a las que una comunidad – familia, colegio, ciudad – decide someterse. Por eso en *Refugiado*, al no darle un carácter físico al padre maltratador, le permite viajar y tener una omnipresencia; entre llamadas contestadas por equivocación o porque no se tuvo la suficiente fuerza de resistir ante el incesante timbre del teléfono, a la recepcionista del hotel que ha pesar del pedido de no avisar que la madre y el hijo se alojaban ahí, cede ante un ramo de flores y su creencia de un hombre romántico y arrepentido.

Así es como de nuevo la mujer no es sólo una víctima en las películas de Lerman, ella es también portadora del mal, y la principal

promotora de su libertad. En conversación con el director, Lerman señala que no pretende seguir una línea autoral en sus películas. Que todas han ocurrido por razones muy distintas. *La Mirada Invisible*, se realizó con el deseo de adaptar Ciencias Morales de Martín Kohan, y luego de ésta pensaba hacer una comedia, pues quería un cambio radical. Pero Refugiado se le paró frente a la puerta de Campo Cine, su productora, cuando un hombre le pegó varios tiros a su ex-mujer, justamente ahí. La mujer milagrosamente se salvó, y empezó así su nuevo proyecto que se apoyó de muchos testimonios de mujeres maltratadas a través de una ONG, visitas a los refugios, etc. Un trabajo de más de dos años investigando la violencia de género, con lo que según Lerman comenta, sintió que podía hacer una historia contada a través del niño que huye con su madre.

Para su quinta película Diego Lerman, nos comenta que si para Refugiado el tema era la destrucción de una familia, en la siguiente el tema es la construcción de una. Una mujer que se mete en el mundo de la adopción ilegal, a través del cual indagará en cuestiones de clase, la maternidad y la ausencia de Estado.

Inevitable fue no preguntarle a Lerman por su insistencia en personajes principales femeninos, a lo cual el director insistió en que sus películas no pretenden ser vistas como una unidad autoral, pues tiene también guiones donde hay personajes principales masculinos. Sin embargo aludió esta insistencia a un interés en la complejidad de la mujer, que le atrae para sus películas. ●



» Detrás de cámaras Refugiado (Lerman, 2015)

---

#### Luisa González

Directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle y coordinadora del proyecto Revista Visaje. Mi trabajo personal en el cine, el arte y la escritura es motivado y referido a los conflictos personales, a la mirada del yo en contextos que mi propia vida va afrontando.

---



## ■ **Asunción:** *Rebelión individual del trabajo doméstico*

POR ALBA YANETH NIÑO

Asunción es un cortometraje dirigido por Carlos Mayolo y Luis Ospina, y producido por Caligari en 1975. Relata la rebelión de una empleada doméstica en la casa de una familia de clase media en Bogotá. La protagonista de la historia fue, en la vida real, la empleada doméstica de la familia de Carlos Mayolo. Según Luis Ospina (1), este cortometraje se realizó para circuitos comerciales de distribución, sin embargo fue censurada y no se pudo exhibir en ese momento.

Esta película muestra las desigualdades de género y clase social que juegan en contra de una empleada doméstica. Desigualdad de clase social porque el trabajo doméstico está mediado por relaciones de poder verticales entre mujeres de clase media, generalmente blancas y heterosexuales, que subordinan a otras mujeres pobres, campesinas, indígenas o afrodescendientes. Y desigualdad de género porque históricamente se ha naturalizado el trabajo doméstico como una actividad de

las mujeres por valores o ideales de la feminidad, como el cuidado hacia los otros, el sacrificio, el romanticismo, la procreación, entre otros.

La historia de la película se desarrolla en la relación jerárquica entre la patrona de la casa y Asunción, la empleada doméstica. El título del cortometraje alude a la protagonista de la historia, otorgándole agencia y posibilidades de subvertir temporalmente su situación laboral. El personaje se revela trasgresor a la tradición de víctima, al aprovechar la ausencia de sus patrones para tramar su venganza, aunque en la primera parte vemos un personaje parsimonioso, obediente y sumiso. Asunción es un personaje que decide revelarse al orden de clases sociales, y que, entre sentimientos de identificación y resentimiento, abandona su trabajo.

La señora de la casa es quien imparte órdenes y controla el trabajo doméstico de Asunción -no es el señor de la casa-. Esta patrona desconfía del trabajo de la protagonista pues de éste depende un nivel de vida oneroso para su clase social. Un cuidado que está en las manos de alguien que ella ve como gente de dudosa procedencia; prejuicio que legitima la desigualdad de clase social por falta de educación y poder adquisitivo, justificando el cuidado del otro, el ser empleada doméstica, como el destino de las mujeres pobres. Ese otro se cosifica, animaliza, o como dice Daniel Flórez y Pedro Adrián Zuluaga, "Asunción es una sinécdote de esa Otredad que alternativamente, en el orden social, puede tomar las formas de lo



» Fotograma *Asunción*. 1975. Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo. Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

primitivo, el negro, el homosexual, el judío o el comunista"(2). La clase alta se alimenta del sacrificio y la humillación que se ejerce a las clases populares.

Al principio de la película, una voz en off masculina divulga la importancia de la igualdad de clases sociales, y señala que no hay seres superiores sino que todos somos iguales. Este discurso marca una distancia entre la realidad social y la igualdad formal, ante la ley de una sociedad democrática. El trabajo doméstico se ha naturalizado históricamente como una actividad de predominantemente femenina, que ha servido a los estados-nación capitalistas para incrementar su riqueza y mantener el sistema patriarcal.

Una escena que nos puede remitir a lo gótico – o más puntual aún: al Gótico Tropical – muestra a Asunción derramando su sangre sobre la salsa para el pescado. Simbolizando a los patrones de Asunción como vampiros chupa sangre que viven cómodamente

gracias al servicio de la empleada doméstica. Así como la mezcla racial en este país ha sido construida por diferentes clases sociales, donde las altas subordinan a las bajas, sin reconocer su aporte a la construcción de la riqueza, la salsa parece que no se mezcla y aparenta permanecer blanca, pero se nutre de la explotación laboral de las mujeres pobres, campesinas, indígenas, negras y afrodescendientes.

Por otra parte, Asunción aparece tomándose fotografías varias veces en la casa y en la plaza pública. La cámara fotográfica es una herramienta tecnológica, que en este caso

retrata la emergencia femenina en la búsqueda de una identidad con derechos sociales y económicos, y acompañado de un acto de rebelión individual devela a las mujeres como sujetos de derechos. También es un testimonio de su venganza porque Asunción deja varias fotografías en la cámara de la familia. Asimismo una imagen en fundido negro presenta un disparo fotográfico para retratar al espectador, a la cuarta pared, aunque la escena simula que los personajes manipulan la cámara fotográfica como si estuvieran explorando o experimentando.



► Fotograma *Asunción*. 1975. Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo. Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

También se visualiza la radio como tecnología moderna de acceso cultural a las clases populares, y especialmente las radionovelas fueron programas creados para entretenir a las amas de casa o trabajadoras domésticas, programas que idealizaban el amor romántico como un ideal femenino para superar las desigualdades de clase social.

Otro elemento que emplean para contextualizar la época es el televisor. En una escena, Asunción prende el televisor y el periodista menciona la expedición espacial Apolo de la NASA en 1969, teniendo como contexto político la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. En esta misma escena se conoce la afiliación política de la familia de clase media al partido Conservador, con un slogan de la convención conservadora de 1959.

De igual manera la música es parte de la diversión de las clases populares. Suenan la salsa como género musical tradicional de la ciudad de Cali, el cual ameniza el desorden, la parranda y celebra la libertad. Cabe anotar, que Cali es la ciudad natal de los directores Carlos Mayolo y Luis Ospina, quienes traen sus gustos musicales al cortometraje *Asunción*. También la comida y el alcohol son un privilegio en la fiesta, especialmente para las amistades de Asunción.

En esta misma tradición cinematográfica, el cortometraje *¿Y, su mamá que hace?* (1981), cuenta cómo una ama de casa prepara y sirve el desayuno, baña y viste a su hijo, y

atiende a su esposo, en una carrera contra el tiempo, mientras el esposo e hijo son receptores de cuidado. Esta película fue producida por Cine Mujer, un grupo de cineastas feministas que denunciaron la opresión del sistema patriarcal. También hicieron el documental *Trabajadora Invisible* (1986). En tanto, la película *Pisingaña* (1986) dirigida por Leopoldo Pinzón, muestra a una joven campesina abusada sexualmente por militares, que luego migra a la ciudad a una casa de familia, donde el patrón también abusa sexualmente de ella, apelando al afecto y la ingenuidad de la joven.

Esta temática también ha sido representada en varias películas Suramericanas, entre ellas: *Zona Sur* (2009) dirigida por Juan Carlos Valdivia de Bolivia, *Señora beba* (2004) dirigida por Jorge Gaggero de



► Fotograma *Asunción*. 1975. Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo. Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



Argentina, y el documental *Santiago* (2009) dirigido por João Moreira Salles de Brasil. Estas películas visibilizan las relaciones ambiguas, afectivas y de poder entre las y los patrones y las empleadas de servicio doméstico y los mayordomos.

Como conclusión, se destaca que Carlos Mayo y Luis Ospina en el cortometraje de *Asunción*, se preocupan por las desigualdades de clase social y género, recrean un subversión femenina de uno de los trabajos más desprestigiados en la sociedad colombiana como el trabajo doméstico. Tiene una mirada femenina de agencia de la empleada doméstica. No es un personaje estereotipado o víctima de la opresión sino que con el abandono de sus quehaceres se rebela al servicio, al cuidado del otro, al orden de la familia burguesa y de la casa, en general se rebela al sistema patriarcal y capitalista. ●

---

**Alba Yaneth Niño**

Trabajadora social con maestría en estudios de género y cinéfila.

---

#### NOTAS AL PIE

- (1) 1 NAVARRO, Alberto, “Entrevista con Luis Ospina”. Cinemateca, No. 1, Bogotá, julio 1977.
- (2) FLOREZ, Daniel y ZULUAGA, Pedro Adrián. “Mayolo padre nuestro” en Cuadernos de cine colombiano. Cinemateca Distrital. Bogotá. 2015. p.86.

## ■ *Jericó, el infinito vuelo de los días.* *Tensiones entre la forma y el discurso*

POR MARIA ALEXANDRA MARIN

*Uno a veces no quiere ver,  
Hasta que el universo  
Te lo hace ver...*

Quisiera comenzar este texto desde la claridad que supone el reflejo –siendo consciente de la complejidad de lo que ello significa–, para hablar de la sensación-emoción y pensamiento que me produjo esta película. Como bien lo expresa la realizadora, se trata de una película que busca rescatar el “espíritu” femenino, por ello vemos sus protagonistas, mujeres

jericuanas, en sus rituales de belleza como maquillarse, en sus hábitos del día a día como cocinar, tejer, jugar, cuidar al marido (si lo hay), ordeñar... Labores del hogar a cargo de la mujer, que el discurso posterior a la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos difundió y preconizó como una “vuelta de las mujeres al hogar como el sitio donde verdadera y felizmente podrían



realizarse” (1) , tal como señala la autora Betty Friedman. Ella concibe esto como una “mística de la feminidad”.

Se trata también de una película que refleja una idea de lo bello, a partir de la influencia de la publicidad, aguas en las que se ha movido la realizadora, Catalina Mesa. Representar esos dos aspectos se debieron, por un lado, al deseo de preservar “el espíritu de esos tiempos que es súper particular”, como lo expresa la realizadora, porque se trata de un pueblo parado en el tiempo, como en los años cuarenta: “los papeles de colgadura, los santos ensangrentados, es bien especial...”. Esto va de la mano de su motivación afectiva, la muerte de su tía abuela oriunda del lugar y a quien dedica la película.

Por otro lado, encontramos el tema de lo espiritual o lo que Mesa llama “el espíritu femenino”. Sobre esto su postura es representarlo a través de esas mujeres para darles una voz. Hay un deseo de exaltar ese espíritu porque, como lo asegura su médico energético, “en Colombia hay más Yang que Yin”:

“Cuando hablo de espíritu femenino no sólo hablo de géneros, que en nuestra generación hablar de géneros es mucho más complicado que hablar sólo de hombre y mujer, y yo respeto mucho eso. Cuando hablo de espíritu femenino es más sutil, es como esa energía femenina que está también en todo, también en hombres. Aquí emerge en una historia de mujeres porque yo le quería dar voz a esas mujeres, pero en el fondo yo creo que la capacidad de ellas, por ejemplo, de

reconciliar esos opuestos de la vida, de contar historias difíciles con tanto humor, de ser tan vulnerables y tan delicadas para tener tanta fortaleza, tanto trabajo, porque a todas nunca las ves víctimas. Yo creo que esa es una fuerza interior, una fuerza espiritual y es esa energía femenina la cual yo estoy invocando. La energía masculina también es maravillosa -no estoy diciendo lo uno o lo otro- pero sí me gustaría hacerle un tributo a esa energía femenina. Eso me vino de mi médico de energía, de ese equilibrio entre Yin y Yang, de encontrarme con estas mujeres que a la mayoría les tocó una relación con el masculino-hombre muy difícil, ya sea que por la violencia no están, o están enfermos. Igual yo no quería hacer la película de eso pero esa fue la realidad que se me presentó. La mayoría de las mujeres que aparecen en la película, no tienen esa relación con lo masculino, pues no está presente, no está a su lado en este momento, eso fue doloroso de ver para mí. Eso no era la película que yo quería hacer pero esa fue la realidad que me encontré. Entonces el espíritu femenino es eso: es la energía femenina que está en todo, la capacidad de tener una fortaleza, pero una fortaleza sutil, no confrontadora sino transformadora, más allá del bien y del mal de cierta manera. Es simplemente hacer una mirada a mi cultura a través de una voz y de una mirada femenina que es sensible, musical, colorida, positiva, una mirada femenina, mi mirada.”

Frente a esa mirada, la forma de la película le hace justicia a la mirada: la realizadora ve lo que quiere ver privilegiando un foco, el del “espíritu



femenino". No obstante, precisamente la complejidad del yin y el yang radica en que contiene su opuesto. Esta filosofía oriental contempla los puntos medios, los tonos grises. No se trata de separar y en esto cae la película, en omitir esa fuerza que habla de lo paradójico que es del orden de lo "irracional pero de un modo perfectamente racional. En [las paradojas] la forma y el contenido se sacan chispas mutuamente: no puede eludirse su interconexión. Las paradojas señalan el límite de la lógica clásica y del modelo representacionalista. Lo que antes había sido invisibilizado, emerge de un modo incontrastable, mostrando que "sólo contra el telón de fondo de una cierta definición de racionalidad algo resulta irracional" (Najmanovich, 1992) (2)." La realizadora no contempla la zona ciega. Sobre esto Najmanovich explica que la experiencia del "punto ciego" "permite que nos demos cuenta de que

somos ciegos a nuestra ceguera.(3)" En una visión más compleja, un "espacio dinámico" habría tenido lugar en esta experiencia estética y visual que es Jericó, el infinito vuelo de los días.

En esta visión el destino de las mujeres ya está trazado: felicidad y sufrimiento, amor y desamor (que son los dos temas más recurrentes). Los ensambles pre-configurados y pre-construidos, hacen que se quede en lo plano, dando a ver una estética dicotómica.

Aquí falta la multiplicidad de voces que configura el mapa que constituye el universo de cada mujer. La mirada de Catalina sesga las posibilidades de comprender el universo que está entramado y que lo haría rico y diverso. Esto se debe al hecho de que estas mujeres encarnan una sola unidad: el "espíritu femenino."



Así bien, tengo la sensación de encontrarme con una película cuyo discurso está en desfase con la forma y que me impide como mujer reconocerme. ●

---

#### Maria Alexandra Marin

Egresada de la ECS y de la Universidad Nueva Sorbona-Paris 3

Más allá del título «maestría en estudios cinematográficos», me declaro viajera infatigable a través de las imágenes, utópicas, como distópicas...lo que importa es vivir.

---

#### NOTAS AL PIE

(1) Branciforte, Laura; Orsi, Rocío. “De la mística de la feminidad al mito de la belleza”. Universidad Carlos III. [e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/.../escritoras\\_pensadoras\\_anglosajonas.pdf](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/.../escritoras_pensadoras_anglosajonas.pdf)

(2) Najmanovich, Denise. *Mirar con nuevos ojos. Nuevos paradigmas en la ciencia y pensamiento complejo*. Colección sin fronteras, editorial libros. Buenos Aires. 2008. [https://epistemologiaffylordenamiento.files.wordpress.com/2015/06/u2\\_t4\\_najmanovich.pdf](https://epistemologiaffylordenamiento.files.wordpress.com/2015/06/u2_t4_najmanovich.pdf) P. 10

(3) *Ibid.* P. 11



## ■ *¡La locura furiosa!*

*Nuestra abuela, la productora de Mayolo*

POR ISABELA MARÍN CARVAJAL

Este texto fue motivado en un principio con el fin de narrar la experiencia de una mujer que trabajó como productora en los años 80, en medio de un boom del cine caleño(2). De una mujer en particular, nuestra abuela: Berta Albán de Carvajal, lo que también nos puso en la bonita tarea de reconstruir un fragmento de nuestra historia familiar y tratar de entender por qué una señora “burguesa”, nacida en los años treinta, muy elegante y muy regia, terminó interesándose

por el cine local y trabajando mano a mano con un grupo de locos, de izquierda, drogos y revoltosos (como ellos mismos se identifican): los del Grupo de Cali o “Caliwood”. Sin embargo, en el transcurso de la recolección de información, de las entrevistas, de la revisión de documentos y demás, el proceso abarcó algunos otros asuntos. Implicó una breve documentación de la vibrante situación de la Universidad del Valle en los años 70 y el nacimiento de la

carrera de Comunicación Social, que se ha convertido a lo largo de los años en el nicho de algunos de los maestros de lo audiovisual y cineastas más importantes que ha tenido el país. De forma inadvertida, una inmersión en la vida de algunos de los personajes que participaron de ese boom, para a su vez poner una lupa en ese periodo en el que el cine se apropió de Cali y sus alrededores, recogiendo parte de la explosión cultural que se vivió en esos años en la ciudad.

### PRIMERA PARTE: “LAS TRES MARÍAS, ESAS SEÑORAS MUY BURGUESAS DE UNIVALLE”

Este relato empieza en 1975, cuando abren la Escuela de Comunicación Social en la Universidad del Valle y nuestra abuela (de ahora en adelante Berta) entra a estudiar en esa primera promoción. A Cali estaba recién llegado el filósofo español Jesús Martín-Barbero, a quien se le encomendó la labor de crear la escuela y armar el pensum a su preferencia. En sus propias palabras, el hecho de que él no supiera absolutamente nada de ninguna de las líneas que componían las carreras de comunicación que ya existían en Colombia –periodismo, publicidad y relaciones públicas– determinó que la naciente carrera de Univalle fuera tan particular desde un principio. Propuso entonces un Plan de Estudios acorde con su propio bagaje académico, que en cambio, era afín a las Ciencias Sociales y a los estudios latinoamericanos, y en el que el eje principal era la ciudad: “Armé conscientemente una

Facultad para investigar procesos de comunicación, la relación de la comunicación con las formaciones culturales de los caleños, las formaciones políticas de Cali. La ciudad para mí fue el referente, al igual que la(s) cultura(s) de los caleños: la salsa y el cine” (Entrevista a Jesús Martín-Barbero, Bogotá, 17 de noviembre de 2015).

Los estudiantes veían entonces un ciclo básico de Ciencias Sociales, con algo de epistemología, economía e historia, más adelante semiótica, y en los últimos cuatro semestres podían escoger la profundización en cine, sección del programa que había sido diseñada con la ayuda de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Aunque en realidad nunca llegaron a hacer



» Foto: Hernando Tejada/fotografía 309<sup>a</sup>

Durante el rodaje de *La Mansión de Araucaíma*, de derecha a izquierdo: Berta de Carvajal, María Mercedes Vásquez, Valeria Quintana Vásquez, Elsa Vásquez, Carlos Congote y Ricardo Duque.

cine como tal. Los estudiantes fueron acumulando cientos de metros en rollos de 16 milímetros que debían mandarse a revelar a Medellín o a Estados Unidos, pero que nunca eran devueltos. Situación que en algún momento motivó a uno de estos (hoy en día bastante cercano a la Universidad), a atarse con sus rollos de varios años de grabaciones a una columna del edificio del CREE a ver si alguien resolvía el meollo y se lograba mostrar algo de lo que tan entusiastamente habían registrado durante su profundización en cine.

A ese fue el Plan de Estudios al que entró Berta en 1975, cuando ya tenía siete hijos, más de cuarenta años y las mujeres de esa generación nada tenían que ir a hacer a la Universidad (y menos a una pública...). Aunque no entró sola, otras dos mujeres ya mayores, de apellidos pomposos, y tan regias y elegantes como ella, entraron en ese mismo año a Comunicación. Se volvieron entonces “las tres Marías” para los demás. Eran muy cercanas entre ellas, llegaban a la universidad juntas y se iban juntas apenas terminaban las clases. Desde su ingreso, Berta fue una alumna destacada, tanto así, que al terminarse el primer semestre uno de los profesores, fue a la oficina de Jesús muy alterado y le dijo “esto es ya el colmo, encima de que estudian aquí barato y bueno estas burguesas, encima, doña Berta se ha ganado la beca del semestre, esa ricachona, ¡encima!”.

A diferencia de las otras “dos Marías”, en el transcurso de la carrera, ella se empezó a quedar en la Universidad un poco más allá de las clases, y a integrarse al grupo, particularmente al de profesores y alumnos interesados en creación, en hacer cine en Cali.



► Foto: Eduardo Carvajal De derecha a izquierda: Joaquín Villegas, Berta de Carvajal, Carlos Mayolo y Sandro Romero

Así es que mientras todavía estaba estudiando, fue escogiendo ese rumbo de manera muy consciente. Empezó a ir a todas las reuniones en las que se hablaba de cine y televisión, fue aprendiendo y se fue haciendo amiga de los locos de este grupo, que ya no querían hacer películas sueltas, sino empezar a hablar de una pequeña industria, de una producción organizada; y que además no querían hacer cualquier tipo de cine, querían hacer cine sobre su ciudad: “la gente no quería hacer cine para competir en Hollywood, querían era poner en audiovisual la ciudad, todas sus dimensiones, la vida cotidiana. El mundo de la salsa. Aunque ya empezaba a notarse la violencia del narcotráfico, había muchas cosas lindas en la ciudad” (Entrevista a Jesús Martín-Barbero, Bogotá, 17 de noviembre de 2015).

## SEGUNDA PARTE: PRODUCCIONES VISUALES

Cuando salió de Univalle su primer proyecto fue montar una productora bajo el nombre de Producciones Visuales. Con ésta hicieron trabajos varios, como sonovisos y fotomontajes para Carvajal S.A. y para la Cámara de Comercio de Cali, fotografía de productos para La 14 de Cosmocentro, que estaba recién inaugurada, y hasta se encargaron de registrar la ampliación de la calle quinta. En el cine se metieron un poco después. Resulta que por la época del rodaje de *Pura Sangre* (1982) de Luis Ospina, Berta terminó chismoseando a ver cómo es que era eso en vivo y en directo. Ahí conoció a Mayolo por amigos y compañeros de trabajo que tenían en común, y a él le encantó el personaje, le pareció una mujer “echada pa’ lante”. Así es que cuando el director caleño se ganó la financiación para rodar *Carne de tu Carne* (1983), fue a hablar con los integrantes de Producciones Visuales,



► Fotos: Hernando Tejada/fotografía 179

Durante la preproducción de *Carne de tu Carne* con Carlos Mayolo

a ver si les interesaba participar en la producción de este que sería su primer largometraje (al menos el primero concluido). Como lo recuerda Hernando Tejada, quien trabajó junto a ella en la productora, “Berta estaba emocionadísima” (Entrevista virtual a Hernando Tejada, 1 de diciembre de 2015).

Recientemente se había dado la aparición de la Compañía de Fomento Cinematográfico – FOCINE, entidad pública creada en 1978 para administrar un fondo para realizaciones cinematográficas. Hecho que en gran medida permitió la realización de tales proyectos y de esa industria del cine con la que habían empezado a soñar unos años antes. Otros hechos que fueron fundamentales para que se diera esa corta pero prolífica “industria de cine” en Cali en esa época fueron proyectos como el Teatro Experimental de Cali (TEC), fundado por Enrique Buenaventura en 1955, del que saldrían varios de los actores para las producciones cinematográficas. Así como el Teatro de la Candelaria, creado en 1966, que cumplió una función similar desde Bogotá.

Durante la preproducción de esa primera grabación, Berta se quedó más en la oficina; a pesar de la cantidad de personajes raros que empezaron a llegar y la cantidad de porro que había circulando, poco a poco se fue acercando al set y le encantó. Esa película se reveló en Cuba, y la edición la hicieron en la oficina de Producciones Visuales, que primero estuvo instalada en la casa de Fernando Berón, el director creativo, y después en el mismo edificio de Bienes y Capitales –la empresa de finca raíz



que tenía nuestro abuelo Luis con su socio, en la calle octava entre carreras quinta y sexta -. En ese proceso ella fue aprendiendo cómo se hacía la edición, que era manual, en una moviola, e implicaba trabajar directamente sobre la película. Lo aprendió de Mayolo y Luis Ospina, a quienes les tocó empezar a llegar “temprano” a la oficina porque a las cinco de la tarde ella se iba para su casa.

Poco después de esa primera producción, la empresa cambió de razón social y pasó a llamarse Rodajes Ltda; y aunque nunca dejaron de lado sus labores iniciales, sobre todo la fotografía de productos, se empezaron a dedicar más de lleno al cine, a hacer cortos, medio metrajes y cine para televisión, en gran parte gracias al apoyo de FOCINE, que en ese momento era dirigido por María Emma Mejía.

Su trabajo en el cine empezó a expandirse a otros espacios de su vida por fuera de la oficina. Ella ponía sin problema su casa como lugar de encuentro para los que estaban trabajando lo audiovisual desde diversos ámbitos; allí se gestaban “pequeñas construcciones para el futuro”, y se fue volviendo muy cercana a las producciones. Las invitaciones se extendieron a la finca de nuestro abuelo, ubicada en la carretera al mar, que terminó sirviendo de locación para rodar algunas escenas o proyectos, y donde aparecían esporádicamente nuestra mamá y nuestra tía, que tenían varios amigos en el equipo de producción.

Como recordaron a quienes entrevistamos, la primera impresión del equipo de producción al ver a Berta era de sorpresa, de

que “esa señora tan elegante fuera la productora de Mayolo”. En parte por la brecha generacional tan grande que había entre ella y el grupo de personas con el que había decidido trabajar, pero también por la distancia social, ideológica, y de estilo de vida que preveían podían llegar a tener con ella. Ideas que con el tiempo y el trabajo en conjunto se fueron diluyendo.

Porque claro ella no tenía nada que ver con nosotros, semejante jauría, semejante manicomio. Lo primero que uno pensaba para arreglárselas con Berta era cómo se tenía que comportar con ella. Nosotros tan boquisucios, tan irreverentes, tan izquierdistas. Tanto de todas esas cosas, pero a la larga, de ir trabajando con ella, uno se iba dando cuenta que esto no era como uno lo había pensado o como uno se había prevenido. Porque Berta era de una frescura. Berta era una mujer muy abierta, muy dada a entender las cosas y a tolerar lo que había que tolerar. Berta no se escandalizaba con nada (Entrevista virtual a Ricardo Duque, 18 de noviembre de 2015).

Ella no tenía un lente de prejuicio, no los juzgaba. Participaba en todas las conversaciones, común y corriente, ellos nunca se limitaron, o que delante de Berta hablaran de una manera distinta (Entrevista a Corinna Chand, Bogotá, 8 de noviembre de 2015).

Según los relatos, su presencia en las producciones era discreta y sin pretensiones, se hacía sentir únicamente en la medida en que gestionaba y dinamizaba los proyectos. Y a la larga, a



► Foto: Hernando Tejada

*En la Mansión de Araucaima con Carlos Mayolo y Sandro Romero.*

pesar de ser uno de esos encuentros entre improbables, el empalme entre ella y los creativos funcionaba: se proponían las ideas, y ella se encargaba de mover los contactos, de conseguir la plata, de representar a ese equipo de locos, y hasta de alcahueteárselos y respaldarlos en una que otra mentira, porque “obvio a ella si le creían,, a nosotros, apenas nos veían los mocos, nos sacaban volando”. Así es que, aunque la recuerdan como una persona muy divertida, que cuando se alborotaba gritaba “ay no, jesto es la locura furiosa!”, también la nombran como la única seria del equipo, la única que tenía los pies sobre la tierra en ese momento, como lo planteó Corinna Chand, novia de Mayolo en esa época, por lo que estuvo rondando y colaborando en algunas de las

producciones. Ese encuentro entre dos mundos aparentemente tan lejanos les permitió lograr lo que dicho en palabras de Adriana Herrán sólo se puede a través del cine: crear aquello que en la “vida real” sería imposible. (Entrevista virtual a Adriana Herrán, 21 de noviembre de 2015). Por su parte, nuestro abuelo (hoy de noventa años), relata que él nunca entendió cómo hacía ella para trabajar con esos personajes, pero que le encantaba, porque con todo y todo le parecía que eran muy talentosos, que eran unos genios. Claro, no siempre todo salía bien, a veces había momentos complicados, ideas que podían terminar muy mal, o sencillamente se topaban con la imposibilidad de controlarlo incontrolable. Hernando Tejada, relató también que en esas situaciones ella se



azaraba mucho, gritaba “¡ay bruto padre!” y se trasnochaba resolviendo el problema (Entrevista virtual a Hernando Tejada, 1 de diciembre de 2015).

### TERCERA PARTE: TODO SE QUEDA EN FAMILIA

En la empresa de producción, Berta era la productora ejecutiva, por lo que su labor en algunos proyectos fue más de oficina y se complementaba con el trabajo de Liuba Hleap, quien cumplía el papel de productora de campo. Pero en otras producciones sí estuvo bastante metida en los rodajes. Este fue el caso de la *Mansión de Araucaima* (1986), largometraje promovido por FOCINE y basado en un relato de Álvaro Mutis, que fue rodado en la Hacienda San Juliana, una gran casa ubicada entre Jamundí y Santander de Quilichao, propiedad de una familia Cajiao de Popayán. Ésta había quedado dañada después del terremoto de Popayán en el 83 y llevaba varios años cerrada, por lo que cuando la fueron a abrir tenía nidos de murciélagos en todo el techo y estaba infestada de pulgas. Pero era la locación perfecta, parecía mandada a hacer para la película. Del rodaje de la *Mansión* se tienen muy buenos recuerdos, pues fue el más divertido, el más relajado y el más afectivo, porque “éramos puros amigos encerrados en una casa, entonces se desarrolló una vaina muy agradable”, recordaba Hernando Tejada. Además, como la locación era retirada, nadie iba a “noveleriar”, por lo que también se recuerda como un rodaje muy “íntimo”. En esos días hicieron una apuesta: el que

hiciera trabar a Berta; pero lo único que lograron fue que les dijera: “¡ay no! Y qué va a decir Luis”. Recordando otras anécdotas, Eduardo “La Rata” Carvajal nos contó que “durante ese rodaje nos dio por tomar brandy, creo que era de ese Domecq, y tomamos y tomamos brandy, hasta que un día nos dijeron que ya no había más trago, que nos habíamos tomado todo el trago de Santander de Quilichao, entonces nos tocó mandar a una comisión a que fueran por más brandy a Cali” (Entrevista a Eduardo Carvajal, Cali, 23 de diciembre de 2015).

Asociado a ese sentimiento de afecto, en los proyectos realizados con Mayolo, los recuerdos del equipo evocan constantemente una sensación de trabajo “en familia”. No solo porque las personas que participaron de los rodajes eran amigos y amigas, sino porque sus familias se conocían de generaciones atrás. Además, como lo expresó Adriana Herrán (3), el grupo cargaba con una remembranza familiar muy poderosa que traía todo el tiempo a su trabajo, en el ambiente y en los objetos; las familias de todos ponían a disposición objetos antiguos, personajes, anécdotas y hasta las propias locaciones (Entrevista virtual a Adriana Herrán, 21 de noviembre de 2015). Por ejemplo, el vestuario de *Carne de tu Carne* (1983) lo confeccionó Ricardo Duque, vestuarista/ escenógrafo/ director de arte, con su mamá, que conocía el corte de los cincuenta, y quien terminó encarnando el papel de la matrona difunta, y utilizando para esto su propio vestido de matrimonio, que a su vez era de luto, porque su padre había muerto poco antes de que ella se casara. Ella y Berta se volvieron amiguísimas, se la pasaban por ahí



tomando café, en esa casa en la que todo el mundo andaba en calzoncillos para arriba y para abajo; “se volvieron compinches y se la pasaron buenísimo esas dos” (Entrevista virtual a Ricardo Duque, 18 de noviembre de 2015). Eso fue en una casa en el barrio La Merced, donde grabaron las primeras escenas de la película, y frente a lo que el abuelo nos confesó que de esos días le impresionó mucho que ella pasara la noche por fuera de la casa, “si eso era rarísimo en esa época”.

Pero gran parte de este largometraje lo rodaron en la finca de una de las tías de Mayolo, ubicada en el corregimiento del Saladito en área rural de Cali, y algunas personas se instalaron en la finca de nuestro abuelo, que quedaba a 10 minutos de la locación, y donde aún hay un poster de la película colgado a la pared en uno de los cuartos. Nuestro abuelo recuerda que “al principio Berta me dijo que no podía quedarme ahí esos días con esa ‘parranda de locos’, entonces adapté un cuarto de san alejo que quedaba alejado de la casa principal para dormir mientras terminaban el rodaje, pero ella terminó conviviéndose de que me quedara allá sólo y me invitó a volver a subir, por lo que terminé pasando varios días con el grupo”. Agrega que para ese rodaje al equipo le daban la plata “a debe”, y Berta quedaba como una de las responsables. Así que, siendo realista con la situación del cine en el país, a él le dio miedo que después no pudieran pagar esa deuda y decidieron poner la casa a nombre de su mejor amigo, “por si las moscas”. Afortunadamente al final todo salió bien y lograron desenredar

todos los nudos que se les presentaron. Como nos contó Eduardo Carvajal: aunque nuestro abuelo fuera más serio con el equipo (y probablemente sí se scandalizara con algunos personajes), fue muy solidario durante los proyectos. Cuando podía los acompañaba, y además de prestarles la finca para hospedarse y para grabar una que otra escena, en algunas ocasiones les prestó el jeep que tenía en ese momento; “era como la mano derecha de Berta”.

Uno de los trabajos que más disfrutó Berta fueron dos cortos que hicieron en el marco de un proyecto promovido por Canadá, conocido como “Leyendas del Mundo”, en el que contrataban productoras de diferentes lugares del mundo para rodar leyendas propias del país y presentarlas en televisión en una franja infantil. En el caso de Colombia se seleccionaron las historias de la Madremonte y el Dorado. El proyecto tuvo el encanto y la desdicha de rodarse en locaciones inhóspitas, sobre todo la del Dorado, que fue filmada en el Bajo Anchicayá, en una zona de selva húmeda tropical ubicada en los Farallones. Así que debían llevarse todo lo necesario para el rodaje –lo que implicó, según nos lo relató Ricardo Duque, que en algún momento la producción enviara a dos integrantes del equipo con 500 metros de cable para la electricidad –o en caso contrario, improvisar alguna solución en la mitad de la selva. La Madremonte también se filmó “en el monte”, pero más cerca de Cali y en una locación mucho más fácil de manejar, por lo que fue “otro cuento”, aunque para lograr el personaje de la Madremonte



tardaban más de tres horas maquillando y disfrazando a Alejandra Borrero, que fue quien la representó.

Estas aventuras se acabaron a finales de los ochenta, cuando varios de “los locos” se fueron a trabajar a Bogotá, principalmente en televisión, y Berta empezó a trabajar en la Alcaldía de Cali, en asuntos de los derechos del televidente, y brindándole apoyo al Instituto de Niños Ciegos y Sordos, entre otras cosas. Entonces se cerró ese ciclo tan emocionante de su vida, en el que ella logró hacer parte de esa corta, pero genial, movida del cine en Cali. En el que además, como quedó planteado en los testimonios, los proyectos creados generaron gran polémica, poniendo en evidencia ansiedades y paranoias de la sociedad colombiana y generando una desestabilización sobre la raza, el género y la clase. Aunque aquí no hemos profundizado sobre el contenido de las obras, y nunca sabremos qué pensaba nuestra abuela al respecto, sí hemos querido rescatar ese pedazo de nuestra historia familiar en el que se dio una ruptura con lo convencional, con el deber ser de una mujer de la alta sociedad caleña, cuando esa señora burguesa tan regia y elegante tomó una decisión de vida que muchos (de lado y lado) habrán pensado que “no le correspondía”, y que por encima de eso se atrevió a realizarla y disfrutarla inmensamente. ●

Producciones audiovisuales en las que participó Berta Albán de Carvajal:

- Carne de tu carne (1983) 86 min.
- En busca de El Dorado (1984) 25 min.
- La Madremonte (1984) 25 min.
- Rodando por el Valle (1985) 14 min.
- Aquel 19 (1985) 25 min.
- Cali, cálido, calidoscopio (1985) 25 min.
- La Mansión de Araucaíma (1986) 86 min.

---

#### Isabela Marín Carvajal

Polítóloga de la Universidad de los Andes. Actualmente trabaja como investigadora en temas de conflicto armado, paz y género. Y, desde hace varios años tengo el inconstante propósito de visibilizar las historias de aquellas mujeres “fuera de lo común” que no suelen ser contadas.

#### NOTAS AL PIE

(1) *Elena Caicedo Carvajal, mi hermana, también estuvo presente en gran parte del proceso de reconstrucción del relato pero por falta de tiempo no le fue posible participar de la redacción del texto.*

(2) *Para la escritura de este texto se hizo todo lo posible para que los datos, las fechas y las anécdotas fueran las “verdaderas”, pero como eso es de todas maneras es imposible, nos disculpamos de antemano si algo de lo que se narra no corresponde enteramente a los recuerdos de quienes*

*hicieron parte de este relato. Así mismo, para evitar vacíos, o más bien recoger una amplia gama de perspectivas, intentamos contactar y conversar con la mayor cantidad de personas que vivieron lo contado, pero finalmente no pudimos contactarnos con todas las que hubiéramos querido.*

(3) Margareth en *Carne de tu Carne* (1983) y a Ángela ‘La modelo’ en *La Mansión de Araucaíma* (1986)

## ■ *Tras las pistas del documental feminista: Entrevista con la realizadora caleña Melissa Saavedra Gil*

POR NATALIA CASTRO GÓMEZ

Melissa se crió en un universo en el que se mezclaba el olor del tabaco y las plantas dulces, la ausencia de sus padres y la compañía de su abuela, una bruja que sabía abrir los caminos y leer el porvenir. De pelo blanco, anteojos y vestidos amarillos, cada 31 de diciembre la abuela Betty preparaba una olla con numerosas plantas que vendía como baños de la suerte. Melissa, ocho años y el pelo embadurnado de manzanilla, jugaba por las calles del barrio Nueva Granada de

Cali mientras veía desfilar a los visitantes que llegaban a su casa en busca del brebaje, aunque aún no podía saberlo, los secretos de bruja y la magia de las plantas se inscribirían en su memoria hasta encontrar el sortilegio de la imagen, mucho tiempo después.

Cuando su abuela murió Melissa tenía veintidós años, estudiaba sociología y vivía en el barrio San Antonio. Las tardes en la Cinemateca del Museo La Tertulia y

el encuentro con los personajes cinéfilos de las calles caleñas, habían provocado la intersección y la fuga: del salón de clase a los espacios autónomos de aprendizaje y creación, de la investigación académica a las prácticas comunicativas, de las grandes estructuras a las historias mínimas, del eco de otros al encuentro con su voz. Entonces conoció a Charito, una yerbera de la galería Alameda que le permitió encontrar un espejo a través del cual contar su historia.

La constancia de los deseos y el llamado a hacer cine a partir de su trayectoria como investigadora social y activista en espacios de comunicación independientes, la llevaron hasta los cerros de Quito donde estudió la maestría en Antropología Visual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales –FLACSO-. Así, entre las grabaciones para hacer su tesis, la pregunta por el cine feminista y la búsqueda de la imagen como sanación y catarsis, cosechó su obra prima *El espacio me huele a hierbas* (2014), un documental que emprende un viaje íntimo y poético por la memoria de su abuela mientras construye la genealogía de Charito y sus hijas; tres generaciones de mujeres unidas por la herencia de un saber familiar: el uso de plantas medicinales y mágicas.

La presencia de una ciudad tejida por historias de mujeres herbarias, el develamiento del dolor y la búsqueda de la memoria, hacen de este documental subjetivo un ejercicio de sanación y construcción de narraciones femeninas que se pregunta por el pasado familiar a la vez que cuestiona imaginarios inscritos en



un orden social. Su creación representa la trayectoria de mujeres documentalistas provenientes de diversos espacios de formación académica y de videoactivismo, que irrumpen en el ámbito del cine documental local con una mirada intimista y personal que cuestiona los límites entre la ficción y no-ficción y rastrea cuestiones de la identidad, el género y la memoria en un contexto atravesado por complejas tramas económicas, sociales y políticas.

Esta entrevista busca trazar una hilada a la cartografía del documental realizado por mujeres en la ciudad de Cali; las preguntas por los itinerarios de búsqueda, decisiones narrativas, producción y difusión de *El espacio me huele a hierbas*, dan cuenta de los recorridos y experiencias de una documentalista que explora su universo interior para enfocar la mirada hacia problemáticas sociales de la ciudad y el

país, al tiempo que se pregunta por la participación de las mujeres en el cine y las producciones que encontraron en el documental una herramienta clave para la exploración de mundos femeninos y la construcción de relatos propios. Entrevista con una documentalista bruja.

### **EL ESPACIO ME HUELE A HIERBAS (2014) (1): LA HIBRIDACIÓN COMO CAMINO**

– ¿Cómo nació tu documental?

El documental nació entre el 2008 y 2009, cuando conocí a Charito en la galería Alameda. Un día encontré una convocatoria en Antropología Visual del ICANH (Instituto Colombiano de Antropología e Historia) y le

propuse a Charito que hiciéramos un documental, ella aceptó y escribí el primer borrador de un proyecto que todavía estaba en pañales. La obsesión se mantuvo y en el 2010 realicé “Miradas de dos mundos”, el III Diplomado Internacional de Documental de Creación de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle y, aunque la idea comenzó a nutrirse con nuevos elementos, seguía estando muy escueta. Después, entre el 2012 y el 2014, viajé a Quito a realizar la maestría en Antropología Visual y Documental Antropológico de Facultad Latino Americana de Ciencias Sociales-FLACSO y logré que esa idea escueta tuviera una forma sólida, intimista y mucho más clara respecto a los deseos. Cuatro años después de haberla conocido, le dije a Charo que por fin podíamos iniciar las grabaciones.



– *¿Cómo fue el proceso de elaborar un documental en el marco de una maestría?*

Realicé el documental en el marco de mis estudios de maestría, pero fue una excusa para hacer algo que quería hace muchos años. Cuando comencé la maestría, tenía que elaborar un documento académico y me metí en la idea loca de hacer el documental buscando librarme una lucha académica desde lo audiovisual. Pero la idea mutó y el documental que iba a hacer parte de mi tesis, fue tomando vida propia.

– *¿Cómo fue esa mutación?*

Propuse a la maestría que haría un diario de campo fílmico y comencé a grabar todo; mientras hacía la investigación iba sacando registro en video y a la vez relataba lo que habíamos filmado, así podía localizar el material que después usaba para escribir,

inspirarme, ver la imagen, decir algo y a la vez ir creando un guión en mi cabeza. La tesis terminó siendo un ensayo fotográfico a través de capturas de las imágenes del documental con las que creé viñetas e historias fotográficas planteando la discusión de cómo el video no solamente puede ser utilizado en la investigación como imagen en movimiento, sino que puede generar otros formatos como la fotografía. El documental tenía una finalidad creativa y personal, la tesis tenía un orden académico y fue interesante hacer el trabajo paralelo de registrar todo de manera académica y, a la vez, ir pensando de forma creativa. El proceso fue permanente y los deseos también.

– *¿Cómo fueron surgiendo las decisiones narrativas del documental?*

Sabía que no quería usar una narración lineal, la estructura del material termina creándose a partir de episodios que abordan ejes con múltiples aristas, mientras el espectador activo también construye su historia. Yo intentaba reconstruir una historia de vida genealógica conformada por tres generaciones: la de Charo y sus dos hijas y fue muy loco ver que la protagonista y su familia, eran un reflejo directo de mi propia historia familiar; sus hijas están la disyuntiva que surge cuando heredas un saber familiar, en mi caso se trataba de la herencia del saber esotérico y místico de mi abuela, y para ellas el saber brujil y medicinal sobre el uso de las plantas a través de la yerbería. Es ver cómo los mundos y generaciones cambian, la teoría de los oficios tradicionales que empiezan a



desvanecerse es mostrada en el documental no como algo que se desvanece sino que está en mutación, ellas tienen otra visión del negocio y el saber familiar y a mí me pasa lo mismo.

– *En el documental aparece la pregunta sobre tus antepasados de bruja*

La pregunta era innegable, la crianza con mi abuela era eso: un mundo místico al cual no se le puede dar una explicación cien por ciento lógica; es ver que la gente tiene fe en lo místico y esotérico; la gente no solamente tiene fe en un dios, tiene fe en unos santos, tiene fe en unas imágenes, tiene fe en unos actos y unos rituales. Mi abuela tenía una vecina que yo decía: ¡Dios mío! Recuerdo que durante dos años fue todos los días a las seis de la tarde... muy loco. Eran cosas que no podían pasar desapercibidas, pero con Charo encontré un detonante; su historia, la de su mama y sus hijas representan tres generaciones de mujeres donde hay un saber que se transforma.

– *La presencia de la voz en Off crea un relato muy personal, con recursos estéticos y juegos de palabras que traspasan los cánones clásicos del documental*

La presencia de la Voz en Off siempre fue una certeza, iba a evocar a mi abuela, y cómo evocarla sino a través de mis recuerdos. Por otra parte, en medio de esa construcción, las historias alrededor del mundo herbáreo eran ficciones; el origen de los nombres de plantas como la Mejorana, ayudan a ficcionar. Por eso,



alrededor de la discusión sobre cuál es la línea entre la realidad y la ficción en el documental, pienso que las dos son maleables, son líneas que se mueven como ondas. También surgió el llamado a usar la metáfora, que tiene un gran poder narrativo y visual; por eso, cuando en el documental se plantea la pregunta sobre qué planta son Charo y cada una de sus hijas, me veo en la necesidad de buscar un recurso para que no aparecieran sus rostros sino un elemento que representara a la planta. Ahí emerge la metáfora: a través de cuadros, un recurso que puso a jugar el concepto de “una imagen de otra imagen”, es decir, el cuadro dentro del video.

## NARRACIONES FEMINISTAS

– ¿Este relato sobre mujeres herbarias tiene una intencionalidad feminista?

Cuando realicé el documental no estaba pensando si era o no un documental feminista, pero si estaba empezando un debate en mi trabajo académico a partir de las teorías fílmicas feministas para hablar del cine ensayo y la antropología visual vistos desde el feminismo. La genealogía y las plantas son referentes que encontré en el feminismo y en el proceso creativo hay muchas cosas en el campo visual que tienen conexión; el mundo que narraba era femenino, quería lograr una representación femenina en la parte estética y dar un lugar a las voces femeninas porque, a pesar de que mis parientes podían relatar a mi abuela, la persona que elegí para hacerlo fue una vecina. Puede ser feminista, claro, pero es necesario releer qué es un cine feminista hoy en día, hay muchas producciones y debates que se han dado en el mundo académico que también se dan en el terreno de la producción: ¿Un hombre grabaría lo mismo que una mujer elegiría grabar? ¿A qué se denomina cine feminista? ¿Es el cine realizado por mujeres, es el cine que nos interesa a las mujeres, es el cine realizado por mujeres que se consideran feministas? ¿Qué significan esos híbridos como el cine queer y el cine lesbofeminista? Siento que el reto para analizar las producciones de mujeres contemporáneas no tiene que ver con su inscripción en el feminismo, la pregunta debe ser desde qué posicionamiento de vida

se están relatando las mujeres, qué narraciones y metáforas estamos usando para representarnos, cuáles son nuestras preguntas. Es necesario visibilizar cuáles son esas producciones feministas o hechas por mujeres.

– Actualmente estás trabajando con los archivos del colectivo Cine Mujer, cuéntanos sobre esta experiencia

Estoy explorando la colección de Cine Mujer del Centro de Documentación de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional donde se recopila la obra de este colectivo de mujeres que realizó películas de documental y ficción



de diferentes duraciones y narrativas desde finales de los 70 hasta comienzos de los 90 y no han tenido una visibilizad a nivel nacional dentro de la historia del cine. A pesar de que existen investigaciones que abordan el cine de mujeres en Colombia considero que, más allá de que exista un libro que narre, hace falta una conciencia que posicione a las mujeres dentro de las labores del cine colombiano. Pero para hacerse la pregunta sobre el papel de las mujeres dentro de la industria cinematográfica, creo que hay que volver a la memoria, indagar cuáles eran esas representaciones que se hicieron en los años 70, 80 y 90 en el cine realizado por mujeres, con temáticas de mujeres y de mujeres feministas o que tenían una conciencia de género. Durante la investigación, me he dado cuenta de que la producción es mayoritariamente documental y creo que tiene que ver con el acceso.

– ¿Cómo consideras que es ese acceso?

El documental ha permitido narrar lo que no se había narrado, por eso es un nicho ideal para las voces de las mujeres, el acceso al documental comienza por la misma realidad, lo inmediato, lo cotidiano, el documental ha sido la herramienta clave para iniciar la exploración de esos mundos femeninos.

Por otro lado hay factores de producción, los costos del documental, dependiendo de la producción que uno se proponga, son menores que los de la ficción, por más do it your self que sea tu película. La ficción ha sido una industria masculina donde las



mujeres han tenido unos roles específicos dentro de la historia cinematográfica; las productoras con su gran capacidad de resolver situaciones, sonidistas, vestuaristas, directoras de arte y actrices. Es cierto que hay una apertura para que las mujeres se posicen como realizadoras, pero existe una brecha, las mujeres siguen siendo ubicadas en labores consideradas femeninas y a la hora de dar un vuelco a esos roles no es tan fácil encontrar las redes para ingresar a una arena masculina. El cine caleño ha recibido muchos reconocimientos y es considerado un cine bien producido, con un pasado como Caliwood que es muy importante para el cine nacional y local, pero está bajo la sombra de unas masculinidades. Esto influye, no digo que sea un obstáculo, pero para las mujeres se vuelve una especie de lucha invisible porque los nuevos creadores se visibilizan más que las nuevas creadoras.



– ¿Actualmente se están generando experiencias locales que permitan dar un vuelco a esta perspectiva?

Hace poco se realizó en Bogotá el Festival Artivismo al Borde con motivo de los quince años de la escuela audiovisual Mujeres al Borde, una experiencia que sus integrantes denominan como cine lesbotransgresor y desde abajo que constantemente itinera por América Latina; la propuesta es construir narrativas de la gente trans, lesbianas, homosexual y ese gran mundo queer, contar sus propias historias porque no tienen unos referentes cinematográficos cercanos para hacerlo. Se trata del debate sobre cómo me están narrando y cómo quiero ser narrada, y proponer mis propias narraciones que en el cine hegemónico están ausentes porque son distantes a mi realidad. Durante el festival quedó muy claro que los y las realizadoras no quieren ser representados como víctimas de un

sistema y para eso se están narrando como comunidad a través de historias lindas y sanadoras que usan diversos dispositivos y juegan con la metáfora. También hay ejercicios colectivos para crear espacios de difusión, actualmente estamos realizando una muestra que se llama Historias Rudas de Mujeres Documentalistas en el Centro Cultural El Rehuso de Bogotá.

### CANALES PARA LA SANACIÓN

– ¿Qué descubriste haciendo *El espacio me huele a hierbas*?

La exploración de la metáfora y buscar las conexiones con mi historia personal, eso fue muy importante. También fue importante el descubrimiento de la radio caleña, donde hablan de brujos y plantas. Descubrir cómo llegan los códigos a través de unos medios, en este caso la radio: Radio

Eco, Radio Calima de la AM... re locos. En términos de producción fueron muy importantes las redes colaborativas; tuve la ayuda de varios amigos y amigas para conseguir los equipos, hacer cámara, sonido; algunos se conectaron con el mundo amateur, se involucraron y la mirada se expande a que todxs podemos ser amateur, se trata de medios pero también de otro tipo de redes. Después obtuve una beca que financió mi proyecto de maestría y eso facilitó la labor de realización

– *¿Cómo ha sido la circulación del documental, se han generado debates que te permitieran aprender de la experiencia?*

El documental ha tenido varias presentaciones en Quito y Cali. La primera presentación se hizo en el 2014 en un centro auto gestionado que se llama La Casa, en el centro de Quito, donde ahora se encuentra la Escuela de Mujeres de Frente. La segunda fue una muestra muy pequeña en la Escuela para la Paz de Jaqué, el Darién panameño, en el marco de un proyecto en el que participo que se llama Hacia el Litoral Acción Colectiva. Allí, el documental sirvió de puente para que la comunidad viera un ejercicio documental que rastreaba la pregunta por el mundo herbario y permitió que hablaran sobre las prácticas de sus antepasados.

La tercera muestra fue a finales del 2014 en la Cinemateca La Tertulia, yo tenía mucha expectativa porque era la primera presentación local del documental y esperábamos la presencia de Charito. Ella se sentía insegura porque nunca había visto

el documental y creo que le asustó un poco exponerse en un espacio tan formal y masivo y no asistió. El público se mostró muy susceptible al documental, fue muy loco porque después de la función, mucha gente fue al puesto de la Galería Alameda a buscar a Charo y alguien le dijo que su ausencia había dejado un vacío en la muestra. Al ser reconocida por su oficio, ella se empoderó y tomó la decisión de ir a la próxima función que se realizó en mayo de 2015 en La Milpa, un huerto urbano en el barrio San Antonio. Allí, Charito y su hija María Fernanda se vieron por primera vez en el documental, Charo ya estaba convencida de la necesidad de estar presente y habló sobre las plantas como medicina; surgieron debates en el público sobre las farmacéuticas y sobre si hay o no necesidad de que las yerberas deban ser certificadas por las instituciones de salud. Fue muy interesante, el público reconoció los saberes de Charo y a la vez pudimos hablar sobre el proceso de la película, cuáles





son las percepciones de quienes están siendo representados, como se sintieron Charo y sus hijas al ser seguidas y registradas por una cámara para después ser vistas por otras personas. Contaron sus sentimientos, que era algo de lo que no habíamos hablado.

La siguiente muestra fue en septiembre de ese mismo año en la Cinemateca de la Universidad del Valle, después de tener que suspender la primera fecha porque había tropel en la universidad. El auditorio se llenó y el conversatorio fue muy interesante porque abordamos el tema del relato y mi posición como realizadora, la gente hacía alusión a la importancia de abandonar la vergüenza sobre nuestros pasados, vencer el miedo a hablar sobre lo que supuestamente es innombrable, de lo que supuestamente no se puede decir y subvertir esa dinámica social de decir la verdad a medias de la que hablo en el documental. A través de su oficio, el realizador puede abordar esos temas innombrables. Fue muy conmovedor. El

huerto Semillas de Libertad donó unas plantas que dimos a quienes participaron en el conversatorio.

La siguiente muestra se realizó en el marco del Congreso de Ciencias Sociales de la FLACSO en Quito que, además de contar con las clásicas mesas académicas, tuvo una programación audiovisual. La conversación giró en torno a cómo se llega a un documental a la par que se construye un ejercicio de investigación; la voz del científico social, la reflexión por los métodos y sobre cómo las ciencias sociales olvidan la metáfora como un detonante muy importante dentro de la narración actual y cómo pueden subvertirse las divisiones de las disciplinas, tender puentes entre el arte y la investigación. Cada público es diferente.

– *¿Cómo estás difundiendo hoy tu documental?*

La difusión desgasta y tenés que saber cuándo querés que tú obra viva por sí sola,



por eso hice el ejercicio de liberar el documental en la Web para que pueda ser visto en cualquier parte. La última muestra se hizo en un evento que se llama Urbanarte, en Palmira, ellos presentaron el documental que está colgado en Vimeo. El espacio me huele a hierbas es un ejercicio súper humilde y pequeño, una reunión de complicidades del presente cercano y del presente más distante en otras latitudes, que pueden verlo si está libre. Además, esa liberación permite enfocarse en otros proyectos.

– ¿Qué proyectos estás llevando a cabo?

Ahora estoy haciendo la investigación para un documental que se llama *Heridas y cicatrices*, un acercamiento a la década del 85 y 95, época del auge del narcotráfico en Cali, durante la cual asesinaron a mis padres. Quiero explorar la historia de otro tipo de personas que hayan vivido experiencias similares en esa época para poder narrar mi experiencia, me interesa hacer un relato íntimo, como en *El espacio me huele a hierbas*, pero a la vez, enlazarlo con la historia de los otros. La idea también es generar una reflexión sobre qué significa ser víctima; ahora que estamos en un momento donde se habla tanto del posconflicto en Colombina y hay unas reflexiones que tienen que ver con la paz y la guerra, siento que ha faltado investigación y realización audiovisual local sobre qué pasó en ese momento histórico en la ciudad de Cali, donde también hay unas víctimas, pero no han sido discutidas. Esta es una pregunta que me genera inquietudes y me mueve a indagar, además porque es una deuda conmigo, hablando del cine como forma de catarsis, sanación y recuperación.

Quiero establecer la narrativa de mi propia familia mientras construyo un relato colectivo, un collage de memorias y ciudad.

– ¿Crees que la experiencia de realizar el documental aportó en tu proceso de sanación personal?

Sí, sanación y catarsis, escrita y audiovisual... a través de mi voz y la evocación de un pasado que tiene pasajes bellos y espinosos. El develamiento de lo que te duele es duro. Vos podés develar lindos momentos de tu intimidad, pero el develamiento del dolor es otra cosa. A nivel discursivo, en la academia es el investigador quien decide transparentarse y ser reflexivo, o no. En el audiovisual se trata de qué me querés mostrar de tu mundo y qué no me querés mostrar de tu mundo, vas a tener que decidir cómo contar tu historia, si te inmisciús con tu voz y universo subjetivo o decidís contar la historia de otras personas. Es tu decisión. Para mí fue un proceso sanar, volver al pasado y preguntar sobre temas familiares complicados después de rupturas económicas y muertes, el pasado es una cajita de pandora y es muy fuerte exponer tus procesos de sanación. ●



### Natalia Castro Gómez:

Historiadora de la Universidad del Valle, integrante de la colectiva Féminas Festivas. Actualmente reside en Buenos Aires, donde realiza el documental *Entre el cielo y la tierra*; historia de vida de Gilda Colman, una de las personas que más tiempo han vivido con VIH en Argentina, activista por los derechos de las personas con VIH y usuaria de cannabis medicinal; tesis de grado de la maestría Periodismo Documental de la Universidad Nacional Tres de Febrero.

---

### NOTAS AL PIE

- (1) *El espacio me huele a hierbas:*  
<https://vimeo.com/127980654>

### ■ *La Mujer en el Grupo De Cali*

*Entrevista con Elsa y María Vásquez*

POR LUISA GONZÁLEZ

Cuando se piensa en el Grupo de Cali, esa movida de jóvenes que hicieron importantes aportes al cine y las artes modernas nacionales, rara vez se piensa en una mujer. Es natural que sean más recordados aquellos que estuvieron a la cabeza de los procesos creativos – a su vez los roles más públicos –, tales como Luis Ospina y Carlos Mayolo en la dirección de cine, Oscar Muñoz y Fernell Franco como artistas que iniciaron su obra en aquella época, o bien Andrés Caicedo como literato, y director del Cineclub de Cali.

Las mujeres del Grupo de Cali estuvieron casi siempre detrás de escena, pero participando también en roles de una gran exigencia en el orden y la puntualidad de su trabajo. Como montajistas, script y productoras, así como amigas y amantes, sin la participación de Elsa y María Vázquez, Liuba Hleap, Karen Lamassone, Vicky Hernández, Patricia Restrepo, Berta de Carvajal, y otras que valdría la pena enlistar, el Grupo de Cali, no hubiera sido el mismo.



Y ahora, coincidencialmente, este número de Visaje en el que queremos abordar los roles de género, la sexualidad y las representaciones de los cuerpos en el cine, contamos no solo con un escrito sobre las mujeres que hicieron parte del Grupo, si no con dos: *¡La locura furiosa! Nuestra abuela, la productora de Mayolo*, sobre Berta de Carvajal, y el aquí presente una entrevista a las hermanas Vásquez; un deseo compartido también por dos mujeres – Isabela Marín Carvajal y yo – de rescatar dos historias eclipsadas por un cine nacional que sigue siendo en su gran mayoría masculino. Más allá de heroizar a nuestros personajes, queremos con esta nueva mirada al Grupo de Cali reflexionar sobre cómo se ha dado el lugar de la mujer en el cine colombiano, y cómo también, desde la feminidad, se aportó y experimentó en el cine moderno de este país.

Esta es una conversación que tuve en julio del 2015 con María y Elsa Vázquez en Bogotá.

.....

Luisa: Ayer vimos por primera vez – en una función privada del Bogotá Audiovisual Market – Todo comenzó por el fin de Luis Ospina. Una película que su autor presenta como “la autobiografía del Grupo de Cali”, y me llama la atención ahí que de nuevo se invisibiliza el papel de la mujer, quedando casi que suprimida a ser las novias o amantes de los protagónicos personajes masculinos. Eso reafirma mi deseo de querer construir una biografía de ustedes, las mujeres en el Grupo;

así como ya se han hecho biografías de ellos. Quería empezar por eso de cero: hablando de su infancia, cómo fue su relación con el cine, con las artes...

María: Nuestra vida estuvo relacionada con el cine desde la cuna. Mi papá, como buen paisa, tuvo muchos hijos por lo que su vida estaba dividida en dos: su empresa y su vocación por las artes en general y el cine en particular; era un hombre inquieto (como se decía antes). A pesar de que era un crítico, analista y básicamente un teórico del cine, intentó hacer algunas películas. Filmó, creo, un documental en el basurero, registros varios de eventos políticos en Cali, como concentraciones obreras, manifestaciones, etc, películas familiares y una película basada en un poema de Jaques Prevert “El desayuno” con actores del TEC, una película muy bonita que se quedó sin sonido. Tuvo también un programa de radio sobre cine que mi mamá locutaba y el cine club de la Tertulia. Fue en esta época que conocimos a Mayolo, con el que mi papá intentó hacer algunas cosas, él tendría 20 años y yo 11 o algo así.

Elsa: Yo creo que la película que más vimos de niñas fue *El Acorazado Potemkin* (Eisenstein, 1925), porque mi papá tenía el cineclub. Esa película la vimos y también vimos todos los clásicos del cine mudo porque mi papá los tenía en 8mm. Él hacía proyecciones en el barrio, poniendo el proyector en el carro desde la calle, hacia el garaje. Entonces convocaba a todo el barrio para ver, cada quince días, los clásicos del cine mudo.



» Fotografía de Eduardo "La Rata" Carvajal. Entrada del Teatro San Fernando, durante función del Cineclub de Cali.

L: ¿Tenía nombre el proyecto?

E: No, para nada. Era una particularidad de la casa. Entonces después mi papá tuvo un cine club obrero con Mayolo, y ahí nos conocimos; siendo chiquita y luego cumplí dieciocho años, me enamoré y me volé con él. Me fui para Bogotá y salí de la casa. Mi papá casi se muere no solamente porque Mayolo era un tipo mayor, sino porque lo conocía perfectamente. Mayolo dicía que su trabajo con mi papá fue cargarle el proyector; que mi papá era el que organizaba el cineclub y además era un cineclub obrero, entonces hacían foros y tal, pero que mi papá no lo dejaba participar, y que él solo le cargaba el proyector.

L: ¿Cómo se llama su padre?

M: Jaime Vasquez. En la casa había una buena colección de películas de cine mudo, nuestra primera formación fue ver el cine de Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Los hermanos Marx, el gordo y el flaco y había también unas western. Algunas veces los sábados mi papá montaba en su camioneta a sus hijos, un proyector de 16 mm y las películas que las embajadas prestaban para el cineclub de la Tertulia y no íbamos a dar cine en las tapias de los barrios. Con el argumento de que teníamos cine en la casa no había televisión, para él era un arte menor. Lo que terminó siendo un acto fallido porque de los 7 hijos, hoy 5 trabajamos en televisión.

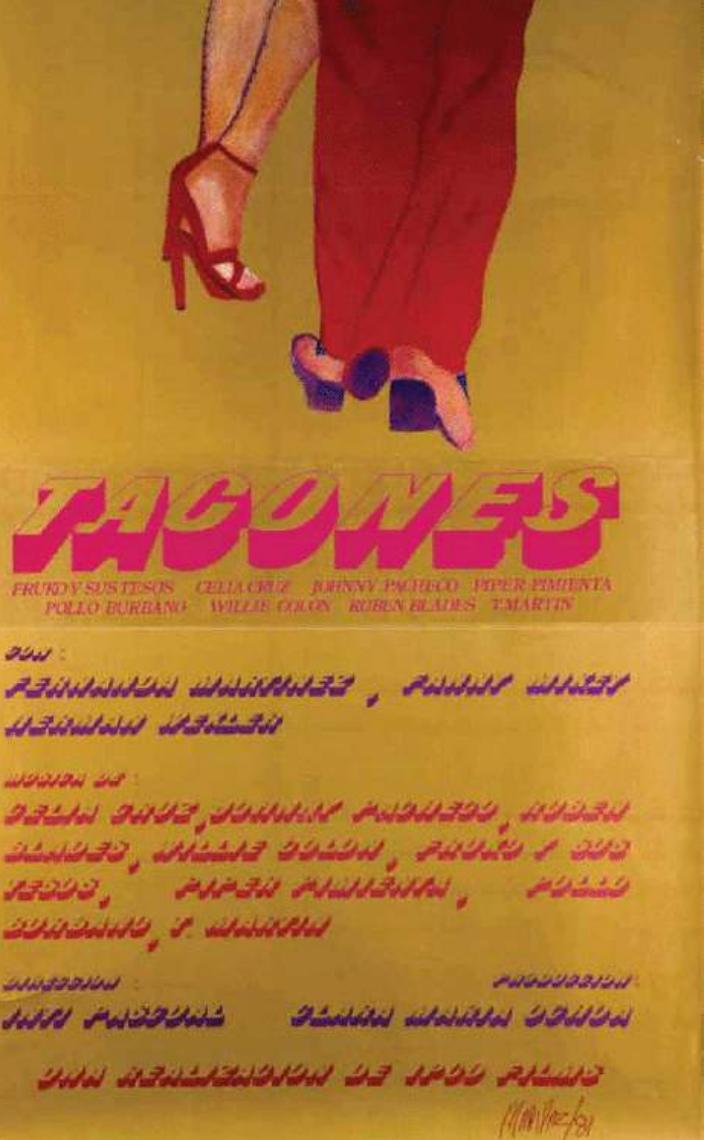


En mi casa había una biblioteca de cine muy completa para la época, con revistas varias que mi papá recibía periódicamente como: Cahiers du Cinema. A esta biblioteca iban Andres y Mayolo de consulta. Ahí fue que conocí a Andrés, que vivía a 3 cuadras de mi casa y a pesar de que me llevaba 4 años, que en ese momento era mucho, yo empecé a ir a cine con él. Nos íbamos a los teatros del centro y del norte y de regreso caminábamos a nuestro barrio desglosando cada película en planos, encuadres, fotografía y actuación, en fin toda una escuela. Un tiempo después participé y escribí con él un boletín que fue el comienzo de ojo al cine, en que se hacía una crítica a una película y se calificaban las otras de la cartelera. En ese tiempo podíamos ver hasta 5 películas al día: dos dobles y una de cartelera en la noche.

La relación de mi papá y Andrés cambió en esta época mucho. Andrés fundó el Cineclub de Cali en el teatro San Fernando donde se formó mucha gente en el cine. Al inicio de las proyecciones se oía durísima salsa y Rolling Stones en medio de un humero de cigarrillo y marihuana, así que mi papá un día le preguntó a Andrés que si era necesario ese volumen de la música y el muy agresivamente le contestó: "Eso es lo que le gusta al pueblo" a lo que mi papá le dijo: "¿Así es que usted piensa educar al pueblo?" Despues, por supuesto, nunca volvió y se fue retirando del cine siendo muy crítico, sobre todo con las películas que se empezaban a hacer en Colombia.

*L: Entonces, ¿tú tuviste esta ruptura con tu papá y entraste al entorno que te llevaría después al Grupo de Cali?*

M: Lo del Grupo de Cali es una consecuencia de lo vivido, la causa y el inicio de la ruptura con mi papá empezó mucho antes...El cine club de Andrés ya era otra época distinta donde el cine lo veíamos de una manera mucho más vivencial, menos intelectual. Un ejemplo claro fue cuando mi papá tenía el cineclub de la Tertulia, cuando los festivales de arte, no sé si fue en el 70 o 71, él trajo un documental ultra contemporáneo: Woodstock. Yo fui con mi papá a la proyección en el teatro el Cid y nos sentamos al lado de todos los nadaistas que eran amigos de él, Gonzalo Arango, Angelita, Eduardo Escobar, Jota Mario, no me acuerdo quienes más estaban y antes de que la película empezara, sacaron un cuero – que era el papel donde se armaban los baretos – con la bandera de Estados Unidos; armaron el bareto y lo prendieron (era la primera vez que yo veía marihuana en mi vida) y ahí empezó un gran delirio entre lo que sucedía en la pantalla y lo que sucedía detrás de nuestros asientos, se mezclaba la fantasía y se abría, hasta entonces, un mundo desconocido para mí. Mi papá a los 10 minutos se paró y me dijo: "Nos vamos" y yo: "¡noooooo!". Entonces no sé si fue Jota o Gonzalo que se paró y le tiro de viva voz el inicio del poema de Girald Gibran "*tus hijos no son tus hijos, sino los hijos que da el anhelo que tiene la vida de ella misma, etc...*" me quedé y uno o dos años después fui a verla en cartelera todos los días después de salir del colegio, bareto, Woodstock y ahí fue que se torció todo... Quedé embarazada, nació mi hija Valeria, nombre que saqué de la película *Valeria y los vampiros* (Jaromil Jires, 1970). Despues vinieron los rodajes de las películas grandes y llegué a Tacones



» Tacones (Pascual Guerrero, 1982) Afiche cortesía de Caliwood Museo de la Cinematografía. <http://www.caliwood.com.co/afiches-pastines.html>

(Pascual Guerrero, 1982) que fue la universidad y varios master; un musical con 300 personas en escena, actores naturales. Ahí hice de todo, desde ayudar en la corrección del guión, el script, asistencia de dirección y llegue a dirigir varios de los planos de la segunda cámara. Fue un momento sublime y de mucha pasión, así la película hubiera resultado bastante mala, fuimos felices, trabajamos, rumbeamos y nos enamoramos sin descanso.

L: María, y todo esto fue a partir de la cinefilia, porque tú no habías estudiado cine formalmente...

M: Yo entré a la universidad tras validar bachillerato para entrar a arquitectura, pero en ese momento estalló el movimiento estudiantil del 72, entonces milité, por supuesto, y además hice teatro, todo dentro de la facultad de Arquitectura. Ahí también se escribieron los boletines de Ojo al cine; estudiaba de todo un poco y cada vez hubo menos tiempo para estudiar arquitectura, además la facultad terminó cerrando. Despues vinieron otras películas, mediometrajes. Fue en esta época llamada "del cine de sobreprecio", donde trabajé con Oscar Campo en Valeria (1986) donde puse todo: Casa, hija, ropa, música, etc. Así se hicieron muchas de las películas en ese entonces.

L: Elsa ¿y tú?

Elsa: Yo no hice universidad. Yo me quedé con Mayolo aprendiendo todos los oficios. Ese estudio en donde había también la posibilidad de crear cosas, eso nos marcó a todos. Y tuvimos la posibilidad siempre de sacar las películas de las embajadas, entonces hacíamos cineclubes privados buenísimos y aprendíamos montones. Todo el expresionismo alemán, lo vimos sacado del Instituto Goethe. Cada quince días íbamos y sacábamos películas, y también veíamos las de una amiga de Mayolo que tenía una videoteca buenísima.

L: ¿Ustedes también tenían un círculo aquí en Bogotá, con artistas, directores?

E: Aquí teníamos unos amigos caleños, con los que nos veíamos y la gente de la Universidad Tadeo Lozano. Con los Diegos fueron las primeras relaciones, con Diego León Hoyos, el actor y Diego Rojas, historiador de cine. También Jorge Nieto, con quien yo trabajé junto a Mayolo en el guión de *Carne de tu carne*; en la casa de él también hacíamos los cineclubes, sacábamos las películas cubanas y hacíamos unos fiestonones buenísimos con esos documentales cubanos sobre músicos. Armamos un grupo con esta gente, casi todos eran de la Tadeo. Entonces había el cineclub de aquí, el cineclub de Bogotá, el de Salcedo Silva, era también un grupo de encuentro en esas primeras épocas.

L: Elsa, cuando terminas con Mayolo, igual te quedas aquí en Bogotá ¿Qué pasa con tu vida entonces?

E: Cuando yo me abrí de Mayolo, me enganché con el cine. Seguí haciendo script en muchas películas, muchos años, y también me enganché con el montaje. Trabajé con Colcultura, con el hermano de García Márquez y Mariana Garcés, allí la conocí, haciendo unos magazines culturales, y después me enganché con la televisión. Yo hice *Tiempo de morir* (1985), con Jorge Alí Triana, y al año siguiente en la versión que hicieron en Cuba; también trabajé ahí como script. Ya en el ochenta y pico empecé Azúcar, y retomé el trabajo con Mayolo.

L: María, cuando la gente de Cali se empezó a ir para Bogotá, incluso tu hermana ya llevaba un tiempo largo acá ¿Cómo fue eso para vos? ¿Cómo fue tu proceso de salir de Cali y dejar de cierta forma aquello que habían gestado en la ciudad?

M: Yo nunca me hubiera venido, realmente fue así. Yo estaba en Cali sentada en mi casa ganándome muy buena plata, 1.500 dólares que era una cosa enorme en ese momento. Bruno Barreto me pagaba por hacer un casting para su película, cuando me llama Sara Libis y me dice: "Maria, ¿usted vendría a reemplazarme un mes que me voy de vacaciones?" Cogí un avión a Bogotá, me vi con Sara un ratico, y para Cartagena ese mismo día a empezar la novela de Gallito Ramírez (Julio César Luna, 1986), pero era un mes. Y al mes Bruno Barreto me dijo: "quédate, esta película no se va a hacer". Mientras tanto Julio César Luna había visto que yo era buena, que tenía voz de mando y me rogó que me quedara de asistente de dirección, y así fue pasando; la película de Barreto no se hizo y me fui enganchando en una producción tras otra. Tuve la fortuna de trabajar con personas y no con empresas, trabajé con Pepe Sánchez que era como mi papá, con él aprendí todo, con Sergio Cabrera que era amigo mío, después Mayolo y todos fueron llegando; así me fui quedando y dos años después no pude reunir los muebles porque no sabía dónde estaban.

L: Elsa, mientras María vivía en Cali vos ya te habías venido a Bogotá a vivir con Mayolo, que como me contabas antes, fue tu universidad. Cuéntame un poco cómo fue tu experiencia en el cine, tu proceso.



Elsa: Cuando me vine a vivir con Mayolo, él trabaja publicidad en una agencia que se llamaba Corafilm. Ellos producían películas publicitarias y yo entré a aprender todo. Hice muchos oficios con ellos, sobre todo me mandaban a hacer toda la sonorización de los comerciales. Después terminé dirigiendo, inclusive, algunos. Ahí me familiaricé mucho con el oficio, y después Mayolo se asoció con un productor que se llamaba Enrique Forero. Él tenía una pequeña productora; tenía cámaras, estudio y luces, y una sala de montaje de 16mm. Digamos que ese fue mi primer contacto con el montaje. Ellos después armaron un laboratorio, ahí mismo en ese pequeño estudio. Entonces también tuvimos contacto con el laboratorio; se elaboraban comerciales y cosas muy sencillas.

Antes de irme a Bogotá con Mayolo, yo trabajé un año en Nicholls Publicidad, con Fernel (Franco) y La Rata (Eduardo Carvajal) quienes me enseñaron las primeras cosas de fotografía y del laboratorio. También eso fue parte del aprendizaje del cine. En esa empresa hicimos comerciales y seguí haciendo otro tipo de cosas; a veces hacía producción. Empecé a hacer las primeras cosas de montaje y ahí edité una película de Teresa Saldarriaga, *Nelly* (1980), fue lo primero que hice con la productora, editar su mediometraje. Después yo arranqué en el cine como script, ya en el cine comercial, con Fuga (Rossati, 1981). Vinieron unos italianos y se hizo una co-producción con ellos. Yo no había hecho nunca ese trabajo, sin embargo lo hice yo sola, sin investigar con nadie, ni siquiera con Sara Livian, con

quien he debido hablar; Sara había hecho ese oficio, y yo por sentido común arranqué ahí; lo hice muy bien, me enganché y ahí arranqué con el cine comercial, durante mucho tiempo. Y el oficio de la continuidad lo lleva a uno al montaje, que finalmente es lo que más me interesó. Entonces hice paralelamente las dos cosas y después aparece la televisión, porque la televisión es lo que le da a uno el oficio. La televisión genera una continuidad permanente, tener trabajo permanente; el oficio del cine es muy angustioso porque nunca se sabe. Nunca se sabía cuándo íbamos a trabajar, si nos iban a pagar bien, por cuánto tiempo nos iban a alcanzar esos sueldos; podías pasar seis o siete meses en los que no pasaba nada.

Entonces para mí la televisión no es un asunto muy admirable, sin embargo yo le agradezco a la televisión el oficio. La televisión te da la inmediatez, te da el afán, porque las cosas hay que hacerlas de afán, entonces eso de alguna manera te vuelve muy recursivo. Como se sabe el montaje casi siempre es el arreglo de problemas de toda clase: se arreglan los problemas de dirección, se arreglan los problemas de puesta en escena, de los actores. Una sala de montaje es como un taller de reparaciones.

Siempre me hubiera gustado trabajar más en cine, pero el cine también entiendo, y yo participé de eso, es una cosa de amigos, de grupos. A mí me da un poco de tristeza eso, porque yo ya no pertenezco a los grupos que están haciendo cine. Los que están haciendo cine son los sardinos y ellos trabajan con sus grupos; les preocupa tener una mirada



► Jaime Acosta, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Ute Broll y Eduardo Carvajal en el rodaje de *Cali: de película* (1973). Foto: Archivo Luis Ospina.

externa, fría e incontaminada de lo que acaban de hacer. Ellos prefieren resolverlo entre ellos y no llamar a un profesional del cine que no tenga nada que ver con su proceso. Entonces eso es triste...pero lo puedo entender perfectamente. Siempre es mejor trabajar con amigos, también con gente de su propia generación porque hay problemas que se entienden de una misma manera.

L: ¿En qué es lo último que has trabajado?

E: Yo sigo trabajando en televisión, ahora estoy montando unas series para México. Lo último que hice en cine, hace mucho tiempo ya, fue con Barbet Schroeder *La Virgen de los Sicarios* (2000), una experiencia muy importante para mí. Barbet vino a Medellín a hacer esa película y su idea era que se

compaginara al mismo tiempo en que se estaba grabando, pero no necesariamente hacer el montaje final, porque eso lo haría su montador gringo. Vinieron otras personas a empezar en la película: vino el fotógrafo, técnicos del sonido, pero pusieron unas bombas en Medellín y los franceses ¡chumbulum! Se fueron asustados, todos. Entonces Barbet le preguntó a Poncho (Luis Ospina por alguien que hiciera el trabajo de pre-montaje. Me llamó a mí y yo me fui feliz para allá. Terminé la película con Barbet con una excelente relación con él. Me invitaron después a París porque yo le dije a Barbet que nunca había participado en toda la parte final de sonorización de una película, así que me invitó, me dio el tiquete y el hotel. Fui a París, él revisó el trabajo, no objetó absolutamente nada; lo hice a pulso. Ese fue un trabajo chévere. Lo último que hice fue



una película que se llama *El Trato* (Norden, 2006), después hice un documental, y así, cositas así. Ahora estoy haciendo un documental sobre mi mamá, sobre la familia de mi mamá.

L: ¿Y cuándo crees que lo termines?

E: Llevo seis años. Tengo unas entrevistas con mi mamá, pero es puro cine hecho en casa. Por eso es que los sistemas de montaje son una verruquera, porque uno ya lo puede hacer en su casa, desde un computador.

L: *Me gustaría reflexionar sobre el rol de la mujer en la parte creativa. No se si conocen a Ana María Millán una artista caleña que reflexiona en su obra sobre cómo la mujer ha terminado en el cine siempre con roles como el de la script o en la producción.*

María: El script es un roll importantísimo dentro de una producción. Es la mirada científica, es la única persona que tiene el control total del rodaje, es la persona más analítica, concentrada y disciplinada dentro una película, es la única que puede tomar decisiones importantes para el resultado final por sus conocimientos en fotografía, actuación, continuidad, cámaras, y por supuesto en edición Así que muchas de las script han llegado a ser directoras. En la producción también hay una parte organizativa que ha sido un roll muy frecuentemente protagonizado por la mujer en el cine. Volviendo a los roles, que han sido principalmente dados a la mujer, no tengo una explicación, sin embargo si miramos en la historia del cine hay unos puestos que normalmente han sido de las mujeres y uno

de esos es la edición. Creo que hay grandes editoras en el mundo del cine, no solo del siglo XX, sino en el XXI.

L: *Pero si uno ve en el cine colombiano las mujeres realizadoras, sobre todo en ficción, son poquísimas.*

M: Pero en el mundo, mire en Italia por ejemplo Lina Wertmuller, que era además la única en su momento. Y si miras los grupos que son combos de amigos, como los franceses, está Agnes Varda.

L: *Elsa y tú ¿por qué crees que la historia de las mujeres en el Grupo de Cali, por ejemplo, no ha tenido el eco que ha tenido la de los hombres?*

Elsa: Porque no hemos sido realizadoras. Es por eso. Primero, yo he sido una persona supremamente tímida y no me interesa mucho figurar. Y con estos figurones que teníamos: Poncho (Luis Ospina) y (Carlos) Mayolo que eran unas figuras gigantescas, entonces de alguna manera era un poco opacante el asunto. Yo creo que hemos hecho oficios que ayudan a los directores a realizar sus cosas. Entonces no hemos tenido un papel protagónico. Yo tuve esa experiencia en Cali, con el mediometraje *El Canto del Guerrero* (1989), que fue chévere, muy camelludo de hacer, y también hice televisión, dirigí televisión, pero no es una cosa de la que yo me explaye, ni la haya mostrado. Yo hice mucha realización hasta que me mamé, porque la televisión no....y en el cine yo no me interesé por dirigir porque me parece que el cine es sumamente caro, es una aventura demasiado riesgosa, entonces yo nunca quise. Cada que alguien decía: 'Yo

quiero hacer una película' a mí me parecía que era una utopía enorme. Es una aventura sumamente cara. Entonces yo celebro a quien lo hace, a quien cree en eso, pero yo no tengo mucha certeza de que el cine es viable.

*L: Elsa y de la película que estás haciendo ¿qué expectativas tienes?*

E: Es una película para mí. Para mí, para mis hermanas, para mis amigos, para mí.

*L: ¿Para hacer memoria?*

E: Sí. Porque me interesa el ejercicio, porque jalando la cinta de mi mamá encontré montones de cosas buenísimas, de historias buenísimas, pero yo no tengo grandes pretensiones. A mí no me interesa ir a mostrarla a alguna parte. Chévere, quiero terminarla y ver qué hago con eso, pero no tengo grandes pretensiones. A mí me gusta como oficio. Y encontrarme en esa relación con el documental ha sido delicioso. Por ejemplo, me encanta ser camarógrafo. Tengo bastante sentido. No había descubierto eso porque las cámaras antes eran muy grandes y muy pesadas. Entonces cuando salieron las cámaras medianas yo ya pude ejercer la cosa y me encanta. Me encanta tener esa autonomía; uno poder decidir el plano. Además cuando estoy grabando y haciendo los planos, yo ya estoy pensando en el montaje. Yo ya sé qué necesito, qué situaciones buscar y qué cosas hacer porque yo ya estoy pensando en el montaje; lo tengo claro en mi cabeza. Entonces esa parte del oficio me parece deliciosa. Pero yo no tengo grandes pretensiones. No me interesa que eso se vaya

a un festival de documental....pero sí entiendo tu preocupación sobre las mujeres; porque esas figuras son tan grandes y siempre se han visto con tanta reverencia que las mujeres hemos sido las novias de unos, las esposas de otros y las que aprendieron a hacer aquí o allá...

*L: No se ha visto lo fundamental que han sido también, ¿no?*

E: Pero yo sí creo que hemos cumplido un papel...yo creo que yo he hecho una labor en el montaje que es importante, me he ganado mi puesto dándole y teniendo unas relaciones sanas con los directores, porque tengo ya una visión mucho más elaborada de la cosa, sé dónde están los problemas, los veo y los detecto con muchísima facilidad, pero eso no es una cosa muy visible. Yo me he ganado tres Catalinas de esas para televisión, pero eso tampoco...es que la televisión yo no la....desprecio es una palabra muy fuerte...no la respeto. Le agradezco a la televisión muchas cosas, y el oficio que me ha dado, la televisión es realmente donde yo me he desarrollado. El cine fue parte importante en los 80 y parte de los 90 y después ha ido lentamente desapareciendo. Yo creí que *La Virgen de los sicarios* me iba a abrir las puertas del cine y realmente no, porque entendí que es una cosa de amigos.●

---

**Luisa González**

Directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle y coordinadora del proyecto Revista Visaje. Mi trabajo personal en el cine, el arte y la escritura es motivado y referido a los conflictos personales, a la mirada del yo en contextos que mi propia vida va afrontando.  
<http://lacamaracasera.blogspot.com/>

## ■ *Biografía lectoaudiovisual de Delia Derbyshire*

POR JUAN JIMÉNEZ

Ann Delia Derbyshire fue una escultora sonora, precursora de la música concreta, matemática del sonido, experimentalista de la psicoacústica, futurista, analista, sensible y soñadora. Nació el 5 de mayo de 1937 en Coventry, Inglaterra, y murió el 3 de Julio del 2006 a causa de una insuficiencia renal. Su interés por la música era evidente, su instrumento preferido era el piano, el cual tocaba desde los 8 años. Estudió la secundaria en Coventry en la

escuela Barr's Hill School and Community College. Ganó una beca para estudiar matemáticas en Girton College en Cambridge, pero su atracción por la música era inevitable, obteniendo la licenciatura en matemáticas y música.

En 1959 Delia solicita un puesto en el sello discográfico Decca Records, siendo negado por el hecho de ser mujer. Trabaja como profesora de música y matemáticas

en Ginebra para el Cónsul General Británico y en la Unión Internacional de Telecomunicaciones de la ONU. En 1960 trabaja como asistente en el Departamento de promoción en la compañía editora de música “Bossey & Hawkes.”

Finalizando el año se incorpora al Taller de la BBC de Londres como asistente del Gerente de Estudio; en su programación incluye obras de dramaturgos de moda como Samuel Beckett cuyas obras requieren una nueva dimensión del sonido en la radio; por esta necesidad se crea el “*Radhiophonic Workshop*”, un lugar que busca experimentar entorno a la creación de efectos de sonido, atmósferas y música de fondo para las nuevas obras que se transmitirían por la radio.

El equipo de trabajo estaba conformado por compositores, ingenieros de sonido y músicos, entre ellos tres mujeres fundamentales para las innovaciones técnicas y para que el taller se convirtiera en un referente de la música electrónica; Daphne Oram, Maddalena Fagandini y Delia Derbyshire.

Delia y su equipo de trabajo de la BBC empezaron a trabajar a partir de la influencia de la “música concreta” o “música acusmática” cuyos fundamentos teóricos, técnicos y estéticos fueron originados por Pierre Schaeffer quien tomó el término acusmático de Pitágoras que lo definía como: “Acusmático, adjetivo que se refiere a un sonido que uno oye sin observar las causas tras el mismo.” Pitágoras enseñaba de manera acusmática poniendo a sus

discípulos detrás de una tela para que no vieran, ni se distrajeran con los gestos del profesor y recibieran la información de la manera más pura. La música Acusmática buscaba recoger sonidos sin importar su procedencia y abstraer de él, los sonidos que tuvieran potencia sonora. Por la época, la música acusmática estaba ligada a la aparición de dispositivos que permitieron la extracción de un sonido y la fijación del mismo en un soporte (en un principio analógico, como la cinta, y posteriormente digital) sin lo cual hubiera sido imposible este avance sonoro. Aunque hoy en día, es normal la reproducción de sonidos grabados, para la época en que Pierre lograba captar los sonidos del espacio era algo increíble, y más aún, reducir el tiempo de sonidos conocidos, como el de la bocina de un carro y cambiar sus tiempos de reproducción ¡era increíble!



» *Pierre Schaeffer - Études de bruits (1948)*

<https://youtu.be/CTfoyE15zzI>

Pierre Schaeffer es el autor de un libro vital para la música “Tratado de los objetos musicales” en donde expone gran parte de sus teorías. Delia utilizaba cintas previamente grabadas conceptualizándolas; combinándolas, modificándolas y sometiéndolas a tratamientos técnico - sonoros, hasta llegar a convertir aquellos sonidos en piezas sonoras desconocidas, nuevas y extraordinarias. Abriendo el abanico de miles de posibilidades musicales, jugando con los comportamientos dinámicos y rítmicos que encontraba en el análisis del espectro sonoro.

No se asocia muy a menudo a Delia con un movimiento resultante de la música acúsmatica, ya que ella no participó con su presencia en la creación del mismo, pero sus obras tocan el espectro de la música Espectralista, el cual fue un género también creado en Francia a mediados de los sesenta, producto de las reuniones de compositores entorno a la música y estudio de la acústica fundando por Pierre Boulez, pero principalmente por el filósofo Hughes Dufourt

El espectralismo no es exactamente una escuela de composición, ni un estilo, ni una estética. El espectralismo es una actitud hacia la composición y un método de trabajo que consiste en aplicar a la composición el análisis de espectro sonoro, de la serie de sonidos “parciales” armónicos, inarmónicos y subarmónicos que forman parte de un sonido, los componentes que le dan el timbre, color o sonido. Es un movimiento que busca desintegrar para volver a integrar de acuerdo con los intereses del autor.



► *Pierres Sacrées* – Iancu Dumitrescu  
<https://youtu.be/ZzCjcpIFwOQ>

Tres autores son indispensables para enmarcar estos sucesos, Dumitrescu, Radulescu y Niculescu.

Los estudios estaban conformados por una serie de reproductores de discos de goma laca, un grabador, una mesa de mezclas, potenciómetros rotarios, reverberación mecánica, filtros de audio y micrófonos lo cual tenía como nombre “Magnetófono” En un principio pegaban las mezclas en analógico, como la cinta y posteriormente digital, como el CD.

Luego de esta ubicación en el tiempo, de los sucesos que repercuten en Delia, continuamos con la evolución de sus obras. En 1962 Delia hace su primer trabajo para la BBC, en el episodio “Time on our hands” de la serie “Only Fools and Horses” teniendo este capítulo una recepción de 24,3 millones de radioescuchas, un récord para una comedia



► *Delia Derbyshire - Time On Our Hands*  
[https://youtu.be/Fz8P2R3Rr\\_s](https://youtu.be/Fz8P2R3Rr_s)

británica. En el mismo año trabaja en parte de la musicalización de “*Arabic Science and history*”

A principios de 1963 crea su tercera pieza para la BBC en la serie “*Know your car*”, a finales del mismo año, después de pasar por varias opciones y no encontrar la persona que se hiciera cargo del intro de la serie “*Doctor Who*” de la BBC, queda a cargo del tema principal Ron Grainer como compositor y Delia Derbyshire como creadora, junto con el asistente Dick Mills. Ron Grainer le entregó a Delia una composición bastante abstracta, figurando sonidos de burbujas, viento, nubes y otros. Delia tuvo que buscar la manera de captarlos. Delia grabó cada sonido por separado, usando distintos instrumentos que grabó en cintas magnéticas y que luego modificó mediante distintos métodos. Uno de ellos era tomar

pedazos de cinta magnetofónica y crear bucles con ellos; el bucle era colocado en una máquina de carrete abierto y se variaban las velocidades de reproducción grabándolos en otro equipo. Al tener todos los sonidos Delia tuvo que cortar cada nota en pequeños trozos de cinta y luego pegarlos en orden para formar varias cintas magnetofónicas y luego formar la mezcla final a partir de la reproducción de todas las máquinas simultáneamente para grabar el sonido resultante. Siendo esta pieza la primera creada para una serie enteramente de sonidos electrónicos.

En 1964 realiza la obra “*Talk Out*”, “*Science and Health*” y “*Anger of Achilles*” la segunda es una colaboración con el compositor catalán Robert Gerhard la cual fue galardonada con el premio Priz Italia que otorgaba la RAI.

El mismo año realiza en colaboración con el poeta y dramaturgo Barry Bermange cuatro obras para radio, la primera se llamó “*The dreams*” la cual contiene cinco estados: Running (huyendo), Falling (cayendo), Land (paisaje), Sea (mar) y Colour (color)



► *Delia Derbyshire & Barry Bermange - The dreams*  
<https://tinyurl.com/z84vojf>

Esta obra es un collage onírico, la cual busca recrear la atmósfera de los sueños, guiado por la voz de varias personas que conversan acerca de sus experiencias oníricas, de sus recuerdos y sus sensaciones de acuerdo a los estados propuestos. Delia trabaja el sonido enteramente electrónico, mientras las conversaciones son en su mayor parte conseguidas por Barry. [Se recomienda escuchar el compilado en la comodidad de sus camas, con los ojos cerrados y los auriculares puestos.]

La segunda obra se llama “*Amor Dei*” también trabajada con Barry Bermange, esta pieza cuenta con cuatro movimientos sonoros; *Conceptions of God* (concepciones de Dios), *Acapella Litúrgica*, *I'd Like to believe in God, but...* (quisiera creer en Dios, pero..) y *There is God* (esto es Dios).



» *Delia Derbyshire & Barry Bermange – Amor Dei*  
<https://tinyurl.com/zq76sgz>

Delia y Barry intentan describir a Dios desde la perspectiva humana y hacer un mapeo mental religioso; pasando por el amor, las dudas, el miedo y la devoción del ser humano por Dios.

En 1965, continuando con el mismo proceso de los trabajos anteriores, formando collages entre el sonido y la palabra, realiza “*The after-life*” la cual cuenta con dos movimientos; *Radio Times* y *Actuality*.



» *Delia Derbyshire – The Afterlife – Radio Times*  
<https://tinyurl.com/hmfp9n8>



» *Delia Derbyshire – The Afterlife – Actuality*  
<https://tinyurl.com/gqjywj6>

Delia intenta hacer una construcción de la visión espiritual de la muerte y la eternidad a partir del sonido y las confesiones de varias personas. En 1966 crea una pieza musical para la BBC, la cual daba el intro a

un programa transmitido el 5 de febrero de 1967 que tenía como eje principal una entrevista al líder del partido Liberal Británico Jo Grimond. “*A new view of politics*”. En 1967, trabajó el sonido del documental de la tribu nómada Tuareg del desierto del Sahara. “*Blue Vels and Golden Sands*”



- » *Delia Derbyshire - A new view of politics*  
<https://youtu.be/whiodeenywA>



- » *Delia Derbyshire - Blue veils and golden sands*  
<https://youtu.be/mhIgkR7z3Y4>

Delia tenía un especial cariño por esta obra, ya que usó su voz, la cortó y la modificó; extendiéndola y repitiéndola por largos tiempos y usó uno de sus objetos preferidos:

una pantalla de lámpara verde y metálica, que había en la BBC, de la cual grabó su sonido y lo analizó mediante 12 osciladores.

“*Analicé el sonido en todos sus parciales y frecuencias, tomé el 12 más fuerte, y reconstruí el sonido para dar un sonido sibilante. Así los camellos cabalgando hacia el atardecer con mi voz en sus cascos y una pantalla verde en la espalda.*”

Delia ya era parte importante en la evolución de la música, y aunque la fama no le interesaba, se sentía maltratada por la BBC, quien le negó créditos de varias de sus obras sin poder recibir un centavo por ellas. Aún así, la presencia de estudiantes y amigos entorno a Delia era importante, aportando su conocimiento físico y rítmico del Sonido.

Delia, David Vorhaus y Kaleidophon, crearon un estudio independiente con sede en la ciudad de Camden. Allí trabajaron en el álbum “*Electric Storm*” que fue acreditado a White Noise y ahora es considerado un clásico en la música. Delia participa con dos canciones “*Love Without sound*” y “*Firebird*”.



- » *Electric Storm - Delia Derbyshire, David Vorhaus y Kaleidophon*  
<https://tinyurl.com/j5korbd>



Delia también participó en un concierto de música electrónica, incluyendo obras electrónicas tempranas por McCartney y participó en el primer desfile de modas en utilizar la música electrónica.

En 1973 con 11 años de carrera musical y cerca de 200 programas en el taller de la BBC decidió dejarlo; no estaba feliz con su vida en el taller. Se une a Electrophon, un estudio de música electrónica en Covent Garden (Londres) aportando su conocimiento para la musicalización de la película "The legend of Hell house" (1973) pero decide irse de Londres y extrañamente empieza a trabajar como operadora de radio del gas nacional, luego en una galería de arte y finalmente en una librería; al parecer, su interés era el de alejarse de la sociedad, de sus pensamientos, de su matemática y de su música, lo cual logró por varios años.

En 1980 conoce a Clive Blackburn, quien será su pareja el resto de su vida; por primera vez se sintió normal, encontró la calma y la tranquila felicidad, se instaló en una casa y empezó a llevar una vida tranquila. Aún así, al final de sus años volvió a interesarse por el amor de su vida, la música electrónica, recibiendo los aplausos de cantidades de jóvenes que la convirtieron en figura de culto, a quienes les dijo:

*"Lo que yo ahora hago ya no es importante, pero algún día, alguien estará lo profundamente interesado como para llevar las cosas hacia adelante, hacia el futuro y crear algo maravilloso partiendo de estas viejas pero necesarias bases"*

El 3 de Julio de 2001 muere Delia Derbyshire mientras transitaba por la recuperación de un cáncer de mama, muere a los 64 años de una insuficiencia renal.

El legado de Delia en la evolución de la música electrónica es muy importante, Delia era una escultora sonora, precursora de la música concreta, desestructuralista estructural, matemática del sonido, experimentalista de la psicoacústica, futurista, analista, soñadora, sensible y humana.

Como dato curioso, Delia utilizaba el método matemático de la sucesión de Fibonacci en la realización de algunos de sus sonidos, bajo la fórmula  $F(n) = F(n-1) + F(n-2)$ , es decir  $1+1=2$   $1+2=3$   $2+3=5$   $3+5=8$ , esta proporción se encuentra en algunas figuras geométricas como en la naturaleza; en los flósculos de un girasol, en el caparazón de un caracol y en las hojas de algunos árboles. Esta sucesión fue usada por diversos matemáticos, arquitectos, pintores y músicos. Hay varias obras de Delia que no están cronológicamente ubicadas, no obstante están enmarcadas entre sus obras más interesantes:



» *Delia Derbyshire*  
<https://tinyurl.com/hga4tya>



## Juan Jiménez

Nacido en Bogotá en 1992, egresado de la Universidad Politécnico Grancolombiano y la Escuela Nacional de Cine en medios audiovisuales con énfasis en cine. Director conceptual, realizador cinematográfico, guionista, director y productor.

---

*Agradezco a Juanita, quien corrige con amor mis errores ortográficos.*

---

## BIBLIOGRAFÍA

<http://www.delia-derbyshire.org/>

<http://www.theguardian.com/news/2001/jul/07/guardianobituaries1>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Delia\\_Derbyshire](http://es.wikipedia.org/wiki/Delia_Derbyshire)

[http://www.sonograma.org/num\\_05/articles/sonograma05\\_sol-Rezza\\_lado-femenino-sonido.pdf](http://www.sonograma.org/num_05/articles/sonograma05_sol-Rezza_lado-femenino-sonido.pdf)

<http://www.pytheasmusic.org/derbyshire.html>

<http://www.redbullmusicacademy.com/magazine/sonic-boom-interview>

<http://www.conceptoradio.net/2013/10/08/dumitrescu-radulescu-niculescu-espectralismo-acusmatismo-y-vanguardia-en-rumania/>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Espectralismo>



# *Sexo y erotismo en el cine y audiovisual colombiano*

Las imágenes de la sexualidad han sido más reprimidas y censuradas que las imágenes de la violencia. Vemos disparos, sangre, mutilaciones y agresiones sexuales en películas de acción, thrillers y otras, sin ninguna censura en las salas de cine y algunas veces en la televisión. Pero las imágenes de corporales, genitales, las copulaciones, los orgasmos, las relaciones entre parejas homosexuales y otros encuentros carnales explícitos son cuidadosamente extirpados de la imagen fílmica. Imágenes relegadas al cine porno, de consumo privado y casero, o cuando llegan a salas – como lo hizo Ninfomanía de Lars Von Trier, por ejemplo – lo hacen de manera higiénica, con censuras y cortes que nos impiden conocer la totalidad de la obra.

Pese a las privaciones y represiones de una sexualidad fílmica, el cine con un interés en indagar en la imagen pornográfica y erótica, y en el rol social de lo sexual, persiste. Con la apertura del mercado, el sexo se ha convertido

también en un gancho de espectadores. De ahí que, por ejemplo, el sexo lesbico sea ahora ampliamente aceptado y consumido. Una actual valoración social, de la mano aún con los estándares estéticos de la feminidad y convirtiendo estas imágenes casi que en objetos de consumo pensados en un público masculino.

En Colombia, no hemos estado ajenos a las batallas ganadas por la imagen sexual y erótica, de ahí nace la intención este ciclo: hacer un recorrido por algunas películas nacionales que han dicho de manera abierta ¡Yo quiero sexo!

Revista Visaje realizó en mayo del 2016 un ciclo de cine en la Cinemateca de la Universidad del Valle en el que a través de 4 funciones de cine exploramos una cronología a grandes rasgos de la imagen sexual y pornográfica en nuestro país. Estás fueron las películas:

## ■ *La virgen y el fotógrafo\**

Luis Alfredo Sánchez /90 min. / 1983 / Colombia

POR VALENTINA MARULANDA

En un pueblo cálido, religioso y conservador del Valle, se ha cometido un sacrilegio: la iglesia ha sido profanada, a la estatua de la virgen se le han robado la corona y el collar de oro que la adornaban y la han vestido con lencería femenina. Como es de esperarse, el pueblo está indignado y se debe dar inicio a una investigación para conocer a los culpables de tal atrocidad. Con una cacería de brujas en la que comienzan a acusarse sin pruebas posibles sospechosos, como el hippie que dormía en el parque o el revolucionario del pueblo, empezamos a

conocer a los particulares habitantes que conviven en este lugar: un fotógrafo mujeriego pero sensato y de ideas liberales; el cura bondadoso, un cacique potencialmente peligroso; una mujer adinerada de inusuales costumbres; un policía inepto y petulante; un peluquero chismoso; una muchacha provocadora y de vida licenciosa, y una joven tímida y virginal.

Con esta trama, Luis Alfredo Sánchez aborda a través de la de comedia picaresca y cliché – pero no menos audaz – el erotismo,



el deseo, la sensualidad, la rebeldía y la doble moral en un pueblo colombiano. Siguiendo los pasos del fotógrafo, personaje principal, nos percatamos de que tiene una notoria importancia el acto de mirar como forma de explorar el deseo, la lujuria y la seducción. Por un lado, mediante la mirada y los acercamientos del protagonista a los cuerpos de sus amantes, principalmente al encarnado por Amparo Grisales, la película nos muestra su rostro, su cuerpo desnudo o posando y su sinuoso andar, como la representación del placer carnal, seductor e irresistible. Grisales interpreta una prostituta del pueblo, amante y modelo del fotógrafo; y fue gracias a este personaje que alcanzó la fama y se convertiría durante mucho tiempo en el mayor símbolo sexual del país.

También dan cuenta de un deseo latente la mirada del cura a las piernas de unas señoritas, o su encuentro accidental con una pareja que jueguea en un baño. Pero los hombres no son los únicos que manifiestan su deseo. El personaje de la mujer adinerada, en complicidad con el fotógrafo, alimenta sus fantasías pidiéndole a éste que capture con su cámara sus encuentros con los médicos que van a atenderla por cuestiones de salud; y su empleada, “la otra virgen del pueblo”, en quien el fotógrafo se ha fijado, también disfruta de los toqueteos y dejarse seducir por este.

El fotógrafo se oculta detrás de la cámara, pero gracias a su mirada, su ideología política y su quehacer, nos introduce en los universos de los personajes y conocemos su vanidad, sus verdaderos comportamientos,

sus deseos y secretos. También mediante su trabajo es que terminará captando las pruebas que serán la base para esclarecer el robo a la virgen, comprometiendo a más de uno que se presumía inocente.

Un robo, una estatua de la virgen en ropa interior, un cura libertino, desnudos, discusiones sobre política en burdeles, una aristócrata fetichista, un par de coronaciones y una fiesta gay, hacen pues de La virgen y el fotógrafo una divertida película en la que, si bien hay una mirada predominantemente machista sobre el cuerpo de la mujer, también representa un avance en cuanto a las narrativas planteadas en el cine colombiano en la década de 1980, sobre el cuerpo, el amor, el erotismo y la sexualidad. ●

---

**Valentina Marulanda:**

Comunicadora Social de la Universidad del Valle. Miembro del Comité editorial de Revista Visaje.

---

### NOTAS AL PIE

\* *Texto escrito para el ciclo de sexo y erotismo en el cine y audiovisual colombiano organizado por Revista Visaje con el apoyo de la Cinemateca de la Universidad del Valle*

*Presentada el 5 de mayo de 2016.  
Conversatorio con Luis Alfredo Sánchez*



### ■ *La gente de la universal\**

*Felipe Aljure /126 min. / 1994 / Colombia*

POR CATALINA BALLESTEROS

La Universal es una precaria agencia de detectives, el negocio familiar de Diógenes y Fabiola, esposos, y Clemente, sobrino de Diógenes. Han recibido un caso prometedor: averiguar los detalles de la presunta infidelidad de Margarita, actriz porno y amante de un mafioso español preso en Colombia. El español también está casado y la única persona fiel en toda la historia es su esposa, pues Fabiola es amante de Clemente, y Diógenes también se verá inmiscuido en otra relación.

La película, que despertó polémica en su estreno, se desarrolla entre mentiras, traiciones y sexo. Las relaciones entre los personajes son transacciones mediadas por el dinero y por sus propios cuerpos. Por un lado, un mordaz instinto de supervivencia y falta de escrupulos, los lleva a engañarse mutuamente para obtener beneficios económicos, mientras entregan el cuerpo sin reparos al placer, aunque también de manera fraudulenta. Margarita, quien además de tener el sexo como profesión,



sólo se acuesta con hombres que pueden traerle algún beneficio. Fabiola y Clemente, lo hacen por amor. Diógenes por venganza. El deseo y la obsesión son los impulsos que los motivan a actuar, y hacen avanzar la historia.

Aljure quiere que los espectadores seamos cómplices y nos lo muestra todo muy de cerca. Con constantes primeros planos, aspira a que leamos la mentira y la tensión en la cara de los protagonistas. Por momentos se hace irreal, y nos pone en primera persona, frente a intercambios de miradas. El aturdimiento visual pretende mostrar en detalle las expresiones de aquellos humanos “sin moral”, que al final, terminan todos condenados por su fe en la carne. Sin embargo, nunca llega al drama y se abstiene de la seriedad y la tristeza. Es una comedia negra que no juzga ni recrimina, nadie es víctima ni victimario. ●

## NOTAS AL PIE

\* *Texto escrito para el ciclo de sexo y erotismo en el cine y audiovisual colombiano organizado por Revista Visaje con el apoyo de la Cinemateca de la Universidad del Valle*

*Presentada el 12 de mayo de 2016.  
Conversatorio con Luis Alfredo Sánchez*

---

**Valentina Marulanda:**

Comunicadora Social de la Universidad del Valle. Miembro del Comité editorial de Revista Visaje.

---



### ■ **Cali Sex (1996 -2001)\***

*Selección de fragmentos películas Cali Sex*

POR LUISA GONZÁLEZ

Las películas de la casa productora Cali-Sex, liderada por Gustavo Castaño, se convirtieron en un mito urbano de la ciudad, con títulos como *Sexo en Pance* o *Sexo en la Torre de Cali*; nombres que en realidad fueron dados por el público. Los originales eran otros, pero los inventados calaron hasta la actualidad, producto posiblemente de la carga significativa local que abunda en estas producciones pornográficas. Un grupo de trabajadores de una oficina que se van de paseo en chiva –

no llegamos incluso a ver el río – fue bautizada como *Sexo en Pance*. Es como si el porno por fin pudiera identificar la existencia de un consumidor en estas latitudes. De ahí que cuando ves las películas de Cali Sex te das cuenta de lo colonizada que está nuestra idea del porno, cuando te sorprende escuchar un “rico papi”, en vez de un “oh, my god”.

La iniciativa de Gustavo Castaño abría para el cine porno nacional un panorama



que quedó inconcluso. La posibilidad de apostarle a elementos y narrativas que vincularan de un modo directo al espectador de este punto del globo – con su contexto, su cultura y unas visiones más cercanas del sexo, que para empezar tomaba la jerga local – quedaron en el pasado.

Este día proyectaremos apartes de las ocho películas porno realizadas por Gustavo Castaño en la casa productora Cali Sex: *La vendedora de flores*, inspirada en la obra de Víctor Gaviria, su ópera prima, *Lujuria en la finca de mi amá*, Un largo y ardiente paseo, o mejor conocida como: *Sexo en Pance*, entre otras. Pronto publicaremos una entrevista con Gustavo Castaño, quien lamentablemente no pudo acompañarnos en la proyección de los fragmentos seleccionados de sus películas. ●

---

#### Luisa González

Directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle y coordinadora del proyecto Revista Visaje. Mi trabajo personal en el cine, el arte y la escritura es motivado y referido a los conflictos personales, a la mirada del yo en contextos que mi propia vida va afrontando.  
<http://lacamaracasera.blogspot.com/>

---

#### NOTAS AL PIE

\* Texto escrito para el ciclo de sexo y erotismo en el cine y audiovisual colombiano organizado por Revista Visaje con el apoyo de la Cinemateca de la Universidad del Valle

Presentados el 19 de mayo de 2016.

## ■ *Señoritas\**

Lina Rodríguez / 83 min. / 2013 / Colombia

POR LUISA GONZÁLEZ

La película de Lina Rodríguez nos sirve como un ejemplo idóneo de la imagen y representaciones de lo sexual en una posmodernidad cinematográfica de nuestro cine. *Señoritas*, además de ser realizada por una mujer – caso muy particular en nuestro cine – indaga a través de la experimentación visual – las luces, las sombras, el plano secuencia, los silencios y las no-acciones – en la cotidianidad de Alejandra, una bogotana entre los 18 y 23 años, podríamos adivinar.

Adivinar o intuir es lo que hacemos como espectadores voyeur de *Señoritas*. No sabemos la edad de su protagonista, ni qué hace más allá de sus encuentros sexuales, con sus amigos y la relación con su madre. Pero con ello adivinamos que Alejandra se encuentra en un tránsito en el que su cuerpo le pide sexo, sensualidad, ser atractiva y hacer uso de ello para pasarla bien. Pero el tránsito, también le hará comprender – crecer – que ser mujer, que su sexualidad, va más allá de la diversión juvenil, y que



debe reflexionar en la maternidad, el aborto, la masculinidad, y el peligro de estar sola por la calle.

*Señoritas* es una película que habita en los espacios del antes y después de la acción; en la que como espectadores voyeur nos cierran la ventana cuando algo está por darse, dejando todo a la imaginación. Como cuando Alejandra camina en la noche sola por la calle, bajo el sonido mántrico de sus tacones y el roce de sus piernas que hace un chasquido del blue jean. De repente un chiflido, que le dice lo bonita que está, irrumpie en la minimalista escena para recordarle su fragilidad como mujer. A través de la velocidad que gana el sonido de los tacones y el roce del blue jean y su mirada a la izquierda del plano, la escena gana una tensión que sólo culmina en el corte. No sabremos nunca si algo le pasó ahí a nuestra protagonista.

La sutileza en el manejo de sus recursos se acompaña de un trabajo actoral que toma gran relevancia para causar un efecto que

roza entre la ficción y lo documental: Rodríguez tejió una relación de amistad entre los actores, proponiéndoles que se citaran por fuera del rodaje. También le dió información diferente sobre la trama a cada actor, de modo que se dotaran de un mundo psicológico que al entrar en relación con los otros generara sorpresas.

*Señoritas* es una apuesta interesante por llevar la sexualidad de una joven veinteañera a un plano más experimental, en el que la poca información dada se conforma como pistas para el espectador que se hace cómplice. ●

---

#### Luisa González

Directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle y coordinadora del proyecto Revista Visaje. Mi trabajo personal en el cine, el arte y la escritura es motivado y referido a los conflictos personales, a la mirada del yo en contextos que mi propia vida va afrontando.  
<http://lacamaracasera.blogspot.com/>

---

#### NOTAS AL PIE

\* *Texto escrito para el ciclo de sexo y erotismo en el cine y audiovisual colombiano organizado por Revista Visaje con el apoyo de la Cinemateca de la Universidad del Valle*

*Presentados el 26 de mayo de 2016.*



» Fotograma de *Señoritas* (2013) – Lina Rodriguez



## ■ ¿Cómo hablar después de Auschwitz?

*Reseña de Adiós al Lenguaje de Jean Luc Godard*

POR JUAN CAMILO CRUZ

Entramos en la escena de Godard, uno de los cineastas con más trayectoria y reconocimiento a nivel global. Si no el más reconocido, por lo menos uno que ha incursionado en diversidad de formatos con películas pluriformes, distintas estéticas y narrativas a lo largo de su vida. Se reconocen del autor, al menos tres etapas. El Godard de la Nueva Ola Francesa, el Godard maoísta comprometido con la propuesta rusa de cine constructivista y reflexivo y el

Godard deconstructor, el de final de su obra que arremete contra la sociedad contemporánea y los lenguajes cinematográficos. *Adiós al Lenguaje* hace parte de esta última escena, en la que la interpretación del espectador, constructor de sentido, articula parte de un discurso que florece gracias a la desconexión y la incongruencia. Es el terreno de la especulación y vamos a especular.



*Adiós al Lenguaje* es una película de no ficción en el espacio indeterminado entre el documental y la ficción experimental que tiene como trama central la historia de dos amantes que están siendo perseguidos por el esposo de la mujer de la pareja. De las conversaciones y los avatares en medio del proceso, de las dudas existenciales y posturas políticas, de la naturaleza y la metáfora. Todo esto, sí, ¡pero desde la mirada de un perro!

Un asunto interesante de la obra es la deliberada intención del autor por dejar abierto el sentido de los signos inconexos (aparentemente) que se muestran al inicio. Más allá del ensayo y más allá de experimentación, Godard vaga por los interdictos de la imagen sin hacer ningún tipo de énfasis en la narración de la historia que cuenta. Lo que se sustenta en la máxima del inicio de la película “aquellos que no tienen imaginación se refugian en la realidad”; la vuelta de la tuerca, el giro de la interpretación que presenta la realidad como un delirio. Tanto así, que por

momentos, pareciera que hace juego de la relación del “nombre” de Godard con la cultura, obligando al espectador a encontrar conexiones a la fuerza con la premisa mental de que hay algo oculto; de que existe una abstracción no considerada en este viaje fantasmal por la imagen.

Hay un juego de pixelación, de saturación, de la repetición, de imágenes fragmentadas de carros, viajes en carretera, nieve y signos al azar, de imágenes al revés, de cambios de color arbitrario, de la imagen de archivo tratada, de imágenes ralentizadas que parecen errores de edición (así como sonidos que desaparecen de los canales). Un uso de retóricas de apariencia injustificado pero que mediadas por la visión del animal parecen cobrar un sentido autorreflexivo de la pregunta por el signo. Y más que nada, de la pregunta por el nuevo signo, algo similar a lo que se podría pensar de un cine ruso en tiempos de la nanotecnología.

La imagen camina por su lado (casi todo el tiempo, cuando no cumple un papel complementario pero nunca indicativo) mientras voces diegéticas divagan por la filosofía, la historia, la crisis, la nanotecnología; a veces la imagen toma la posición de lo performático (un proto-protagonista levanta un Smartphone mientras se enuncia un poema monológico). Cada pregunta toma el lugar de lo trascendente, la propia vida, la angustia en cuestiones conceptuales que fuera de contexto parecieran marcar los límites de los aconteceres de los sujetos; por lo que, sin pensarlo, la acción ilocutiva de la palabra desaparece y todo es un mar de sinsentido





que atrapa (la mirada del perro, por supuesto). En estos términos Godard rompe con los nuevos arquetipos de construcción de cine; por ejemplo cuando inicia una argumentación de forma descriptiva y rompe las reglas del formato sin preocuparse por la congruencia necesaria de lo absurdo.

Entonces aparece el signo de la Segunda Guerra Mundial, la guerra que rompió el discurso racional; hace entonces un balance de la época: Hitler no inventó nada.

Godard quiere responder a la pregunta “*¿Cómo hablar después de Auschwitz?*” Y responde: Como un perro. Ya que aquel de presencia constante al mundo de los signos humanos ha intentado hablarle al hombre durante siglos sin poder.

Así se van dejando signos al azar: el perro, la pregunta sobre África, las nubes, el buque que navega a América, las parejas y los libros. Hay conversaciones de otro

mundo, fuera del lenguaje, sin desarrollo. Charlas sobre nada. Esta sección introductoria se combina con lo externo y lo menos sospechado va cobrando relevancia. El montaje por su parte compara lo mejor y lo peor, lo nuevo y la Historia, el desdén y la guerra todo parte de lo mismo en dimensiones vertovianas. Comienzan entonces a emerger las primeras conexiones entre signos, que mediante estrategias magistrales hacen de la película algo propositivo en la mente del signo roto, puro, fresco para unirse a una nueva madeja de sentido. Paradójicamente se empieza a hablar de forma más directa, comienza aemerger la denotación de un acontecimiento, la historia poco a poco. Una historia para ver lento.

Hay una metanarración en la circunstancia de la pareja, la huída del marido de ella, que ya está planteada para el momento. Este cine de Godard rompe con la metáfora que no está en el



cine ni en la realidad. La cámara en las conversaciones referencia más al acto que al pensamiento. Está quieta, esperando en una esquina en tomas diagonales cualquier cosa. Entran y salen imágenes y personajes sin un hilo claro mientras de algo se habla. Algo así como lo que puede pensar alguien en un trayecto en bus y de las imágenes mentales que se proyectan en un su cabeza como un palimpsesto de lo absoluto.

Por un momento, los signos se unen, la historia y la elucubración conceptual que hacen de Adios al Lenguaje una obra singular. Una totalidad que conecta el principio con el final, o mejor dicho, cualquier parte con cualquier parte para construir el significado de la narración. Una deconstrucción que construye, un porque sí que no lo es del todo. Sólo al final las nubes son la mirada del perro, el perro es el camarógrafo, el buque es la huída y África era el lugar donde vivió el amante. Y a este ritmo evoluciona la pareja, entre la desesperación del significado (de ella) y las aspiraciones por la igualdad (de él). Es decir, una discusión imposible, por lo que lo que la conversación conversa es la conversación misma. Y justo en el momento en el que ambos sujetos se comprenden (“todos tendrán un intérprete”) la aventura se acaba. La amante vuelve con su esposo que la castiga, y todo termina en tragedia.

Adios al Lenguaje baila entre el hacer, el pensar y el decir. Con metáforas grandilocuentes que repiten en la cabeza sobre temas conectados en la complejidad que la materialidad permite. Unido, investigado y nada y todo (a veces). Un

pensamiento sobre el todo que no lo abarca, que sigue lo maravilloso y lo trivial; sin designar; mostrando, pero sin palabras (que son también objeto). Como mirando el lenguaje sin lenguaje. Mirando por mirar la mirada. ●

---

Juan Camilo Cruz

Estudiante de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Cineclubista del Cineclub Caligari.

---

## ■ ¡Méjico lindo y herido!

POR ANGELA MARIA LEYTON

En un lugar idílico y turbio al sureste mexicano se inauguró el Festival Internacional de Cine de San Cristóbal de las Casas, entre campesinos encapuchados y extranjeros que se sentían en Woodstock. En esta primera versión del festival hicieron un homenaje a Costa – Gravas, Jorde Fons y sin pensarlo mucho a los 42 estudiantes normalistas desaparecidos.

Como sucede en la mayoría de los festivales internacionales de cine, la inauguración comenzó con las palabras un secretario con dudoso interés en el

campo cinematográfico; se trataba del secretario de turismo de Chiapas, Mario Uvence Rojas, quien formalmente inauguró el evento a gritos: “el primer festival de cine de San Cristóbal de las Casas”; a gritos no por el fervor del tema que lo conmovía, sino para tapar el volumen de una manifestación que apareció en la sala.

*MU: Mario Uvence secretario de turismo de Chiapas.*

*VOZ: Gritos de la manifestación en el público*



Manu Ureste  
(@ManuVpC)

bestia”, el tren que lleva materia prima mexicana sin freno a E.U. El documental es la cotidianidad de un colectivo de mujeres “Las patronas” que desde 1995 cocinan grandes cantidades de comida para lanzar a los migrantes cuando pasan en el tren.

La cámara corre con los migrantes, cocina con “las patronas”, se sienta con ellas hablar y logra pasar la frontera de esas respuestas prediseñadas que la mayoría responde antes de hablar con el estómago. Una tragicomedia mexicana que continúa, con la fraude electoral, con la psicología de la opresión, donde quieren inyectarle miedo a todo un país, creando fronteras dentro de fronteras, son temas que este documental observa mientras se oye el ruido de un tren.

El camino de los migrantes resulta un viaje sin frenos para centroamericanos y suramericanos que luchan con la velocidad de “la bestia” por un sueño americano que es el único que tienen en sus maletas, estas aves son víctimas de policías, traficantes, enfermos, este documental permite hablar más allá de un encuadre, convirtiéndose en un documento que permite dialogar y entender la vida política de un país herido pero tan lleno de cine y de personas dándole voz a otras a través de imágenes, convirtiéndolo en un país intenso desde donde se mire.

Lo mejor que puede pasar es que el festival de Cine de San Cristóbal de las Casas continúe y no sea un desaparecido más. ●

MU: Gracias al gobernador Manuel Velasco Cuello por hacer posible el festival,

VOZ: ¡¡ ladrón!!

MU: Por el trabajo, por el espíritu, por no tenerle miedo a los tiempos actuales,

VOZ: UNO!!!

MU: por dar los pasos que se requieren para el desarrollo de Chiapas

VOZ: DOS!!!

MU: y por entender que la cultura

VOZ: TRES!!!

MU: dejará una huella

VOZ: CUATRO!!!

MU: en la conciencia, le guste

VOZ: CINCO!!!

MU: o le disguste,

VOZ: SEIS!!!

MU: al quien sea.

VOZ: SIETE!!! OCHO!!! NUEVE!!! DIEZ!!!...  
iiiiiiiiCUARENTA YTRES!!!!!!!!!!!!

El fuego de la inauguración se extinguió y empezó una programación intensa de cine en la que se proyectó desde *La capital* de Costa-Gavras hasta *La sal de la tierra* de Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado. En *El*

*tiempo y la memoria*, una de las secciones del festival, se podía navegar entre algunos personajes de Chiapas casi tan imaginarios y transformadores como la comandanta Ramona y el comandante Marcos, películas en tzotzil traducidas al español y otras historias que permitían un diálogo anacrónico y universal sobre la violencia humana, donde el miedo es la principal estrategia para la destrucción.

Conocer películas a través de festivales dá la misma sensación de estar en el parque de diversiones soñado cuando eres niño, para quienes quieren despertarse y acostarse viendo un cine actualizado, que solo se puede encontrar con este tipo de programaciones. Todo lo contrario sería hacer parte de un festival y no ir a ver las películas, esa acción es comparable con trabajar en la entrada de una fiesta vendiendo las boletas y ni hablar de ir a cine después de una gran fiesta, podría ser la peor tortura para cualquier ser humano.

Poder encontrar nuevas historias en temáticas tan tratadas como los migrantes, es un reto que hace *Llévate mis amores*, un largometraje documental dirigido por un estudiante mexicano de comunicación social, Arturo González, quién también funda una productora ACTO FILMS y escribe notas de cine en una revista web llamada *PROCESO*, resulta toda una descripción de una persona que encontró unos pocos buenos amigos y venció el miedo de hacer cine para vivir de él.

El documental *Llévate mis amores* permite viajar por los miedos de los migrantes que van atravesándose la frontera sobre “La

## ■ *Siembra:* *Las Raíces en movimiento*

POR VALENTINA MARULANDA

Santiago de Cali es una ciudad crisol en donde, para bien y para mal, se han fusionado los aspectos más bellos y poéticos de las diferentes culturas que la habitan, con los más atroces y desoladores del contexto de un país. Por el conflicto armado, a esta ciudad han arribado familias enteras víctimas del desplazamiento y traen consigo además de toda su riqueza cultural, la dureza y el dolor que muchas veces dejan en el cuerpo y los recuerdos las razones por las que han

tenido que abandonar sus territorios. Además, se han visto forzados a habitar las márgenes de una ciudad que no conocen para re-construir sus casas, sus vidas, sus familias; a incorporarse a un sistema que los excluye y que muchas veces los re-victimiza.

Esta ciudad crisol, aunque no de manera explícita, es el escenario en el que se desarrolla la historia que cuenta *Siembra*, el largometraje dirigido por Ángela



Osorio y Santiago Lozano. Su protagonista es Turco (Diego Balanta), un hombre que ahora regresó a la tierra que tuvo que dejar en el Pacífico para salvar su vida y la de su hijo Yosner (José Luis Preciado), un joven bailarín que ve en la ciudad un futuro posible.

Al inicio del film, la tensión entre padre e hijo es evidente. Turco tiene la responsabilidad de sostener económicamente el hogar y Yosner es un joven que disfruta bailar, estar con sus amigos y asistir a las fiestas nocturnas que se organizan en el barrio. Sin embargo, esta tensión se disipa pronto con la muerte del joven, quien se convierte en una víctima más de las absurdas retaliaciones entre grupos que ven en las armas y la violencia una forma de pasar el tiempo. La muerte de este personaje es retratada con una belleza inusual: primeros planos nos muestran sus movimientos enérgicos, acompañados y llenos de vitalidad; pero de pronto, con los beats de la música, llega el silencio. Yosner es asesinado bailando, y quizás como un temible guiño a la realidad, nunca sabemos quién lo hizo, ni por qué. Su muerte da un punto de giro a la historia, pues con una lacerante ironía, rompe el deseo del padre de regresar a su tierra, iniciando para este un tormentoso camino de duelo, una búsqueda que al final lo terminará guiando por un camino de auto-descubrimiento.

En los minutos siguientes, acompañamos a Turco en la azarosa travesía de buscar los medios para darle sepultura al cuerpo de su hijo. Una acción consuetudinaria se

ve obstaculizada por la carencia de recursos y por una burocracia inmóvil. Paralelamente, también es acompañado por la poética ritual con la que se despide a los muertos en regiones del Pacífico colombiano, sintiendo y cantando los lamentos a través de los ritmos abisales e hipnóticos de los alabaos. En el deambular del protagonista por esa ciudad ajena, tratando de hallar la manera de enterrar el cuerpo de su hijo, se da el viaje de Turco en el que ocurre la transformación. Movido por el dolor y la impotencia, durante varios días recorre calles y lugares tratando de encontrar los recursos, a veces tratando de olvidar y a veces tratando de encontrarse a sí mismo. Pronto se da cuenta que el tiempo no da espera, se debe completar el rito y el cuerpo de su hijo debe volver a la tierra. Ante la urgencia y con el dolor de la pérdida, Turco decide y comprende que el lugar en el que está, también puede ser su lugar, el de su familia y el de su hijo.

*Siembra* ha sido descrita como una película sobre el desarraigo. Este término en algunas de sus acepciones, tiene que ver con “arrancar de raíz una planta”; “separar a alguien del lugar o medio donde se ha criado, o cortar los vínculos afectivos que tiene con ellos”. Si bien el trasfondo de la historia de los personajes tiene que ver con haberse visto forzados a marcharse del territorio donde “están sus raíces” y habituarse a una ciudad y unas condiciones diferentes y marginales, lo que se desarrolla en la película enseña otra faceta de este difícil contexto. *Siembra* también nos habla de la posibilidad de



adaptarse, de encontrar un lugar propio. La tensión inicial entre Yosner y el Turco planteaba un dilema generacional que mostraba esto: el hijo, que también había nacido y crecido en el lugar donde “están las raíces”, había encontrado su lugar en la ciudad, sentía que allí pertenecía y no tenía interés en volver. El padre, por otro lado, no veía otra opción, debían volver a la tierra de la que paradójicamente, habían huido para salvar sus vidas. En el film se plantea una situación en la que la muerte, el dolor, lo ritual y lo musical se convierten en movilizadores para superar la desesperanza o la pérdida. *Siembra* es una película que se vio nutrida por un arduo trabajo de investigación llevado a cabo por los realizadores (Osorio y Lozano), Juan David Velásquez (Director de fotografía de la película) y Carlos Hoyos, cuando todos eran estudiantes de comunicación social en la Universidad del Valle.

Como contó Lozano a Revista Visaje: “En ese trabajo de grado (...) empezamos con la inquietud alrededor del tema del desplazamiento y a entender qué significaba esa palabra “desplazado”, esa idea del desarraigamiento como un duelo suspendido, que era precisamente ese sentimiento el que tenían que enfrentar las personas desplazadas en la ciudad, y que era de alguna forma también el obstáculo que permitía poderse adaptar también a la ciudad, esa sensación de no pertenecer. Esa sensación de no pertenecer también respondía a una imposibilidad de haber cerrado la puerta, porque la exclusión ha sido de una forma abrupta. Toda esa investigación luego cayó en un primer guion (hecho) a ocho manos donde exploramos unos personajes, concentrándonos mucho en las historias de vida de los personajes reales con los que habíamos hecho el trabajo de investigación”.

Este proceso se vio nutrido también por otras experiencias de los realizadores en proyectos documentales como Viaje de Tambores, en el que continuaron explorando el interés por las comunidades afro, su cultura y sus artistas. Este documental, según nos contó Ángela Osorio:

*“De alguna manera tiene una temática común con Siembra, y es la idea de cómo Cali es un territorio que está hecho por otras culturas y cómo la cultura que viene del Pacífico transforma esta ciudad constantemente (...) gran parte de la producción cultural, incluso hasta la producción cultural comercial está permeada por todo eso que de alguna manera viene del campo. Creo que, a partir de ahí,*

*empezamos a generar ese interés en eso otro que de alguna manera estaba configurando también la ciudad, y por conocerlo un poco más. Ahí se juntó la idea, la coyuntura del desplazamiento, toda esa reflexión que salió de un proceso de investigación para un trabajo de grado y cómo se mezclaron como esos dos elementos: la tensión de la ciudad, pero también la reflexión del desplazamiento como una migración que se queda en el limbo”.*

A través de este trabajo documental, los directores conocieron a quienes más tarde serían parte fundamental del elenco de la película, como su protagonista Diego Balanta (Turco) e Inés Granja (Celina). Aunque no fueron seleccionados inmediatamente para sus



► Inés Granja o Celina en Siembra.



roles, haber compartido con ellos en esas otras experiencias posibilitó a los directores el trabajo creativo de la construcción de los personajes basándose sus rostros, sus formas físicas, pero también ciertos elementos de carácter.

*“Cuando iniciamos el proceso de casting, nos dimos cuenta que esas personas que de alguna manera habían sido referentes, en los que habíamos pensado como una forma física o de pronto algunos aspectos de carácter, en definitiva eran las personas ideales para interpretar esos personajes; y terminamos armando un grupo con el que teníamos una confianza dada, por trabajar con ellos desde hacía muchos años y eso permitía generar con cada uno de ellos un nivel de confianza muy fuerte que nos permitiera, de un lado y del otro, hacer un trabajo con el que nos sintiéramos bien”, nos contó Ángela Osorio.*

Con un trabajo impecable de fotografía y dirección de arte, en los que se optó por trabajar la imagen en blanco y negro y por re-construir todo un albergue a las afueras de la ciudad para usarlo como set de grabación, Siembra es una gran apuesta cinematográfica local que buscó abordar un drama conocido en el país y vivido por miles de personas, desde el cuerpo, las voces, los cantos y los silencios de sus personajes para hablar del dolor de la pérdida, la incertidumbre, el desamparo...pero también de una dignidad profunda, de amor por la cultura propia, de respeto por lo ritual y de fortaleza. Cuenta esta difícil realidad a blanco y negro con la intención de que el público se concentre en la historia, en lo que transmiten los personajes, en lo mágico y

onírico de una experiencia ritual que trasciende el lamento y moviliza. Y muestra además una forma de hacer cine en la que estos directores buscan tener cierto grado de inmersión en los lugares y con los personajes que trabajan; con respeto por lo que hacen, por la vida cotidiana, la cultura y costumbres de la gente en las comunidades porque consideran que es una parte fundamental del tipo de cine que producen.●

---

**Valentina Marulanda:**

Comunicadora Social de la Universidad del Valle. Miembro del Comité editorial de Revista Visaje.

---

# ■ *Oscuro Animal de Felipe Guerrero*

POR LUISA GONZÁLEZ

*Oscuro Animal*, la más reciente película de Felipe Guerrero, nos lleva a lo profundo de la selva colombiana, donde la guerra es un grito de desespero que se escucha a lo lejos como un eco; un sonido silenciado donde cada gesto y acción nos transmiten todo un universo de dolores profundos que se escenifican en la mujer y el paisaje.

Guerrero ha realizado ya dos largometrajes: *Paraíso* (2006) y *Corta* (2012). Ambos experimentan con la imagen documental planteada desde un plano pictórico, sin pretender ofrecer información sino sugerir

unos terceros significados. Esta indagación visual – con los tiempos, la composición y los materiales fílmicos analógicos – es acompañada de un sonido no diegético en lo cual Guerrero ha experimentado como ningún otro realizador colombiano, llevando el sonido a un plano narrativo y atmosférico sin igual. A través de la experimentación visual y sonora la película propone al espectador un cine que cuestiona las raíces mismas de la guerra colombiana, sin señalamientos, sin posiciones pero buscando siempre crear más preguntas, preguntas que logren tocar unas fibras en



sus espectadores para sacarlos del sistema manierista en que se ha narrado el conflicto desde los medios de comunicación, así como desde cine que con afán de denuncia.

No obstante, pese a esto que podemos identificar como logros o alcances de la filmografía de Felipe Guerrero, sus dos primeros largometrajes han tenido un público muy reducido; de nicho. Son películas que requieren una disposición diferente del espectador acostumbrado a las narrativas lineales y al ofrecimiento desmenuzado de la información, por ejemplo. Tal vez *Oscuro Animal* sea la película que logre llegar a un público más grande, pues sin perder su apuesta experimental y artística, la película tiene un narrativa por actos que nos atrapan como espectadores a los dramas de sus personajes.

Luisa González de la Revista Visaje conversó el pasado mes julio con Felipe Guerrero durante su paso por la ciudad de Cali con la muestra *Accidentes – Paraíso* (Guerrero, 2012) *La impresión de una guerra* (Camilo Restrepo, 2015) -. Aprovechamos para conocer y compartir con nuestros lectores más detalles de esta película que a partir del jueves 29 de septiembre llega a las salas del país.

**Revista Visaje:** Felipe, cuéntanos cómo surge la idea de hacer *Oscuro Animal*, cuál fue su proceso.

**Felipe Guerrero:** este proyecto empieza en realidad hace muchos años. Yo empecé a escribirlo hace más de diez años, en el 2005. La génesis era una sola historia que está

presente en la película. Luego gané una residencia de escritura en Madrid, y ese fue el origen de la historia como es hoy de la película. Para llegar a ese momento había ya investigado muchísimo sobre las víctimas, era algo que me interesaba. Todavía no había hecho trabajo de campo, pero había hecho mucha investigación. Y ahí en la residencia de escritura empecé a trabajar y a continuar la investigación que llevó a hacerme ver cómo la mujer era ese centro del huracán. Se vuelven un botín de guerra, pero son a su vez la parte más fuerte, más resistente. También me di cuenta que eran las que llevaban la memoria del conflicto. Y en Madrid empecé a articular las tres historias. En este proceso me ayudó mucha Paz Alicia Garciadiego, que era en ese entonces mi tutora de guión; la guionista del mexicano Arturo Ripstein. Ella me ayudó mucho a elaborar esta historia, a entre tejerla. Y de ahí, digamos, salí de esa residencia con un guión y un argumento bastante escuetos. Como unas treinta páginas. Y no tenía diálogos, era más sobre los movimientos y lo que pasaba. Después estuve quieto, hice otras cosas, y lo retomé hace cinco años. Y ahí ya empecé a escribir el guión, revisar sus partes, a hablar con gente. No hice mucho trabajo de campo, pero encontré algunas víctimas. Me hubiera gustado encontrar alguno de los reinsertados de los paramilitares pero no pude. Y así el proyecto se fue nutriendo de otras cosas. Y en el proceso de escritura del guión fue cuando me di cuenta que no encontraba palabras. Que no me encontraba cómodo poniéndole palabras. Sentía algo terco ponerle palabras a esas mujeres en ese contexto. Y poco a poco la



película fue encontrando ese tono, ese mood. Creo que también tenía que haber hecho *Corta* (2012), que tenía un componente muy fuerte de puesta en escena, que sirvió para ir pensando la película. También con Contravía, hicimos un corto que presentamos al FDC y resultó ganador. Entonces saqué como un apéndice de *Oscuro Animal* y lo propusimos como un corto, independiente. Y ahí también lo que fue ese rodaje de Nelsa, de ese corto, me sirvió mucho para calentar motores.

**RV:** ¿Cómo fue la experiencia de hacer ficción por primera vez en tu carrera?

**FG:** La apuesta fue muchísimo más grande, muchísimo más dinero también. Muchísima más responsabilidad, muchísimo más susto, pero de verdad que encontré muy placentero la composición del plano en escena. Y el trabajo de encontrar el ritmo de la escena, el ritmo de los planos. Es como una respiración interna que le quería imponer a los planos, cuando filmaba básicamente

me concentraba en eso. Creo que eso fue lo más difícil en medio de ese huracán que son los rodajes: tratar de conservar o de recordar esa respiración. Fue lo más difícil, pero también lo más interesante.

Lo otro novedoso fue la dirección de actores, para lo cual me sirvió mucho mi trabajo y mi profesión de montajista. He editado muchas películas de ficción, entonces eso también fue una escuela. Tratar de encontrar el cómo y el por qué. Y lo otro fue ya, como te decía, tratar de encontrar o de representar la respiración propia dentro de cada plano.

**RV:** ¿En qué se inspiraba esa respiración? ¿Tenía que ver en algo la investigación que antecedió la escritura del guión?

**FG:** No se inspiró en la investigación. Esa investigación la verdad fue algo que no volví a tomar. Mis proyectos no tienen investigaciones lingüísticas, me interesa ir más hacia el cómo escribir cuestiones más

plásticas. Yo en un momento me di cuenta que ya tenía mucha información en la cabeza, y no me quería llenar de más; y como había hecho un trabajo de escritura minucioso, sabía que había puesto ahí todo lo que sabía o lo que creía saber sobre la materia en cuestión: comportamientos en la guerra. Entonces no me interesó más. Sentí que ya lo tenía claro. Y en un momento el ejercicio fue también de empezar a quitar y quitar elementos. Por ejemplo las directivas al departamento de arte, a la cabeza de Marcela Gómez, era tratar de hacer una deconstrucción de la realidad que la película plantea. Tratar de elaborar nuevos códigos de representación. Como ya está tan representado el conflicto, hay una sobre-representación del conflicto que lo que causa es que se vacíe esa imagen. Entonces en ese vaciarse de la imagen,

vaciarse de interés la imagen por esa saturación de información, saturación de representación. Entonces por esa manera de subrayar los signos, de subrayar los códigos el planteamiento, que mi búsqueda fue tratar de borrar todo eso. Plantear nuevos códigos, nuevos símbolos, el tratar de encontrar justamente esta respiración y hacer una representación totalmente diferente, ese fue el desafío.

*RV: Es precisamente esa búsqueda de unos nuevas códigos de representación, que la película habla del conflicto sin buenos, ni malos. Sin señalamientos políticos como guerrilleros o paramilitares. En Oscuro Animal no sabemos de quiénes estamos hablando. De ahí que me llamaba la atención un artículo en el que el periodista se refería a los actores armados como “guerrilleros”. Yo*



» *Oscuro animal* (2016) – Felipe Guerrero



» *Oscuro animal* (2016) – Felipe Guerrero

me preguntaba cómo había llegado ese periodista a la idea de que eran guerrilleros.

**FG:** sí, precisamente esa fue la apuesta. Tratar de ser acrónicos, atemporales y tratar de ofrecer al espectador más dudas que certezas, más cuestionamientos que certezas, y creo que es el trabajo de muchos cineastas que tratan más de irse hacia un cine menos directo, donde valga más la resonancia que el golpe. Y la respuesta ante eso, porque también he leído de todo, y en realidad yo no entiendo cómo llegan a “una claridad” de qué bandos son los personajes. Cuando mi idea fue tratar de borrar todo tipo de enlace dentro lo representado y lo que supuestamente representa. Hicimos por ejemplo toda una elaboración del vestuario con Ana Acosta, y decíamos eso:

tratar de construir nuevos signos, nuevas metáforas, con los mismos elementos que están de la realidad, tratar de tirarlos y reconstruirlos. Por ejemplo el vestuario de las milicias es un vestuario de una milicia totalmente inventada. Todos los vestuarios los hicimos nosotros, inspirados en milicias africanas, asiáticas y ahí fuimos armando el vestuario. De modo que es difícil decir de qué bando son porque lo inventamos nosotros, pero toda la investigación mía en realidad sí giró a hablar sobre los paramilitares.

**RV:** el tratamiento que le has dado a la imagen en tus películas es un tratamiento que remite más a un trabajo pictórico. Pienso, por ejemplo, en el Romanticismo. En esa relación con el paisaje y los personajes.

**FG:** creo que cada autor, cada persona tiene en su mirada un sentir. Yo repito mucho lo de la respiración porque considero que poner en escena no es solamente lo pictórico sino también el juego con el tiempo, y cuando hablas del tiempo yo lo relaciono mucho con la enunciación. Es decir, cómo cada persona enuncia, cuando tu hablas tiene un tipo de respiración particular; cada persona tiene su propia voz y tiene su manera de pausar sus palabras, una manera de enunciar sus ideas, tiene su propio ritmo de enunciación. Y en ese sentido, cada cineasta tiene su propio ritmo de enunciación. Entonces creo que en mis películas trabajo mucho sobre eso; sobre cómo es ese ritmo de enunciación; cómo es esa respiración, cómo es esa manera de

asumir el tiempo de esa imagen. Trabajo mucho con los conceptos de que la imagen es el espacio y el sonido es el tiempo. Uso esos dos conceptos como dos pilares, ese es mi mecanismo. Mis películas gravitan mucho en la puesta en foco que hay entre el sincronismo entre el sonido y la imagen y trabajo mucho rompiendo esa relación obligada que hay entre una imagen y un sonido. Entonces desde el punto de vista de la plástica, es entonces como si cada uno tuviera su pasado retinico y es muy difícil decirte cómo se llega a una suposición particular porque ahí ya hay mucho. Cuando compones los planos te llegan efluvios de lo que te gusta. Incluídos pintores de todas las épocas.



» Oscuro animal (2016) – Felipe Guerrero

**RV:** ¿Cómo has pensado será la recepción del público?

**FG:** pues ha sido muy grande la sorpresa con el público, porque definitivamente no es una película para todos los públicos, si pensamos en su apuesta estética y cinematográfica. Pero, por el contrario, lo que la película ha devuelto en los festivales y los screenings charlando con el público, es que no es tan radical o experimental como pareciera, es más que tiene un movimiento, un dispositivo, casi que clásico. Y si el público entra dentro de la innovación del dispositivo, te agarra del corazón y de las tripas y eso es muy fuerte. Mi trabajo es un trabajo quizás muy específico, como de nicho, lo que llaman art house, pero de repente con Oscuro Animal, eso cambia, y lo ejemplifica los premios en Guadalajara, que es un festival bastante clásico, o tradicional (y el hecho de que nos hubiéramos llevado ahí todos los premios). Y creo que el jurado, aunque es libre de elegir, el festival escoge sus líneas editoriales. Y luego hablar con el público y recibir su feedback no solamente de palabras sino también de esos espectadores que te abrazan y te agradecen, es algo que el cine tiene cuando se conecta con el público. Y creo que es algo que la película debe sacar a relucir ahora que entre en salas. No poner la película como en una bandeja de algo raro y de nicho, sino abrirla más. Si la persona está dispuesta a romper sus esquemas, va a salir retribuido.

**RV:** Podríamos poner a Oscuro Animal dentro de algo que podríamos llamar un cine del “post-conflicto”. Porque justamente esa re-elaboración de los símbolos de la que me

has hablado, es uno de los retos que tiene el cine colombiano hoy en un posible escenario de posguerra. Por ejemplo, tú que vives en Argentina debes conocer el proceso que tuvo el cine allá para abordar la dictadura. Películas como Los Rubios, de Albertina Carri que crearon precisamente un quiebre en las formas de representación.

**FG:** es como si la película mirara desde algo que ya pasó, entonces la perspectiva es desde adelante, con una reflexión; como si uno supiera mucho de lo que está hablando, tanto que hasta puede hablar de otra cosa. Y para mi eso es una película del posconflicto porque da por sentado que ya se dijo demasiado y empieza a plantear cosas nuevas. Estuve hablando hace poco con Pedro Adrián Zuluaga y hablábamos de que es algo a lo que algunos cineastas, con nuestras antenas, nos veníamos anticipando; el caso de La Sirga (William Vega, 2012), por ejemplo, es una película que también trata de sacar del centro el conflicto y llevarlo a los bordes, tan a los bordes que ya lo que importa es lo que va quedando. Y creo que ese trabajo es satisfactorio. Y mi pregunta es más bien ¿qué viene ahora, bajo esta especie de momento histórico que tiene día y fecha? ¿vamos a seguir hablando del conflicto? o sea, para mí sí, debemos y vamos a seguir hablando, recordándolo, subrayándolo de la manera en que cada uno crea que es oportuno. Pero también va a pasar que eso de lo que tanto hablabas porque era tan vigente, ahora pasa que ya no está. Entonces ahora tú cómo te vas a relacionar con eso y qué va a venir después de esto ¿no? Y yo me lo pregunto: después de esa fecha



histórica de los acuerdos de paz, viene como un post-cine-de conflicto. Y yo no sé si yo voy a seguir interesado en eso, por ejemplo, o seguro que sí pero de otra manera. No sé, y creo que es una pregunta de la que voy a tratar de hacer un conversatorio metiendo *Oscuro Animal* en esto, cuando decía: ahora ¿qué viene? ahora ¿qué viene en relación con esta encapsulación del cine para hablar del conflicto? ●

---

**Luisa González**

Directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle y coordinadora del proyecto Revista Visaje.

---



revistavisaje.com

# |Visaje|

N o . 5 - 2 0 1 6



Universidad  
del Valle

Cinamateca  
Facultad de Artes Integradas