

Nº4
2015

• | Visajel | •

CINE Y CIUDAD



| 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

Jeniffer Vela Ruiz

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Diana Kuéllar, Magda Hernández, Kelly Sánchez, Laura Soto, Wendy López, Laura Muñoz, Álvaro Serje Tuirán, Aura Camila Lema, Laura Isabel Muñoz, Daniela Isabel Ramírez, María Andrea Díaz, Eliana Noskué, Harold Pardey, Pedro Adrián Zuluaga, María Fernanda Luna, Catalina Ballesteros, Natalia Castro, Luisa González y Gabriel Rodríguez.

CON EL APOYO DE

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

IMAGEN DE PORTADA

Fotogramas - "Los 400 golpes" (1959) - François Truffaut.

Contacto revistavisaje@gmail.com

facebook Revista Visaje

Twitter @revistavisaje

www.revistavisaje.com

Cali, 2015

índice

6 / **EDITORIAL**
7

— INVESTIGACIONES —

8 / ***La ciudad, escenario de la memoria***
16 Por Diana Kuellar

17 / ***Mentir para decir la verdad: El uso de la función fabuladora en la (re)construcción de un pueblo.***
21 Por Magda Hernández

22 / ***Flores de Valle: la ciudad moderna***
28 Por María Andrea Díaz Miranda

29 / ***Violencia simbólica en la cotidianidad de las mujeres contemporáneas occidentales: un análisis a partir del performance de María José Arjona.***
41 Por Wendy López, Kelly Sánchez, Laura Soto y Laura Muñoz

42 / ***¿Adónde van los fantasmas? Espacio, memoria y ciudad en Adiós a Cali /Ah! Diosa Khali de Luis Ospina***
50 Por Alvaro Serje Tuirán

51 / ***Memoria, tiempo y olvido: elementos transversales en la construcción de identidad***
64 Por Aura Camila Lema, Laura Isabel Muñoz y Daniela Isabel Ramírez

índice

65/
75

*Imágenes de infancia en el cine contemporáneo:
experiencias en el cine latinoamericano y francés*

Por María Andrea Díaz Miranda

— ENSAYOS

76/
87

*Realidades latinoamericanas en cine: de lo sensorial
y lo visual.*

Por Eliana Noskué

88/
91

Una mirada a Los Hongos desde la Radio Zudaca

Por El Zudaca (Nómada urbano)

92/
97

Cine caleño contemporáneo: ¿En el gótico o en trópico?

Por Pedro Adrián Zuluaga

98/
105

*Mapa del archivo del silencio: Reapropiaciones de la ima-
gen bélica*

Por María Fernanda Luna

106/
109

“Ese soy yo”

Por Catalina Ballesteros

— ENTREVISTAS

110/
117

La pulsión del montaje: Entrevista con Alejandra Almirón

Por Natalia Castro

índice

118 *Cine digital de provincias. El caso Colombiano. Primera
126 búsqueda: Victor González Urrutia*

Por Luisa González

RESEÑAS

125 *La virgen de los sicarios. Análisis de la adaptación
130 cinematográfica: Contraste entre el lenguaje literario y el
fílmico.*

Por Gabriel Rodríguez

Editorial

En esta edición quisimos explorar un vínculo que, se podría decir, ha existido desde siempre: la relación entre cine y ciudad. Desde sus comienzos, el cine ha identificado en la ciudad situaciones y problemas devenidos de la modernidad y sus procesos de industrialización. La modernidad como proyecto económico y político, ha sido una preocupación constante para muchos realizadores, incluso latinoamericanos, que han escogido lo urbano como escenario o elemento clave para contar sus historias. Un interés que por su parte ha dado lugar a una diversidad de prácticas y relatos marcados por situaciones sociales propias del contexto urbano: procesos de colonización y rebelión, arquitectura y planeación arbitraria del espacio público, globalización y valorización de lo autóctono, condiciones de producción irregulares o precarias.

Para este cuarto número, Revista Visaje hizo un llamado a reflexionar sobre la ciudad, su relación con el cine y las prácticas audiovisuales. Recibimos textos escritos con diversas características, con miradas divergentes sobre el quehacer, el ver y el sentir cinematográfico. En la línea de investigaciones recibimos el texto "La ciudad, escenario de la memoria" de Diana Kuéllar en el que conoceremos la forma en que a través de las artes visuales es posible proponer un ejercicio de recuperación de la memoria colectiva en un entorno urbano. Eliana Noskué, una joven colombiana estudiando en Buenos Aires, que aún se considera una turista, nos lleva en su texto "Realidades latinoamericanas en el cine: de lo sensorial y lo audiovisual", a un pequeño viaje por las calles de la capital argentina hasta llegar al Teatro Gaumont, un viejo teatro del siglo pasado en el que aún hoy convergen varias generaciones de cinéfilos a ver, sentir, conversar y debatir el cine.

La exploración y el análisis de trabajos desde las artes plásticas y visuales continúa con dos textos en los que se analizan algunas obras del artista caleño Oscar Muñoz y la obra de performance de la artista María José Arjona. El primero, llamado "Memoria, Tiempo y Olvido: Elementos Transversales en la Construcción de Identidad. Análisis de la obra de Oscar Muñoz" fue elaborado por las estudiantes Aura Camila Lema, Laura Isabel Muñoz y Daniela Isabel Ramírez. En este texto las autoras plantean, a partir de la obra del artista, algunas relaciones temáticas y simbólicas sobre la construcción de identidad individual en las personas. El otro texto, presentado por las autoras Wendy López, Kelly Sánchez, Laura Soto y Laura Muñoz llamado "Violencia Simbólica en la Cotidianidad de las Mujeres Contemporáneas Occidentales: un análisis a partir del performance de María José Arjona" analiza las obras de esta artista quien mediante el performance y la violencia usa su cuerpo como principal forma de expresión para hacer su obra.

Magda Hernández en "Mentir para decir la verdad: El uso de la función fabuladora en la (re)construcción de un pueblo", nos habla de un viejo conocido, "Agarrando pueblo", pero desde una perspectiva innovadora en la que pone de manifiesto el espinoso espacio en el que se entrecruzan la ética, la política y el cine. El viaje continúa en Cali con el texto "Flores del Valle: La ciudad moderna" en el que su autora, María Andrea Díaz, explora a través de este film la relación entre la modernidad, el progreso, el cine y la arquitectura de la ciudad a comienzos de siglo. Pedro Adrián Zuluaga nos acompaña una vez más en este cuarto número con su texto "Cine Caleño", que hizo parte de su ponencia para el V Festival Internacional de Cine de Cali.

Editorial

En este, el autor se pregunta sobre qué elementos propios y/o constante en la producción audiovisual caleña han definido la caleñidad de un cierto cine. Alvaro Serje también habla sobre el cine caleño en su texto “¿A dónde van los fantasmas? Espacio, memoria y ciudad en Adios a Cali / Ah! Diosa Khalí de Luis Ospina”. En él, desarrolla una reflexión interesante sobre el quehacer cinematográfico y su importancia en la preservación de los recuerdos, en salvar lo que desaparece del mudo, filmándolo. Por último, Harold Pardey, el Zudaca, nos hablará de Los Hongos, film en el que fue personaje, nos presentará su vida y cómo la película tomó un poco de ella, en su texto “Una mirada a Los Hongos desde la radio zudaca”.

Por otro lado, tenemos un par de entrevistas que nos acercarán al perfil de dos realizadores que desde diferentes perspectivas nos muestran otras formas de hacer y de vivir el cine. La primera es la entrevista realizada por Natalia Castro a Alejandra Almirón, cineasta y montajista argentina, autodidacta y documentalista. En su texto “La pulsión del montaje”, apreciaremos el perfil de una artista que considera el montaje una forma de escritura; una pulsión que sobrepasa la voluntad. La otra entrevista la realiza nuestra coordinadora, Luisa González, a Víctor González Urrutia un realizador de Villapaz, pueblo ubicado a las afueras del sur de Cali. El texto llamado “Cine digital de provincias: el caso colombiano” aborda entonces el quehacer cinematográfico de cineastas de “provincia” que han desarrollado formas más espontáneas e intuitivas de realización de acuerdo a las necesidades narrativas de sus historias.

Maria Fernanda Luna en su texto “Mapa del archivo del silencio: reapropiaciones de la imagen bélica” nos habla sobre las lógicas experimentales de producción audiovisual como proceso de reflexión

continua y, en particular, sobre cómo entender el remontaje de archivo de noticias diarias como una necesidad expresiva ante la comunicación del conflicto armado en Colombia.

También Gabriel Rodríguez comparte su texto “La virgen de los sicarios: Análisis de la adaptación cinematográfica/ Contraste entre el lenguaje literario y el fílmico” en el que se pone en diálogo la relación entre literatura y cine en la obra escrita de Fernando Vallejo y la obra fílmica de Barbet Schroeder. Finalmente, recibimos dos textos que quisieron indagar sobre la infancia y la forma en que desde el cine es tratada la figura de niños y niñas: “Imágenes de infancia en el cine moderno y contemporáneo” de María Andrea Díaz y “Ese soy yo” de Catalina Balles-teros, también integrante de la Revista Visaje.

Esperamos que disfruten con las lecturas recogidas en esta cuarta edición y que sigamos de forma conjunta y colaborativa pensando el cine y el audiovisual desde todas las miradas y perspectivas posibles. Gracias a todas las personas que participaron en este cuarto número...Visaje existe gracias a ustedes...●

Comité Editorial
Revista Visaje



LA CIUDAD, escenario de la memoria

Por Diana Kuellar *

“¿Por dónde pasa o se asienta la memoria de los pueblos? Por sus imágenes fijas y en movimiento que han tenido la fortuna de perdurar, de manera fortuita o consciente, gracias a sus realizadores o a los archivos donde han ido a parar voluntaria o casualmente”. Joaquim Romaguera

Resumen

Este artículo habla de cómo en las artes visuales se utilizan dispositivos propios del cine documental para proponer un ejercicio de recuperación de la memoria a través de una experiencia estética. La obra central de este escrito es “Notas de memoria” de la paraguaya Paz Encina. Esta instalación consiste en una serie de proyecciones ubicadas en diferentes lugares de Asunción, Paraguay, en las que aparecen imágenes y sonidos de la época de la dictadura de Stroessner. Presenta una importante labor documental de compilación y remontaje de material de archivo y propone una distribución espacial particular que invita al observador, a veces un transeúnte desprevenido, a ir más allá de apreciar, comparar e interpretar la obra para convertirse en un actor fundamental de ella.¹

Palabras claves: instalación, memoria, documental, arte, espectador.

Con motivo de la conmemoración de los 20 años del hallazgo del “Archivo del Terror”, la artista Paz Encina lleva a los paraguayos hacer un viaje por el tiempo con su obra.

A mediados del siglo pasado, Paraguay vivió durante 35 años bajo la dictadura de Alfredo Stroessner, uno de los regímenes autoritarios más largos y sangrientos de los instaurados en América Latina, en el que uno de cada 10 paraguayos fue afectado directa o indirectamente por privaciones ilegales de su libertad y/o torturado por los esbirros del régimen. El periodo del gobierno dictatorial dejó una estela de sucesos que hoy, más de dos décadas después de su caída, perduran.

La obra de Paz Encina propone al transeúnte habitual de Asunción un peregrinaje por el centro de la ciudad. Sorprende cuando en medio de la calle de la ciudad antigua, el repicar de unas campanas llama la atención. Enseguida se escucha una voz solemne amplificada que dice “hermanos dejemos que se escuchen los gritos de nuestro silencio”, lo que hace que el rumbo de muchos de los peatones se desvíe hacia la Catedral y se encuentren con imágenes proyectadas en una hiperpantalla que muestran la “Marcha del Silencio” ocurrida en 1988, bajo el liderazgo de Monseñor Ismael Rolón, un gran activista que convocó al pueblo a manifestarse en contra del régimen stronista. Al contrario

de muchas de las dictaduras de derecha de Iberoamérica, en Paraguay, ésta tuvo una fuerte oposición de la iglesia. El punto final de la marcha era la Catedral, donde la multitud fue interceptada por garroteros (autodefensas civiles que trabajaban para el Estado) con perros, carros hidrantes y fuerzas policiales. Ismael Rolón fue el primero en enfrentarlos, detrás de él salieron hombres y mujeres.



Fotograma 1 , Notas de memoria (2014), de Paz Encina.

A unos pocos kilómetros de ahí está la instalación “Los Pyragüés”² proyectada en las ventanas clausuradas del edificio de ex-investigaciones. En esta instalación se ve un video que proyecta de manera continua fotos tomadas por el sistema de control de la dictadura de los perseguidos, presos y luego desaparecidos. Son fantasmas del pasado que perviven en el arte. Mientras tanto en el audio se escuchan las grabaciones de las delaciones tomadas por la policía. Y finalmente en la bahía del Río Paraguay se ven varios rostros flotar sobre el agua. Son los rostros de los desaparecidos durante la dictadura. En estas intervenciones del paisaje urbano la artista intenta hacer presente al ausente a través del poder de la memoria.

Abordaje estético: La instalación

Realidad, cine, arte y ciudad se fusionan en esta propuesta, donde la instalación documental constituye una vertiente que sugiere nuevas fórmulas y maneras de representación de la realidad que trasciende las características propias de un medio específico de la cinematografía como es el de la pantalla bidimensional. La relación tiempo/ espacio de la obra hacen que el receptor sea pensado por el artista desde la creación misma para ser parte de ella sin salir de su papel de espectador. “No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador.

Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.”²

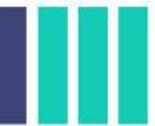
La instalación es un producto híbrido que mezcla formatos y formulaciones provenientes del lenguaje cinematográfico y de distintas prácticas artísticas contemporáneas. En ella los cineastas han encontrado la manera de generar otra relación del espectador cinéfilo con el espacio no solo visual, sino el espacio real arquitectónico de la galería, en este caso la ciudad. La relación con el observador pasa de tener una aparente actitud pasiva, lo que no quiere decir menos sensitiva y reflexiva en la proyección cinematográfica, a una participación física activa frente a la obra, en la instalación.

En la obra de Encina, además de la utilización de múltiples formatos con todas sus posibilidades creativas, hay un elemento adicional que se vuelve substancial a la hora de proponer otro tipo de mirada y es el utilizar la ciudad como escenario y los peatones como actores. En “Notas de memoria” las imágenes móviles (fotos y video) y los paisajes sonoros (ruidos, voces, gritos y silencios) se integran con la arquitectura. Las pantallas están incrustadas en predios y diferentes espacios de la urbe. Así, la persona que pasa con frecuencia por ahí se da cuenta que el espacio ha sido transformado y se ve convidado a hacer un circuito en

el que se condensan una serie de prácticas y experiencias que rompen con su cotidianidad. Sin duda, la estructura de la ciudad tiene consecuencias sociales y el espacio que rodea a los ciudadanos delimita también su conciencia del mundo, como afirma Fredric Jameson. De otro modo, Georg Simmel dice que “la ciudad no es una entidad social con consecuencias sociológicas, sino una entidad social con forma espacial”³, por ello, lejos de ser un todo coherente, la ciudad está hecha de socializaciones diversas y cambiantes que la conforman en el espacio que es lo que la artista aprovecha y convierte en punto de performatividad y desplazamiento para el espectador. En la ciudad moderna circulan flujos que se componen de las estéticas de una cultura globalizada, en medio las imágenes y sonidos del pasado irrumpen y son reproducidas una y otra vez. “Se trata siempre de un régimen narrativo: la ciudad es circulación y trayectos, y las imágenes cinematográficas registran las modalidades y objetos de esa circulación (...) Así, “la ciudad fílmica compone un entramado de imagen y lenguaje, de vida y muerte” (Barber, 2006: 13). Por ello, comprender las imágenes móviles de una ciudad es, necesariamente, atravesar los intersticios entre la ciudad como imagen y sus expresiones estéticas y narrativas en las cinematografías contemporáneas.”⁴



Fotogramas 2, 3 y 4. Notas de memoria (2014), de Paz Encina.



Por otro lado, las proyecciones están establecidas en forma y tamaño muy diferente a lo establecido y ubicadas a una distancia que permiten ser vistas desde lejos, lo que da una perspectiva que genera la sensación de mayor “cercanía” a la realidad; por ejemplo en la instalación de la catedral se reproducen imágenes y sonidos de archivo que muestran lo que ocurrió en ese mismo lugar hace más de tres décadas, así este espacio se convierte en protagonista y escenario de la obra al mismo tiempo. Se mixtura el pasado y el presente. Por otro lado, la edición fragmentada o aislada narrativamente logra establecer una comunicación con el público más visceral de lo que podría ser el cine o la exposición en el museo. La experiencia va más allá de lo óptico y lo auditivo, va a lo teatral.

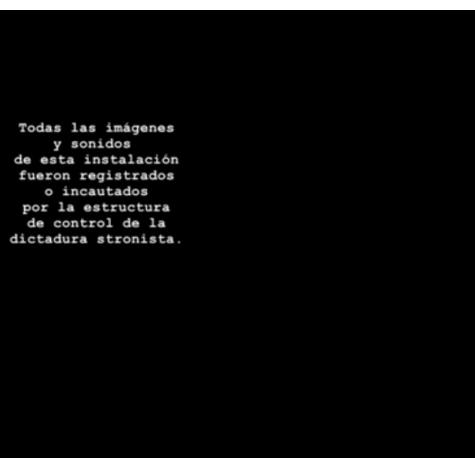
Paz Encina sale del entre-muros del cine y del museo y somete al espectador a una experiencia estética que trasciende del hecho de ubicarse frente a la obra a hacer parte de ella. “Esas historias de fronteras que deben atravesarse y de distribuciones de roles que deben alterarse corresponden ciertamente a la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes”.⁵ Esta obra lleva a que el ciudadano replantea la relación que tiene con el espacio urbano que hace parte de su diario vivir, cuestionándose sobre su postura sobre el mundo, sobre esa realidad, sobre su historia y sobretodo sobre su memoria y qué hacer con ella. Andreas Huyssen habla de cómo hay una importante labor en la recuperación de la memoria, pero una vez se hace ¿qué pasa con ella? Ahí es donde los artistas juegan un papel fundamental que completa la labor del historiador, transformando la obra en conocimiento histórico. Encina dice que la mayoría de los jóvenes paraguayos ignoran los acontecimientos que ocurrieron no hace tantos años en esos lugares donde hoy suelen hacer sus actividades rutinarias.

El archivo y el tiempo

Hay un importante trabajo de remontaje a partir de material de archivo en el que “el artista no crea con los medios dramáticos del cine si no que impone su visión al material rodado (hecho) por otros, es decir, tergiversa la visión (inicial) que le habían querido dar a su material... el montaje pasa a ocupar un lugar de preeminencia, como elemento expresivo, creador de sentido y se generan colaterales de carácter ético (desvío del sentido del material)...”⁶ El sentido de la obra de Encina está en la re-utilización de esas imágenes y sonidos, que al igual que Noche y Niebla de Alain Resnais, toma las imágenes captadas por otros y logra dar otro sentido. Foucault dice:

“El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linearidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho muy de lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez. El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad.

El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento. Lejos de ser lo que unifica todo cuanto ha sido dicho en ese gran murmullo confuso de un discurso, lejos de ser solamente lo que nos asegura existir en medio del discurso mantenido, es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia.”⁷



Fotograma 5, Notas de memoria (2014), de Paz Encina.

Al hacer un recorrido simbólico, repitiendo un acontecimiento que sucedió hace más de 30 años, imaginando a través de los sonidos lo que ocurrió dentro de un predio y viendo los rostros de los cuerpos que alguna vez estuvieron flotando en el río, la dimensión de la historia del espectador cambia; con la evidencia del archivo hay una conciencia más profunda de que eso realmente sucedió ahí, en ese lugar donde ahora se está parado, “actuando por bloques de sensaciones en los que todo se mezcla, el ojo y el sonido, la oreja y la imagen, la percepción del instante en el juego bascular del olvido y la memoria, el cine no puede tratar separadamente el espacio. Le resulta imposible tomar o atravesar trozos de espacio sin transformarlos en trozos de tiempo. Por otra parte, ningún movimiento podría concebirse sin ese transporte del espacio al tiempo”⁸ Así es como la percepción del espacio y el tiempo de la obra cobran una nueva dimensión dentro de este paisaje urbano

“Pero lo que hace el cine, lo que nos hace sentir y de ese modo, también, nos incita a pensar, es una transformación continua de uno a otro: metro tras metro, segundo tras segundo, la sensación de espacio se transforma en sensación de tiempo. Si bien en su desmesura, el cine puede soñar con atrapar todos los espacios, desde el casi infinitamente pequeño; si es capaz de presentar ante nuestros ojos, como un mago de feria, trozos de espacio de la mayor variedad, tal dispersión habrá de ser reglamentada, reunida, reunificada, vuelta a dividir, en una palabra, transformada, por su paso por la regla temporal. Cualquiera sea el espacio filmado, habrá de ser digerido en la duración. Esa duración será su calidad primordial. Es ella quien lo llena o lo vacía de sí mismo o de otra cosa, quien lo abre y lo desplaza, lo coloca y lo arma en conjuntos de duraciones diferentes”. El tiempo aparentemente “muerto”⁹ entre una instalación y otra, es un tiempo de creación para el espectador que le permite casi vivir y revivir los hechos históricos expuestos en cada punto lo visto en un tiempo dilatado, casi real. “Una imagen que ultrapasa las ilusiones del espacio divisible y del tiempo abstracto para transformar el movimiento verdadero y, por tanto, cada uno de sus instantes indivisibles, el corte móvil de un todo permanentemente abierto, cambiante, expresión de la “propia duración” en la medida que ella nunca para de cambiar”¹⁰. La discontinuidad narrativa y aleatoriedad permite que el observador reconstruya la obra a partir de sus propias vivencias. “Nuestros ojos siguen un paso agitado y errático hacia las profundidades: es un ensamblaje de zonas locales de tridimensionalidad, zonas imbuidas de claridad alucinatoria, que aunque agrupadas nunca se unen en un campo homogéneo. Es un mundo que simplemente no comunica con eso que produjo la escenografía barroca o los vistas de ciudades de Canaletto y Bellotto. Parte de la fascinación que producen estas imágenes se debe a su desorden inmanente, a las fisuras que disrupen su coherencia.”

En “Notas”¹¹ de memoria la disposición espacial, temporal, la ubicación del espectador frente a la



obra hace que inevitablemente pensemos en una relación estrecha entre la obra y el teatro. Aquí se puede retomar la idea del teatro como espacio de encuentro de la comunidad, lugar en que se podía tomar conciencia de la realidad. El teatro es entonces el lugar de reflexión del grupo social. Para no traicionar la idea de una acción comunitaria, el teatro redefine nuevas fórmulas para que el espectador deje de ser tal y entre en una labor activa, pero se produce una contradicción, es decir, se pretende que el espectador deje su rol de espectador, para pasar a ser algo más, pero así se lo aleja de su libertad crítica.

Por otro lado, esta obra hace una propuesta en el manejo del tiempo que apela a la preocupación de los modernistas en cuanto al manejo del tiempo con respecto a la duración de la experiencia. Al contrario de lo que piensa Michael Fried sobre que la obra debe presentarse instantáneamente para convencer sin demora, "Notas de memoria" focaliza su argumentación en esos momentos de silencio, de incertidumbre de lo que se verá y escuchará en el próximo paraje de la instalación. "Ahora las nuevas obras no creen en la revelación, ellas niegan las categorías a priori del espacio y del tiempo y se construyen progresivamente a partir de ajustes múltiples de un trabajo de la memoria y también de posturas anticipatorias."¹²

En la obra el espectador tiene el punto de vista privilegiado de vivir sensorialmente la obra a partir de múltiples dispositivos (objeto, luz, espacio y cuerpo humano) dispuestos en ciertos espacios y en cierto orden o desorden que hace que decida su nivel de involucramiento. Esto da una especie de complejidad de escenarios que interactúan: la fotografía, la pantalla, la performance del espectador en la instalación que se desplaza entre las imágenes o permanece frente a ellas a su propio ritmo y cambiando de postura y perspectiva a su antojo. Aquí vale detenernos en lo que la perspectiva aporta en la instalación. La instalación "por medio de la imagen recupera la escena de una dimensión perdida, la restablece en su tridimensionalidad, creando un espacio penetrable y practicable en el cual nuevas

relaciones pueden convertirse en escena"¹³ Más que colocar la historia en escena, el cine la representa y la (re)construye, atribuyéndole las formas de su definitiva visibilidad. Para Jean-Louis Comolli, la eficacia de la puesta en escena histórica se debe a la conciencia de la existencia de un espectador, reiterada en el pacto de proyección, en el registro automático "objetivo" de la máquina-cine, paradójicamente reforzada por la conciencia de que el cine es un espectáculo maquinado.¹⁴

De acuerdo con la definición de concepto que da Sol Lewitt en este tipo de arte, "la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra. Todos los planos y decisiones son definidos previamente en torno a un concepto, luego, la ejecución es una cuestión sin importancia. La idea se convierte en una máquina que fabrica arte"¹⁵

La de-construcción de la obra: El espectador/actor

El espectador tiene niveles de conciencia no solo reflexiva, sino creativa y estética ante la obra, es la experiencia sensorial que implica por ejemplo el paseo de la catedral al puerto o al edificio de ex investigaciones, o el quedarse parado en una situación casi catártica frente a loscientos de rostros de los desaparecidos. En "Notas de memoria" La carga emotiva que tienen los elementos de la ciudad que intervienen en ese trayecto logra que los asuncenos ya nunca vuelvan a ver la catedral como la catedral y el río como el río, queda la imagen de la injerencia artística registrada en su memoria. Y así, después, cada vez que repita ese recorrido, en su mente perdurarán resonancias de las historias ahí acontecidas. La imagen de la ciudad cambia de jerarquía mental, sentimental y anecdótica, al ser alterada con imágenes no pre-establecidas en esos lugares. Coulter Smith en su libro "De-construyendo las instalaciones" habla de la importancia de construir la barrera entre el espectador y la obra de arte que está estrechamente unido al antiguo objetivo vanguardista de incorporar el arte en la vida cotidiana.

Aquí el espectador hace un ejercicio de memoria importante al hacer un peregrinaje por lugares con una carga histórica significativa.



Fotograma 6, Notas de memoria (2014), de Paz Encina.



Fotograma 7, Notas de memoria (2014), de Paz Encina.

Concepto y dispositivo se mixturan en la instalación para que el espectador tenga una perspectiva privilegiada al haber múltiples dispositivos dispuestos en ciertos espacios y en cierto orden o desorden, suministrando una multiplicidad de escenas, sumando a la performance que permite una exploración física que da al participante una manera favorecida de percepción de la obra. Esto tiene relación con lo que Anne Duguet retoma a Morris con respecto al arte minimalista "De la misma forma, la instalación de video propone que el visitante se desplace en torno, delante o a través de la obra, destacando la relación entre la obra minimalista y la teoría de

la relatividad"¹⁶ La obra se presenta esencialmente como un proceso que se sigue realizando de manera permanente por la modalidad de su producción. Es una obra abierta en el sentido que se presta a una infinidad de interpretaciones y nunca será un producto único, ni acabado en la medida que cada una de las miradas implica una variación y ahí es donde el espectador se convierte en creador y actor al mismo tiempo y respondemos a la pregunta ¿Cómo un espectador que históricamente ha sido pasivo frente a la pantalla ahora es sometido a otro tipo de relación, donde las estructuras narrativas clásicas desaparecen y entra a participar activamente en su construcción, en lugar de quedar seducidos por las imágenes? Jacques Rancière habla de cuando el artista deja de pensar en el espectador como un ser ignorante al que hay explicarle todo, ocurre una liberación creativa. "Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas".¹⁷ Poniendo en acto su principio vital, distinguir la posición del espectador/creador a la de los observadores de una exposición o de una película de cine. El espectador ya está emancipado, no necesita ser educado porque ya hace la labor primaria de actuar como lo que es: un espectador que "Observa, selecciona, compara e interpreta". Lo valioso es cuando el artista logra trascender y generar interrogantes en él, incitarlo a ser activo en el sentido de convertirlo en un investigador, creador y productor de la misma obra. "Despachar los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos."¹⁸

La idea de creer que la pasividad del espectador es producto de la mirada que ejerce en contraposición

a la acción de la instalación, es una falsa creencia que no toma en cuenta que en el proceso de mirar ya hay una acción. El espectador: «observa, selecciona, compara, interpreta»¹⁹, decide qué hacer con lo que tiene al frente y de qué forma eso se relaciona con su vida. El artista presupone la identidad de la causa y el efecto, admite como suyo el trabajo de recepción de la obra. En estas obras se podría analizar esa re-acción del observador desde lo que WJ Mitchell llama una doble conciencia. El hecho de actuar ante la imagen como si ésta tuviera cierta subjetividad, lo que hace que incluso se comporte como si creyera en ella, le pone alma y va coherente con respecto al concepto que el artista quiere desarrollar en su obra; la de tocar esa sensibilidad que tiene el espectador frente a una imagen, en particular la imagen de un rostro. Hay quienes ven en lo que se está proyectando a otra persona, que de alguna manera está ahí presente (*someone else*), así sea su espíritu o su energía. En la obra hay una 'idolatría crítica' (Mitchell, 2005), un espacio que se abre para que las imágenes expresen su contenido (no necesariamente su significado, o la intención de un autor), un contenido que probablemente está dentro del imaginario del que la ve. Las imágenes salen de su círculo de confort, se ponen incómodas, se movilizan, hablan. Se trata de hacer 'sonar al ídolo' (la imagen), "rompiendo su silencio, haciéndolo hablar y resonar, y transformando su quedad en una cámara de eco para el pensamiento humano."²⁰ El hecho de que las imágenes que se proyectan sean reales hace que emerja el lado inocente, mágico y supersticioso de las personas, que aun en los tiempos modernos continúa siendo parte de la vida. Estas fotografías muestran rostros y detrás de esos rostros hay un alma, lo que hace posible hablar con ellas, insultarlas, reclamarles, llorarlas, es un rostro al que se puede odiar, o quizás admirar.



Fotogramas 8 y 9, Notas de memoria (2014), de Paz Encina.

En la obra de Encina las imágenes que ahí se muestran constituyen el final de la cadena de la memoria colectiva y que los artistas definen en sus obras. "El físico André-Marie Ampère en sus escritos epistemológicos utilizó el término *concrétion* para describir cómo una percepción siempre se amalgama con una percepción precedente o recordada. Las palabras *mélange* y *fusion* aparecen frecuentemente en su ataque a las nociones clásicas de "puras" sensaciones aisladas. La percepción, como escribió a su amigo Maine de Biran, era fundamentalmente, "une suite de différences successives"²¹ Cuando el espectador se enfrenta a las miradas de las fotografías proyectadas, hace un recorrido mental a través de las imágenes de rostros que se han ido transmi-

tiendo por siglos de una época a otra y están en todas partes: en los muros, iglesias, museos, monumentos, hoy en día en las pantallas del televisor y el computador. Imágenes que están cargadas de amor, miedo, respeto o piedad. Se repiten posiciones, gestos y colores que recuerdan estas imágenes. Son las imágenes sagradas de la bondad y las imágenes estigmatizadas de la maldad. Víctima y victimario.●

*Profesora Asociada del programa de Comunicación Social – Periodismo de la Universidad del Valle (Colombia), master en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, 2008), es directora del Diplomado Internacional en Documental de Creación que organiza la Universidad del Valle.

NOTAS AL PIE

1 Link de la obra: <http://vimeo.com/78433887>

2 Policía secreta paraguaya

3 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial. 2010

4 Georg Simmel on Sociability and Social Forms. *The Metropolis and Mental Life*, en LEVIN, D. (ed.) Chicago: Chicago University Press, 1971

5 Ibíd

6 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010

7 WEINRICHTER, Antonio. "Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental." Colección Punto de Vista No4. 2009. Pamplona. España

8 Foucault, Michel. "La arqueología del saber". Foucault, Michel. *La arqueología del saber* (2003) Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI

9 COMOLLI, Jean-Louis. "La ciudad filmada" en "Ver y poder". Aurelia Rivera/ Nueva librería. Buenos Aires. 2007

10 Ibíd

11 DELEUZE, Gilles. "Imagen y movimiento".

12 CRARY, Jonhatan. *Techniques of the Observer, On vision and modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge Mas. MIT, 1996

13 DUGUET, Anne Marie. "Dispositifs". Vídeo Communications no. 48, Paris.1988. Tradução de Fernanda Gomes
Ibíd

14 COMOLLI, Jean-Louis, *Le Miroir a Deux Faces*, in AA.VV., *Arrêt sur Histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997

15 DUGUET, Anne Marie. "Dispositifs". Vídeo Communications no. 48, Paris.1988. Tradução de Fernanda Gomes.

16 Ibíd

17 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010

18 Ibíd

19 Ibíd

20 WEINRICHTER, Antonio. *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de Vista No4. 2009. Pamplona. España

21 AMPÈRE, André –Marie, "Lettre à Maine de Biran" [1809], in *Philosophie des Deux Ampères*, ed. J. Barthélemy-Saint-Hilaire (Pars, 1886), p. 236.



Fotografía Agarrando Pueblo, 1978. Carlos Mayolo – Luis Ospina

MENTIR PARA DECIR LA VERDAD

El uso de la función fabuladora en la (re)construcción de un pueblo.

Por: Magda Hernández M*.

Ficha técnica

Título original: Agarrando pueblo. Director: Luis Ospina, Carlos Mayolo. Duración: 28 minutos. Año: 1977/8. País: Colombia. Género: Falso documental.

Colombia, 1978. Han pasado once años desde el Primer Encuentro de Cine Latinoamericano de Viña del Mar –en donde de la conjunción de apellidos como Rocha, Álvarez, Gleyzer y Sanjinés explotó en mil esquirlas contagiosas el llamado “nuevo cine

latinoamericano”. Pero ya para 1978, muchas de las formas de subvertir a la industria y de convertir al cine en una verdadera herramienta, un arma de cambio social y político (“La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotografías por segundo”, afirmaban Getino y Solanas en su manifiesto hacia un tercer cine) propuestas por estos nuevos cines latinoamericanos se desdibujaban en la cinematografía colombiana. Es este el momento de polarización entre los que aspiraban a públicos más amplios, pensando en consolidar un



cine popular y comercial, cuyo principal objetivo era divertir al espectador y redituar en ganancias para sus productores, y los que privilegiaban un sentido político, ético y social del cine, con un fuerte compromiso con la realidad colombiana.

La década del setenta trajo consigo innumerables esfuerzos por concretar una verdadera industria cinematográfica en el país: se consolidaron espacios de difusión (como el Festival Cine de Cartagena), se crearon entidades estatales de financiamiento (como FOCINE) y se implementaron leyes que incentivaban la inversión de capitales en la naciente industria (como la ley del sobreprecio que establecía que se dividiera proporcionalmente entre los productores, distribuidores y exhibidores de cada corto nacional un porcentaje del aumento sobre las tarifas de las entradas). Estos hechos permitieron incrementar -como nunca en la historia del cine colombiano- la producción de cortos y largometrajes pero, a la vez, generaron un afán por producir de manera rápida, eficiente y con bajos costos. De ahí que se privilegiaran fórmulas que eran repetidas hasta el cansancio, se utilizaran estructuras vacías de su sentido original y se hiciera de la miseria un producto exótico y fácilmente comercializable. De aquel cine de la década previa –comprometido política y socialmente- el cine colombiano tomó prestadas estéticas y procedimientos para volcarlos al registro de la pobreza, a la actitud voyerista, al aprovechamiento de la miseria. Un cine que se negaba a pensarse a sí mismo más que como una supuesta ventana transparente hacia un mundo alejado del espectador, pronto recibiría una dosis de reflexividad que le haría girar su lente hacia sus procesos de producción, hacia sus realizadores y, por supuesto, hacia sus propios espectadores.

Fue en 1978, cuando Luis Ospina -acompañado de un grupo de adictos al cine, nacido bajo la sombra protectora del Cineclub de Cali-, dio a luz "Agarrando pueblo": aparentemente un documental sobre la realización de un documental, pero este último –como el primero- falso, inexistente, una ficción.

La mentira, herramienta fundamental de este filme, pone de manifiesto el espinoso espacio en el que se entrecruzan la ética, la política y el cine. Pero a la vez, la mentira se transforma en la forma necesaria, en el único modo posible de inventar un nuevo pueblo.

Para acercarnos a este filme trabajaremos el concepto de fabulación propuesto por Gilles Deleuze a partir de Bergson, definido como el acto de producir representaciones fantásticas con una fuerza que excede el vínculo con lo real o con la verdad, pasando a tener un carácter mítico. La función fabuladora, como proceso ligado inicialmente al mundo de la religión, fue retomada por Deleuze y aplicada a su análisis del cine del Tercer Mundo. Según este autor “si hubiera un cine político moderno sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía (...) el pueblo falta”¹ y continúa afirmando que “esta comprobación de la falta de un pueblo no es un renunciamiento al cine político sino, por el contrario, la nueva base sobre la cual este se funda a partir de ahora, en el Tercer Mundo y en las minorías. Es preciso que el arte, particularmente el arte cinematográfico, participen en esta tarea: no dirigirse a un pueblo supuesto, ya ahí, sino contribuir a la invención de un pueblo nuevo”².

En este análisis descubriremos que la imagen del pueblo -inactivo y pasivo- planteada inicialmente en la película se transforma, a partir del uso de la función fabuladora, en un pueblo posible, un pueblo que deviene otro.

Ficcionando la verdad, documentando la mentira

A la hora de categorizar, territorios como documental y ficción se muestran agrestes con un filme como Agarrando pueblo. Más que encuadrar en una categoría, la película parece poner en tensión esa -ya de por si dificultosa- relación entre ambas, al construirse sobre una mentira: la que entraña el realizar un documental sobre la realización de un documental que no existe.

El objetivo de Luis Ospina y su grupo de colaboradores era denunciar la “pornomiseria” - la explotación documental de la miseria de los países del “Tercer mundo”, que hacía de esta un producto comercializable, adecuado a las expectativas y los prejuicios de los espectadores extranjeros-. Para esto construyen una situación haciendo uso de la ficción (la grabación del documental “¿El futuro para quién?”) pero excediendo sus límites. Como afirma Deleuze, “lo que se opone a la ficción no es lo real, no es la verdad, que es la de los amos o los colonizadores, sino la función fabuladora de los pobres, que da a lo falso la potencia que lo convierte en una memoria, una leyenda, un monstruo”³. Tenemos entonces unos personajes que dejan de ser reales o ficticios o que son tanto reales como ficticios, que entretelen la realidad y la mentira, fabulan. La fabulación no consistiría en imaginar ni en proyectar un sí mismo: parte de ese real para elevarse hasta devenires o potencias. Así, la película toma al pueblo que está ahí, lo muestra, lo ve y lo escucha, pero luego le permite transformarse, reconstruirse ya como mito, como fuerza transformadora.

Agarrando: agarrar y ser agarrado



Fotografía Agarrando Pueblo, 1978. Carlos Mayolo – Luis Ospina

“Agarrando pueblo, escena uno, toma uno” dice una voz femenina en la pantalla al tiempo que se da el claquetazo inicial que nos introduce en la pe-

lícula. Estas palabras, al igual que el título del filme, presuponen la existencia de un pueblo y nos permiten instaurar los interrogantes que serán nuestros puntos de partida: ¿Quién es ese pueblo agarrado? ¿Quién está agarrando pueblo? A través del procedimiento del cine dentro del cine y del establecimiento de relaciones con el espectador, la película nos plantea tres respuestas complementarias a estos interrogantes.

En un primer momento, la cámara se dirige hacia un cineasta de cine y su camarógrafo quienes, sin ninguna consideración, filman a un hombre que pide limosna al tiempo que le dicen que “mueva el tarrito”. Estos personajes recorren la ciudad en busca de imágenes del pueblo, un pueblo que se convierte a sus ojos en un objeto exótico en su pobreza o en su locura: “locos, mendigos, gamines... ¿qué más de miseria hay, a ver?”, pregunta el director en su afán por plasmar esta primera imagen del pueblo, la de un objeto exterior a los realizadores del filme, violento, amenazante, demente. Evidentemente esta construcción del pueblo deja al descubierto, sin ninguna ingenuidad, un campo ético que cuestiona la forma en que los cineastas se acercan al mundo que pretenden documentar, su “vampirismo” manifiesto, voluntario y consciente. Pero como veremos más adelante, no es sólo la relación realizador/sujeto filmado la que se ve polemizada, sino también la que se crea entre el espectador y el filme, un espectador que agarra pero a la vez corre el riesgo de ser agarrado.

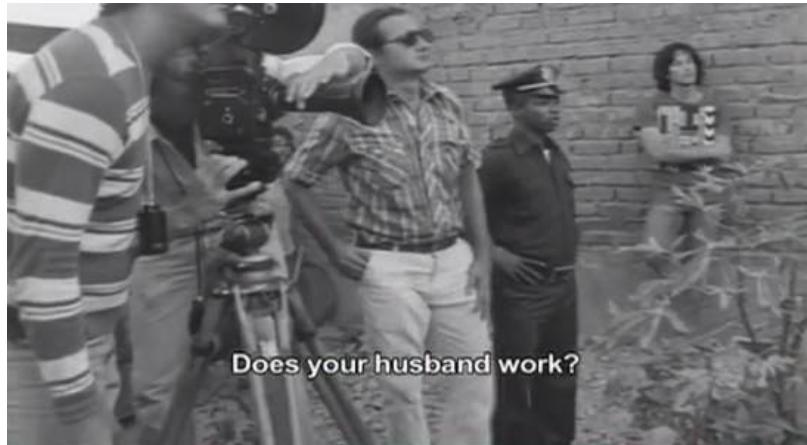
Volviendo a la idea de pueblo, existe uno más en la película. Un pueblo que pasa casi inadvertido inicialmente. Si miramos con atención descubrimos que es la película que nosotros vemos la que se titula “Agarrando pueblo” y no la que se está realizando dentro del filme (que se titula “¿El futuro para quién?”). De ahí podemos deducir que también hacen parte de este pueblo agarrado por la cámara las personas que rodean a los realizadores mientras graban, las que sonríen cuando la cámara pasa, las que atraviesan el cuadro sin interés alguno. Es un

pueblo de tímidos, callados, curiosos o indiferentes pero, sobre todo, un pueblo inactivo, un pueblo que observa. Pero es justamente ese pueblo el que se ve afectado por la función fabuladora. Según Deleuze, al autor cinematográfico "le queda la posibilidad de procurarse a "intercesores", es decir, tomar personajes reales y no ficticios, pero poniéndolos en estado de "ficcionalizar", de "leyendar", de "fabular"⁴. Es justamente eso lo que hacen los integrantes de este segundo pueblo, son ellos mismos frente a la cámara pero a la vez se crean como personajes. Así, poco a poco, este pueblo callado y tímido cobra fuerza: primero, pregunta con curiosidad (es el taxista que interroga a los realizadores sobre lo que hacen), luego se inmiscuye y critica (cuando los realizadores graban a los niños que nadan y se forma una discusión entre varias personas que observan la grabación) y finalmente se convierte en una potencia que rechaza, agrede (es el personaje que se introduce al final de la película, que impide la grabación en su casa) y que es capaz, incluso, de producir un corte (literalmente, un cambio de plano), es decir, que incide sobre la realización de la película. En el momento final, cuando el personaje que ha interrumpido la grabación, desenrolla los carretes de película y tras envolverse en ellos ordena "corte" y este efectivamente se da, el pueblo inactivo deviene pueblo con "poderes sobrenaturales", un pueblo que es personaje de la película pero -al mismo tiempo- adquiere suficiente fuerza para transformarla y decidir sobre ella. Dentro del universo de verdad que construye el mito, el poder de transformar el mundo -el mundo fílmico en este caso- se hace evidente.

Al poner en funcionamiento la fabulación, la película critica la actitud de este pueblo y, al tiempo, le permite crearse a si mismo nuevamente, desarrollar su potencialidad, se le pide que tome conciencia y actúe. Un nuevo pueblo, un pueblo mítico, cobra vida.

Pero hay también un tercer pueblo, un pueblo invisible en la película y por eso difícil de percibir, pero no por esto inexistente. Hacia el final, en tan solo

un plano, con una mirada dirigida hacia el fuera de cuadro, también nosotros –espectadores hasta ese momento inmunes a lo que sucede en la pantalla– corremos el riesgo de convertirnos en pueblo agarrado por la cámara: el director y su equipo llegan a una casa pobre, con una familia rentada que dará falso testimonio de su miseria. Se empieza a preparar todo para grabar, se ubica a la familia en su lugar, el director y el camarógrafo se acercan -con sus instrumentos de medición de luz- a la cámara que documenta su trabajo, "hay que filmarlos como viven" dice el director mientras observa fuera de cuadro: parece buscarnos a nosotros, pueblo a punto de ser capturado por el lente pero, a la vez, espectadores dedicados durante 28 minutos a agarrar pueblo.



Fotograma Agarrando Pueblo, 1978. Carlos Mayolo – Luis Ospina

Agarrando pueblo para (re)crear un pueblo

"Lo que acabó con la esperanza de la toma de conciencia -dice Deleuze- fue justamente la toma de conciencia de que no había pueblo, sino siempre varios pueblos, una infinidad de pueblos, que quedaban por unir o bien que no había que unir, para que el problema cambiara"⁵. Es a partir de esta fragmentación y de la posibilidad de superarla que se construye Agarrando pueblo. Se trata de un planteamiento político: el pueblo no falta, está ahí, atomizado e inactivo, y la película le brinda la po-



sibilidad de fabular su propia existencia, de construirse en un futuro posible, contribuyendo a su propia reinención.

De la conjunción de estas tres representaciones del pueblo, la película construye la imagen de un pueblo mítico. Pues no se trata en este caso sólo de generar versiones divergentes del pueblo, sino de producir una representación capaz de exceder el vínculo con lo real o con la verdad. Si entendemos el mito como espacio de contradicciones irresolubles, como lugar de construcción de una verdad autónoma que no se entrega a la razón lógica y no como mera fábula inventada, es posible concebir estas tres visiones sobre el pueblo como partes de una mirada integradora, capaz de aprehender la realidad de manera viviente, en sus múltiples facetas e, incluso, en sus futuros posibles. En Agarrando pueblo, el pueblo son los locos, vagabundos y mendigos, los meros espectadores de ese espectáculo creado para la cámara, los transeúntes que pasan, los que preguntan y critican, el pueblo se debate entre lo que es y lo que podría o debería ser y, finalmente, el pueblo somos nosotros los que de este lado de la pantalla y, sin quererlo, también fuimos agarrados. En esta película el pueblo sí existe, es representado a través de diversos personajes, a la vez reales, ficticios y fabuladores de su propio mundo. Toma formas distintas y logra devenir otro, una potencia, un futuro.

*Comunicadora social de la Universidad del Valle (Colombia). Maestranda en periodismo documental Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina). ●

NOTAS AL PIE

1 DELEUZE, G. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Paidós Comunicación. Argentina. 2005 (1era edición París, 1985). Pág. 287.

2 Ídem, Pág. 288.

3 Idem, Pág. 202.

4 Ídem, Pág. 293.

5 Ídem, Pág. 291.

BIBLIOGRAFÍA

ARBELÁEZ, Ramiro. "El cine en el Valle del Cauca" en Fernando Cruz Kronfly (ed), Historia de la cultura del Valle del Cauca en el siglo XX, Proartes, Cali, 1999.

AGUILAR, Gonzalo. Gilles Deleuze o la armonía del cine. Kilómetro 111, ensayos sobre cine, nº 7, Santiago Arcos Editor. Buenos Aires. 2008.

DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Paidós Comunicación. Argentina. 2005 (1era edición París, 1985).

GÓMEZ, Felipe. Guerrillas cinematográficas. La situación del documental en Colombia después de la Revolución cubana. [En línea]. Disponible en la web: <http://www.luisospina.com/Sobresuobra/articulos%20monograficos/guerrillascinemograficas.pdf>

MUSEO NACIONAL DE COLOMBIA, Acción. Cine en Colombia. 2007-2008.

ROMERO Rey, Sandro. Luis Ospina: el video como forma de resurrección. [En línea] Cinémas d'Amérique Latine No. 3, Toulouse, 1995. Disponible en la web: <http://www.luisospina.com/Sobresuobra/articulos%20monograficos/lavidacomformaderesurreccion.pdf>



FLORES DE VALLE:

la ciudad moderna

Por María Andrea Díaz Miranda

Se ha señalado en varias ocasiones el papel desarrollado por el cine en la construcción de relatos de identidad asociados a la consolidación de los Estados- Nación. Durante las primeras décadas del siglo XX, algunos países como Rusia, Alemania, Italia e incluso México en Latinoamérica, hicieron uso de las imágenes en movimiento para organizar discursos de identidad y nación que pudieran servir como referentes estables a sus ciudadanos. Recordemos que la mayor parte de estos países se encontraban en períodos de posrevolución, o bien en procesos de reconstrucción o agitación política cuando se plantearon la empresa de hacer un cine propio.

Aunque estos proyectos de cinematografías nacionales estuvieron motivados por distintos intereses, todos ellos tuvieron la relativa fortuna de contar en su momento con un gran respaldo político o económico, ya fuera de los gobiernos o de las nuevas clases sociales con capacidad económica de inversión. Un aspecto que posibilitó no sólo la profesionalización del oficio de hacer cine en estos contextos, sino una extendida disseminación de referentes visuales entre los pobladores de los nacientes Estados. Para los grupos interesados en tal empresa, el cine nacional debía verse principalmente en su lugar de origen, aunque algunas cinematografías se interesaron también en los extramuros por sus posibilidades comerciales.

En el caso específico de Colombia, si bien hubo unos pocos pequeños empresarios a comienzos del siglo XX, principalmente extranjeros, que se inte-

resaron en la empresa de hacer cine nacional, las nuevas clases dirigentes del país no vieron en este el mismo potencial modernizador. En cambio prefirieron dirigir sus esfuerzos a la creación de otras empresas económicas aparentemente más estables, así como a la transformación urbanística de las ciudades en donde se asentaban, como símbolo de progreso y desarrollo económico. Si en México el cine participó en la construcción de relatos y discursos sobre identidad, nación y modernidad desde principios del siglo XX, en Colombia o al menos en sus principales ciudades, ese papel parece haber sido desarrollado de manera más efectiva, por la arquitectura: la cual además de haber sido blanco de inversión en varias oportunidades, no ha dejado de reinventarse de manera ecléctica en el transcurso del siglo XX y XXI en su búsqueda por consolidar referentes identitarios como el de una nación a la "vanguardia", dispuesta a la apertura económica, al progreso material y a la capacidad de consumo.

Estas diferencias históricas, entre otras, han llevado a países como Colombia y a México por caminos muy distintos, especialmente a nivel cultural. No obstante, pese a que la cinematografía colombiana sigue siendo más bien incipiente en relación a la de otros países latinoamericanos, es posible establecer en su repertorio algunas relaciones entre cine y ciudad, si observamos de manera atenta no sólo los paisajes culturales registrados o representados en las películas, sino los relatos que se desarrollan en esos espacios urbanos filmados y con qué propósitos.

A las puertas de la modernidad

De acuerdo con Beatriz Castro Carvajal (2012), en el siglo XIX el 90% de la población colombiana vivía en las zonas rurales del país. El porcentaje restante estaba concentrado en Bogotá, ciudad capital de Colombia y otras localidades de menor tamaño como Medellín, Popayán, Cali, Socorro y Barranquilla. Con el paulatino poblamiento de nuevas tierras baldías y la posterior activación económica de poblaciones intermedias a través de la explotación de materias primas para consumo y exportación, una nueva clase social interesada en los negocios comenzó a gestarse y a crecer en diferentes puntos del país: la burguesía. (Mejía Pavony, 2013, pág. 197).

Este particular crecimiento económico en Colombia, junto a otros procesos político-económicos coyunturales, proporcionó suficiente capital para que las nuevas élites locales invirtieran en infraestructura no sólo al interior de las ciudades, sino en sus alrededores. En su libro La aventura urbana de América Latina (2013), Germán Mejía Pavony comenta que estos proyectos de renovación urbanística y desarrollo económico no fueron, sin embargo, algo exclusivo de Colombia; sino que estuvieron fuertemente influenciados por el proceso de independencia continental, así como por una idea de prosperidad que se tenía en América Latina de los países europeos industrializados y de Estados Unidos. Avergonzadas del aspecto colonial y las edificaciones de madera de implantación española que aún conservaban algunas ciudades latinoamericanas - entre ellas las ciudades colombianas -, las nuevas clases dirigentes se embarcaron en la empresa de transformarlas para convertirlas en símbolos de un nuevo Estado independiente que se abría paso hacia la modernidad. De esta manera, se introdujeron a la arquitectura latinoamericana otros materiales complementarios de construcción como el cemento, las láminas de metal y el yeso, con propósitos no sólo técnicos sino simbó-

licos. Con este proyecto de remodelación urbanística y la consolidación de diferentes empresas, la demanda de trabajadores y la oferta de puestos de empleo aumentó considerablemente en las ciudades, intensificándose así un proceso de migración de personas que venían del campo en busca de un futuro prometedor.

En la ciudad de Cali, la tercera más grande de Colombia, este contexto de crecimiento económico impulsado principalmente por el desarrollo de fábricas textiles y sectores dedicados a la caña de azúcar, propició además de la transformación de la ciudad y las llegada de miles de campesinos, la migración de algunos pocos extranjeros interesados en la empresa del cine: uno de ellos, Máximo Calvo Olmedo, director del primer largometraje silente de ficción colombiano, *María (1921)*, y de la primera película colombiana con sonido sincronizado: *Flores del Valle (1941)*.

Máximo Calvo nació en España en 1886, aunque desde muy joven se radicó en Panamá. Varios años después se trasladó a Cali para filmar María, su primera película de ficción basada en la novela del escritor colombiano Jorge Isaacs. A diferencia de esta, la cual a pesar de su éxito comercial no fue preservada adecuadamente posterior a su estreno¹, *Flores del Valle* sí fue conservada, aunque tuvo que enfrentar grandes dificultades para su distribución nacional debido a las políticas de las empresas que controlaban la exhibición cinematográfica en Colombia en ese momento. En una entrevista realizada a Máximo Calvo publicada en Crónicas Colombianas 1897 – 1950 (1981), el historiador y crítico de cine Hernando Salcedo Silva le preguntó al realizador español radicado en Cali cuál creía era que era la causa del poco desarrollo del cine en Colombia, ante lo cual este respondió:

El cine nacional no ha surgido porque involuntariamente lo atajan los empresarios exhibidores, presionados por los distribuidores

de películas extranjeras. Y si usted quiere un ejemplo patético, se lo voy a dar: la película Flores del Valle. Después de haber sido elogiada por la prensa del occidente colombiano y los periódicos de Bogotá El Tiempo y El Siglo, tal como dije antes, en su exhibición en el teatro Faenza de Bogotá, ocurrió lo siguiente: el administrador del teatro le dijo a mi agente, don Tulio Concha: "Exhibimos la película en un preestreno; si gusta y el público la aplaude, la programamos para los ocho días" (...) Fue aplaudida desde el principio hasta el final, de lo que fuimos testigos junto con el autor de Guabina chiquinquireña y otros amigos . Al día siguiente el administrador del teatro, cuando abrió su oficina, en presencia mía le dijo a don Tulio, mi agente: "La película fue muy aplaudida. El Tiempo ha publicado un comentario poniéndola por encima de muchas películas mexicanas; vénganse entre las once y las doce para hacer la programación". De acuerdo con esta promesa nos presentamos a las once y media y el administrador dijo: "Caray, ¿cómo les parece? No podemos exhibir más la película, porque acaba de efectuarse una reunión de exhibidores y distribuidores, y el señor Jaramillo, distribuidor de las películas mexicanas, amenazó que al teatro que exhibiera esa película no lo surtiría más con películas mexicanas, basándose en un compromiso que tenemos de no propasamos en la propaganda, de x pulgadas en los periódicos". Fuimos a otros teatros y nos dijeron lo mismo.

Esta situación interpretada por Máximo Calvo como el síntoma de un ethos moderno, más preocupado por salvaguardar los intereses de las empresas privadas locales al servicio de empresas extranjeras, que por fortalecer la producción de cine nacional y hasta cierta medida, el sentido de lo público, lo debilitó económica y anímicamente como realizador. Llama la atención como estos problemas identificados hoy plenamente con la llegada de la modernidad y el florecimiento del capitalismo en América Latina, fueron explorados por Máximo Calvo en *Flores del Valle*, incluso antes de sus fracasos comerciales con esta, y la tercera y última película que dirigiría unos años después: Castigo del fanfarrón (1945), cuyo

estreno fue postergado de manera definitiva y a partir del cual, Máximo Calvo, quién había invertido buena parte de su vida y dinero en la empresa de hacer cine en Colombia, se dedicó a la realización de películas institucionales.

Cali: la ciudad moderna

Flores del Valle narra la historia de una joven del campo, hija de un próspero hacendado de la región. La joven, huérfana de madre, un día es enviada junto a su hermana a Cali para ser presentada en sociedad, lo que significa tener la oportunidad de socializar por primera vez como señorita, con personas de la élite local. En esta película, Máximo Calvo construye el relato de una Cali moderna, a través de las imágenes de amplias calles con alumbrado público, edificios imponentes de aspecto europeo y suntuosos carros, en un momento donde la ciudad se encontraba en pleno crecimiento económico y poblacional. Adicionalmente, se muestran imágenes de decenas de niños jugando en el parque, como símbolo del futuro de una ciudad que se sabía en expansión.

Estas imágenes de los niños jugando, son presentadas en la película mientras la joven protagonista sostiene una acartonada discusión con su pretendiente sentimental, sobre la superioridad moral de la vida en el campo, en oposición a la frialdad de la vida en la ciudad. En la escena, el pretendiente de la joven le dice que está enamorado de ella y quiere convencerla de que se quede con él en Cali, pues la vida en el campo es melancólica y aburrida. La joven se resiste a la idea apelando a la impureza del aire y al mal efecto de la ciudad sobre los nervios. Esta conversación, aunque ingenua, da cuenta de una noción de ciudad que ha permanecido presente durante varios siglos en el pensamiento occidental, en la que es concebida como un lugar sucio, artificial, asociado al caos y a las enfermedades mentales y físicas. Una



Fotogramas Flores del Valle (1941), Máximo Calvo.

noción rastreable en la literatura de varios siglos y por supuesto en el cine, que algunos autores han relacionado al devastador efecto que tuvo la Peste Negra, especialmente sobre las ciudades europeas de la Edad Media: una pandemia que, dadas las bajas condiciones de salubridad de las ciudades y sus habitantes, cobró la vida de un estimado de veinticinco millones de personas en Europa.

Así mismo, esta noción de ciudad como un lugar indeseable, deja al descubierto dos actitudes que operan como antagonistas en la película: la primera, como señala Germán Mejía Pavony (2013) a propósito del ascenso de la ciudad burguesa en América Latina, la presunción moderna de que el único desarrollo posible es el urbanismo europeo y el capitalismo; y la segunda, la idea de que todos los malestares de la cultura pueden tener un feliz desenlace en la vida retirada del campo. Es decir, en la rutina, la vida familiar, las costumbres castas, el trabajo arduo de la tierra y la contemplación.

De acuerdo con el docente Manuel Silva, en su artículo La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción (2011), buena parte de las primeras producciones cinematográficas realizadas en Colombia, estuvieron

fuertemente influenciadas por la literatura colombiana del siglo XIX, especialmente en relación a los temas que se escogían para filmar. Según el autor:

Estas películas incluyen elementos marcadamente “costumbristas” al mostrar los hábitos y la vida diaria de las sociedades que representan, lo que evidencia una importante influencia de la literatura del siglo XIX. Tal vez otro término para describirlas sería el de representaciones “naturalistas”, en el sentido en que pretenden mostrar escenas de la vida ordinaria en el contexto en el ocurren y con una alta preocupación por documentar lo que le ocurría a personas reales en su vida cotidiana. (Silva, 2011, pág. 22)

Esto, aunque basado en la observación de películas anteriores a **Flores del Valle**, principalmente de carácter documental, es posible ponerlo en relación con la película de Máximo Calvo, si prestamos atención al discurso “naturalista” de la protagonista, quién gusta de la poesía y del folclor colombiano de origen campesino, pero que se mofa especialmente de las mujeres que conoce en la ciudad, llenas de maquillaje y otros artificios, inmorales a su criterio. Este fuerte señalamiento de parte de la protagonista, tiene lugar durante la fiesta en la que es presentada en sociedad, en respuesta a las

burlas que recibe de algunas mujeres, por su aspecto provinciano y su personalidad. Por supuesto, a la luz de teorías contemporáneas sobre género y estética, esta supuesta superioridad moral naturalista, también es de algún modo falsa. O al menos tan artificial como las cejas postizas de una de estas mujeres de sociedad que se convierte en el blanco de blanco de críticas de la joven campesina, pero que por otro lado, recuerda mucho estéticamente al personaje de Divine de la película *Pink Flamingos* (1972), hoy considerado no sólo como uno de los más emblemáticos íconos del feminismo, sino como una de las drag queen más importantes del mundo underground.

No obstante, es interesante observar cómo estas diversas posturas sobre lo bello y lo verdadero dejan en evidencia una serie de tensiones políticas, económicas y culturales que siguen teniendo lugar en la sociedad colombiana, todavía ensombrecida por el problema de la distinción y la exclusión del otro con fines políticos pero perversos. Si en *Flores del Valle*, las mujeres de la ciudad se reían de la campesina y viceversa, lo mismo ocurre hoy entre mujeres y hombres de diversos grupos que proyectan en el otro la ideología que los agobia o que no es de su agrado. Hay sin embargo, un aspecto rescatable en el discurso de la joven campesina, que merece nuestra atención en este repaso de la película como una forma posible de rastrear las transformaciones de la ciudad: esto es, la crítica las implicaciones ético-económicas de la modernidad.



Fotograma *Pink Flamingos* (1972), John Waters.

Flores del Valle: una crítica a la modernidad

Existe dentro de la historia audiovisual caleña, si revisamos tanto las películas de ficción como los documentales, una fuerte tendencia a pensar la ciudad a partir de una diversidad de conflictos identificados con la llegada de la modernidad al país. Aunque algunos autores como Camilo Tamayo (2006) han señalado que la modernidad como suceso histórico y proyecto político, ha tenido unos desarrollos particulares en Colombia, sustancialmente diferentes a los de países europeos, son varias las películas producidas en Cali que se han interesado en ella como un proyecto distópico; o bien como un proceso todavía en desarrollo, donde varias tensiones están aún por resolverse. Llama la atención cómo estas películas interesadas en la modernidad como problema, y cuyo abordaje temático ha ido desde las migraciones rurales hasta el narcotráfico, han identificado principalmente en el liberalismo económico la causa de la corrosión del carácter y la degradación humana. Un aspecto también importante en la construcción de la trama



Fotograma *Flores del Valle* (1941), Máximo Calvo.

de la película *Flores del Valle*, donde el capitalismo basado en las relaciones de competencia, la exclusión y el prestigio social sustentando en el éxito económico, es representado por la nueva élite de la ciudad impulsadora del progreso económico de Cali, por esos días.

Esta visión de modernidad despiadada por su aspecto político-económico, es compartida también por otras películas contemporáneas que sospecharon conexiones problemáticas entre el surgimiento de la nueva burguesía, el desarrollo del capitalismo y la estratificación social con rezagos coloniales. Algunos ejemplos de esto son el documental *Oiga, Vea (1971)* de Luis Ospina y Carlos Mayolo, sobre lo que ocurrió durante la celebración de los Juegos Panamericanos en Cali; *Calicalabozo (1997)* un experimental dirigido por Jorge Navas, basado en fragmentos de la obra literaria de Andrés Caicedo; y por último, aunque interesado en estos aspectos de manera secundaria, *Los Hongos (2014)*: la última película de Oscar Ruiz Navia. No obstante, a diferencia de la película *Los Hongos*, cuya motivación principal parecía ser la visibilización de vías imaginarias o alternativas de construcción de colectividad y ciudadanía, estas otras películas mencionadas, incluyendo *Flores del Valle*, se contentaron con sospechar de la modernidad sin proponer nuevas ideas de otro urbanismo posible. En el caso de *Flores del Valle*, al final de la película cuando la joven campesina va a juicio acusada por delitos de calumnia e injuria contra las mujeres que asistieron a la fiesta, se sugiere el retorno al campo como la única solución a los problemas citadinos, luego de un aburrido discurso sobre la inmoralidad de la vida en la ciudad. Una situación que por otro lado, no se corresponde con la dimensión actual de muchas ciudades de América Latina, las cuales de acuerdo a Germán Mejía Pavony (2013), albergan proximadamente un 80% de la población en cada país². En este sentido, tanto el cine local

como el de otros países latinoamericanos parece tener un gran desafío en su abordaje de la ciudad, donde además de diversos conflictos tienen lugar procesos y transformaciones económoculturales, en un gesto espontáneo por encontrar diversos caminos hacia otra ciudad posible.●

NOTAS AL PIE

1 Solo se conservan 25 segundos de la película de un total de 180 minutos de duración original.

2 Cifra estimada.

FILMOGRAFÍA

ATODA MÁQUINA

A toda maquina Documental Dir. Luis Ospina. Producción: UTV [Serie Rostros y Rastros] Colombia, Año: 1995 Duración: 26 Min. País: Colombia.

CALICALABOZO

Calicalabozo [Largometraje - documental] Dir. Jorge Navas. Instituto Colombiano de Cultura - Colcultura a través del Fondo Mixto para la Promoción de la Cultura del Valle del Cauca, Universidad del Valle Televisión UV-TV y El ojo tachado. Colombia, 1997. 100 min.

CALI: AYER, HOYY MAÑANA I:

LA MUY NOBLE Y LEAL CIUDAD DE SANTIAGO DE CALI

Cali: Ayer, hoy y mañana I: La muy noble y leal ciudad de Santiago de Cali. Dir. Luis Ospina Producción: UTV [Serie Rostros y Rastros] Colombia. 1995. 26 min.

CALI, COCA Y MODERNIZACIÓN I Y II

Cali, Coca y Modernización I y II. Dir. Óscar Campo. Producción: UTV [Serie Rostros y Rastros] Colombia, 1996. 54 min.

FLORES DEL VALLE

Flores del valle [Largometraje - 35mm] Dir. Máximo Calvo Olmedo. Producción: Calvo Film Company. Colombia, 1941. 69 min.

LOS HONGOS

Los hongos [Largometraje – 35mm] Dir. Oscar Ruiz Navia. Producción: Diana Bustamante, Gerylee Polanco. Contravia Films. Colombia. 2014. 95 min.

¡OIGA, VEA!

¡Oiga, Vea! [Cortometraje Documental - 16mm] Dir. Luis Ospina y Carlos Mayolo. Producción: Luis Ospina y Carlos Mayolo. Producciones Ciudad Solar. Colombia, 1971. 27 min.

PINK FLAMINGOS

Pink Flamingos [Largometraje] Dir. John Waters. Producción: John Waters. Estados Unidos, 1972. 93 min.

BIBLIOGRAFÍA

CASTRO CARVAJAL, Beatriz. Colombia La construcción nacional. Capítulo 5. Población y Sociedad. 183 – 225. Fundación MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L., en coedición. Madrid. España. 2012

ROMERO, José Luis. Latinoamérica: las ciudades y las ideas. Capítulo 6. Las ciudades burguesas. 247 – 318. Siglo XXI Editores S.A. Buenos Aires. Argentina. 1986

LORENZO, Fonseca. SALDARRIAGA, Roa. Arquitectura Popular en Colombia. Altamir Ediciones. Bogotá. Colombia. 1992

MEJÍA PAVONY, Germán. La aventura urbana de América Latina. Fundación

MAPFRE y Santillana Ediciones Generales, S.L., en coedición. Madrid. España. 2013.

MONTAÑO, Carolina. ORTIZ, Heinar. Análisis de elementos narrativos, estilísticos y de contexto recurrentes en el cine caleño. Tres películas en tres épocas: "Flores del Valle" de Máximo Calvo, "Pura Sangre" de Luis Ospina y "El Rey" de Antonio Dorado. Cali. Universidad Autónoma de Occidente. 2012. Disponible en Internet: <http://digital.uao.edu.co/bits-stream/10614/3456/1/TCS01140.pdf>

SALCEDO, Hernando. Crónicas del Cine colombiano 1897-1950. Bogotá. Carlos Valencia Editores. 1981. Disponible en internet: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/crocio2.htm>

SILVA, Manuel. La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción. Revista Nexus No. 9 (2011): 06 – 31. Cali. Universidad del Valle Disponible en internet: <http://hdl.handle.net/10893/4855>

TAMAYO, Camilo. "Hacia una arqueología de nuestra imagen: cine y modernidad en Colombia" en Revista Signo y Pensamiento 48. Volumen XXV (2006): 39 – 53 Disponible en internet: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86004803>

VAZQUEZ, Edgar. Historia de Cali en el siglo 20. Sociedad, economía, cultura y espacio. Cali. Universidad del Valle. Colombia. 2011



Sobre la fuerza, el deseo y los objetos del deseo. Performance por María José Arjona (2011).

VIOLENCIA SIMBÓLICA EN LA COTIDIANIDAD DE LAS MUJERES CONTEMPORÁNEAS OCCIDENTALES:

Un análisis a partir del performance de María José Arjona

Por Wendy López, Kelly Sánchez, Laura Soto y Laura Muñoz

“Performance is not a difficult concept to us. We’re on stage every moment of our lives, acting like women.”

“Performance no es un concepto difícil para nosotras. Estamos en escena cada momento de nuestras vidas, actuando como mujeres.¹”

Cheri Gaulke, artista visual.



Podemos decir que toda materialidad intervenida por el hombre es portadora de sentido, sobre todo si admitimos que puede llegar a constituirse como medio de comunicación. Sin embargo, no podemos decir que toda materialidad portadora de sentido puede considerarse arte. Para que haya arte, es necesario que frente a la obra el público sea sujeto de una experiencia estética. De todas las condiciones institucionalizadas para que una obra se considere artística, encontramos que la más importante es el contar con la facultad de interpelar a su público. Fue por esa razón que decidimos acercarnos al performance de María José Arjona. Porque de todos los tipos de arte y de todas las obras de los y las artistas considerados para una posible indagación, fue su obra la que más nos tocó. Podemos decir que nos hizo sentir algo - aún teniendo en cuenta que no fuimos testigos directos de ella- con lo que alcanzamos a vislumbrar en videos y fotografías.

Decir que gracias al performance de María José Arjona fuimos objeto de una experiencia estética, no quiere decir que esa experiencia haya sido, en principio, del todo positiva. Como se dice en *¿Qué es la experiencia estética?* (Valencia, 2010), la sensación tras el tope con la obra puede tornarse de malestar en vez de satisfacción. Lo anterior no quiere decir que si la sensación es negativa la obra haya perdido su valor, por el contrario; se considera especialmente interesante cuando alcanza las fibras más íntimas del público.

Después de enfrentarnos con la obra de Arjona quedamos, de hecho, más impactadas de forma negativa que positiva. El acudir a la agresión del cuerpo para transmitir una idea, el planear performances de extensión indefinida donde se pone a prueba la resistencia mental y física, el uso de elementos potencialmente peligrosos como punzones, correas y cuchillas... nos causaba más molestia que agrado. Nuestro entendimiento se llenó de preguntas, de críticas e incluso de ataques. Primero, no comprendíamos por qué alguien optaba por llevar al límite su cuerpo para hacer arte, en

lugar de pintar o actuar, por ejemplo; y segundo, no conseguíamos imprimirlle sentido al uso específico de los elementos ahí dispuestos. Lo único de lo que teníamos claridad era que su obra causaba algo en nosotras, y de que ese algo resultaba inaprensible para nuestras mentes.

En su libro, Valencia es claro al afirmar que para que el encuentro entre espectador y obra lleve a una instancia de conocimiento debe existir diálogo. Y que para que ese diálogo sea efectivo, es decir, se dé en dos vías, es necesario que eso que Gadamer llamó "horizontes" estén al mismo nivel y puedan fusionarse. Esos horizontes no son más que la tradición en la que están inscritos obra y espectador respectivamente, entendiendo tradición como la carga histórica presente en cada cosa sobre la faz de la tierra, y que agrupa creencias, prácticas y saberes sobre las que se fundamenta cada cosa posterior a otra en el curso del tiempo.

La experiencia estética es, no obstante, una instancia inicial del encuentro obra-espectador. En una instancia posterior, y podríamos decir más profunda, aparece la experiencia hermenéutica, tomada en *¿Qué es la experiencia estética?* (Valencia, 2010) como el momento en que de la observación el público pasa al intento de interpretación. La primera impresión que nos llevamos con la obra de la artista sujeto de investigación, puede considerarse experiencia estética. Sin embargo, en el momento en que empezamos a tratar de responder nuestras preguntas volviendo a la obra, es decir cuando nos adentramos en una fase de conocimiento, evolucionamos a hacia una experiencia hermenéutica.

En la búsqueda por darle nombre a ese aspecto de la obra de Arjona que conseguía interpelarnos, cometimos varios errores. El primero de ellos, y que Valencia señala en su libro, es ir a la obra con la intención no de escuchar eso que tiene para decírnos, sino de reforzar nuestras posturas a priori. Como en las relaciones interpersonales, no existe diálogo si no se pregunta de un lado; pero tampoco si no estamos dispuestos a escuchar las respuestas del otro.

Fue muy difícil para nosotras, en principio, hacernos conscientes de nuestra tradición y evitar que afectara nuestra interpretación. Sabíamos, no obstante, que librarse de esa tradición es imposible, precisamente porque constituye lo que somos. Pero también sabíamos que sí era posible liberarnos de prejuicios y abrirnos hacia nuevas formas de relacionarnos, en este caso, con lo que considerábamos violencia contra la mujer en la cultura occidental. Que la artista usaba el dolor para ocultar la ausencia de una buena idea o que sus acciones no tenían un objetivo más allá del espectáculo, dejaron de ser nuestros argumentos. Poco a poco fuimos logrando ese diálogo, a medida que íbamos consolidando una experiencia hermenéutica.

El primer paso en este tránsito hacia la comprensión de la obra de Arjona, apelando precisamente a lecturas anteriores, fue retomar la posición de Rubén Darío Yepes en su libro *La Política del Arte* (Yepes Muñoz, 2012). En él, Yepes habla sobre lo que puede considerarse arte político y sobre el por qué la obra de algunos autores colombianos puede o no entrar dentro de esa distinción. Los postulados de Yepes son, en su mayoría, tomados de Jacques Rancière², en los diferentes textos donde el autor francés se refiere a conceptos como política, police, estética, espacio público, esfera pública, redistribución de lo sensible... de los cuales nos valimos para tratar de entender un aspecto que consideramos fundamental: la dimensión política del arte.

El cuerpo propicia acciones políticas: formas de ser y actuar

El análisis político de la obra de Arjona surgió cuando consideramos al performance como modo de transmisión e intervención social. Desde ahí iniciamos una exploración que nos condujo a la definición de arte político encontrada en el libro de Yepes. El primer postulado se refiere al hecho de que lo político del arte se da gracias a la relación entre estética y política.

Según Yepes, Rancière propone algunas caracte-

rísticas para hablar de arte político, entre ellas la distribución de lo sensible. Lo anterior consiste en lograr, a través del arte y sus cualidades estéticas, una emergencia de lo invisible y lo indecible, una redistribución de roles sociales, una emancipación frente a las instituciones que regulan las formas de ser de la sociedad. En este sentido las obras de arte deben comunicar y proponer nuevas formas de sentir.

En los performances de Arjona los signos y las cualidades estéticas son impactantes, al punto de hacernos sentir que exhibe rasgos de violencia en contra de la mujer. Los performances que decidimos analizar están dentro de un espacio público (espacio físico cargado de signos y convenciones sociales que lo llenan de sentido), el cual es posible por la esfera pública o de comunicación. Dicha esfera supone que los asistentes son aptos para una lectura de la obra y por lo tanto aptos para tomar una posición frente a ella. Yepes, comentando a Rancière, menciona que el arte político “posibilita la emergencia de otras formas de ser y propicia formas de empoderamiento y agencia” (Yepes Muñoz, 2012, pág. 21) cuando interpela, sugestiona y genera sensaciones o reflexiones en el espectador. Es muy usual que los performances intenten la subversión de signos para interpelar a las personas. Esto último, algo que Arjona sabe lograr.

Ahora bien, enfocándonos en el corpus escogido, identificamos que en la obra de Arjona hay una



constante invitación a que el público participe. Un público que se deja seducir por los retos que la artista impone, asistentes que abandonan sus roles sociales para entrar, como en un juego, en las dinámicas propuestas por el performance. Arjona pone a disposición su cuerpo, el cual al estar sujeto, con poca ropa y de cierta manera agredido, puede despertar sensaciones que van desde el reconocimiento, pasan por el desespero, el miedo y la compasión y llegan hasta el deseo. Esta interacción que hace con su cuerpo y esa posibilidad que le brinda a los espectadores de hacer parte de la obra, es lo que podríamos considerar la redistribución de lo sensible. Hay libertad para que los espectadores reaccionen e intervengan, pero sea cual sea la actitud que tomen, es evidente que se les invita a la auto cuestión. Como las reacciones son muchas y no se pueden abarcar y mucho menos predecir, el hecho de que la artista ponga a pensar a sus espectadores en posibles maneras de hacer, actuar e intervenir es un acto político.

El performance Los objetos de deseo es contundente a la hora de rescatar el aspecto político de la obra a través de la redistribución de lo sensible. Los espectadores saben que la artista guarda un diamante en la boca, el cual pueden conservar si logran extraer. Tienen dos alternativas, no son las únicas pero sí las que primero vienen a la mente teniendo en cuenta que Arjona, al estar atada, luce débil: usan la violencia y lo sacan a la fuerza o buscan una estrategia sutil para conseguirlo. Dada la situación, todo el que desee participar del performance utilizará su creatividad, fuerza y modos de hacer de distintas maneras.

Por otro lado tenemos el performance Sobre el conocimiento y la liberación, en el que los asistentes deben liberarla, y el performance Sobre la suerte, el destino y la elección, en el que los participantes juegan con la artista a los dados y pueden hacerle lo que les parezca, siempre y cuando ella pueda hacerles lo mismo. Entonces, si consideramos que dicha dinámica es un intento de transferencia de ideas sobre el ejercicio de poder, la mujer y la violencia, la obra de Arjona cumple

con el propósito de la distribución de lo sensible. Y la participación que la artista propicia para su público sería un intento de movilización. En este sentido se cumple el hecho de que el arte político muestra lo invisible, vehicula ideas y distribuye roles sociales. De los performances de Arjona no se podrían sacar conclusiones absolutas pero sí analizar ciertos patrones comportamentales frente a la figura femenina. Entendemos que Yepes plantea que una obra no es política sólo por tocar temas políticos y hacer un proceso de distribución de lo sensible; sino también por vigilar la relación entre la obra y su contexto. Para nosotras, sin embargo, por lo pronto es primordial comprender cómo a través del lenguaje del performance se vehiculan ideas. Entrar en una discusión acerca de si, por el tipo de investigación que le respalda y su presentación en espacios consagrados por el mundo del arte, termina o no fortaleciendo las instituciones que se propone criticar excede, por ahora, nuestros propósitos.

Un performance de lo performativo de la vida misma

De entrada, la obra de María José Arjona nos arrojó a una categoría, hasta ese momento poco





explorada por nosotras, denominada performance. Por lo anterior, el primer reto de nuestra investigación fue comprender la noción de aquello que nos parecía una mezcla interesante de movimientos, atuendos, expresiones corporales, resistencia, teatralidad, posturas y riesgos soportados en el cuerpo de una mujer. En últimas, una serie de signos dispuestos por Arjona para inquietar.

Para empezar, la traducción de la expresión inglesa performance art nos habló de un arte en vivo, sin embargo no resultaba suficiente e iniciamos otra búsqueda, la cual nos mostró que el término no es de fácil comprensión. La dificultad para traducirlo y las discusiones que artistas, académicos y activistas han tenido para definirlo son la razón. Diana Taylor en su ensayo Hacia una definición del performance (Taylor, 2002), señala lo problemático que es definir una noción que tiene una amplia intervención tanto en terrenos artísticos como académicos. A continuación haremos un repaso de lo que su texto nos dejó y sentimos que aportó para la investigación.

En primera instancia, la autora aclara que para algunos artistas performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere a un arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales, dado que el término no tiene equivalencia ni en español ni en portugués. Con esta primera afirmación ubicamos la obra de Arjona, ya que efectivamente es ella una artista visual y además realiza performances. Taylor explica que los estudios de performance hacen un análisis de diversas prácticas y acontecimientos, entre ellos la danza, el teatro, los rituales, los funerales y las protestas políticas, debido a que implican comportamientos teatrales, predeterminados o relativos a la categoría de "evento". Ahora bien, los performances funcionan como actos vitales que transfieren saberes sociales, memoria y sentido de identidad a través de las acciones reiteradas. En este punto sentimos que la obra de Arjona, al tener por característica acciones repetitivas e insistencia en ellas, no sólo por su parte sino también por parte de quienes asisten a verla, juega un papel importante de transferencia,

el cual hemos llamado antes redistribución de lo sensible.

Siguiendo a Taylor encontramos, además, que el performance tiene una afirmación ontológica y una epistemológica. La primera sucede cuando el performance analiza los eventos mencionados en el párrafo anterior ya que estos no suceden de manera continuada dentro de la cotidianidad social. Y la segunda cuando analiza que otro tipo de eventos como las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad e identidad sexual son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Aquí, al encontrarnos que este tipo de conductas tan naturalizadas en la sociedad son también un performance incorporado a los discursos culturales, nos surgió una profunda curiosidad. Entendimos que no sólo podíamos estudiar las herramientas dispuestas en la obra de Arjona, sino estudiar nociones reveladoras como "violencia" y "mujer".

Taylor sostiene que existe una distinción entre "Como performance" y "Es performance", es decir que el performance es un fenómeno simultáneamente "real" y "construido". Y fue en este punto que el performance de Arjona nos permitió observar en dos direcciones. En una primera mirada los signos: las cuchillas, los amarres, candados y lazos nos remitían a violencia. Arjona era la artista que realizaba el performance pero a su vez quien representaba a las mujeres. Sin embargo, la segunda mirada nos invitaba a preguntar qué significa entonces llevar el rótulo de mujer y qué hay detrás de actos violentos en su contra, si son acciones reproducidas y naturalizadas socialmente.

Dentro del mismo ensayo, la autora hace referencia al uso que filósofos como J.L Austin, Víctor Turner y Judith Butler hacen de la noción performance; ellos y muchos más teóricos han pensado en su definición o la han usado para hablar de otros temas. Y aunque no abarcaremos cada uno de sus usos, para evitar omitir su historia, reducirlo o situarlo en una sola línea de pensamiento, sí tendremos en cuenta su discusión en diferentes ámbitos. Encontramos nociones como "un acto performa-

tivo” de Austin y “Performatividad” de Butler. La primera se refiere a las acciones que se realizan para enunciar algo y la segunda es la socialización naturalizada que hacemos del género o identidad sexual, debido a las instituciones reguladoras. Y aunque ambas nociones provienen de la palabra performance y podrían complicar la definición, lo que nos revelan, según Diana Taylor, es que el performance y sus prácticas son un campo teóricamente inclusivo y culturalmente revelador.

Para Taylor la noción de performance incluye, pero no puede reducirse, a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos (teatralidad, espectáculo, acción, representación...) dado que “connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización, y un medio de intervenir en el mundo” (Taylor, 2002). Para ella no es importante quedarse en la discusión de definir performance, sino notar que como nos cuesta dar una definición exacta nos cuesta comprendernos como sociedad, por lo tanto cualquier intento para conseguirlo es válido. Al final las palabras se pueden cambiar, de hecho se hace, pero los fenómenos seguirán ahí para descifrarlos.

Concluimos que María José Arjona se propone enunciar algo y para ello realiza una acción artística, por lo tanto acercarnos implica un estudio sobre el cuerpo, las nociones de “mujer”, “representación” y “violencia”. Teniendo en cuenta que lo político del arte es la relación estética y política, es importante ahondar en la producción de sentido que se da en el arte a través de la representación.

Una cosa por otra: el juego de la representación

Según Stuart Hall, la representación es “la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos capacita para referirnos sea al mundo ‘real’ de los objetos, gente o eventos, o aún a los mundos imaginarios

de los objetos, gente y eventos ficticios” (Hall, 1997, pág. 4). Así pues, que el sentido que le damos a las cosas dependerá de nuestra tradición o en otras palabras, de nuestro sistema de conceptos e imágenes con los que podemos representar el mundo. El mismo autor señala que el sentido no es inherente al objeto, persona, cosa o palabra, sino que somos nosotros quienes fijamos el sentido y nos apropiamos de tal manera que se vuelve natural, lo construimos a través de los conceptos y signos, ese es el enfoque constructivista del sentido.

Al intentar hacer una lectura de la obra de María José Arjona entra en juego, pues, el trabajo de la representación. No es la cualidad material del performance lo que tiene sentido, sino su función simbólica. Dado que no hay un vínculo natural entre el significante (los elementos en el performance) y el significado (los conceptos con que asociamos dichos elementos), el sentido que captamos como observadoras no es exactamente el mismo que quiso ofrecer la artista, ni mucho menos el mismo que interpreten otros observadores. Es por tanto que la interpretación es un aspecto fundamental en el proceso por el cual el sentido es trasmítido y captado: “Las interpretaciones nunca producen un momento final de verdad absoluta. Al contrario, las interpretaciones siempre son seguidas de otras interpretaciones, en una cadena sin fin” (Hall, 1997, pág. 25).

El sistema de conceptos e imágenes incorporados en nuestras mentes, como mujeres familiarizadas con temas de género, permite que al interpretar los signos (elementos y circunstancias) presentes en la puesta en escena de Arjona, como candados, amarres, cuchillas, entre otros, pensemos en la noción de relaciones de poder, donde la performista es la sometida. En esa relación de poder, el indicio de su condición femenina, sumando a los demás elementos, nos hace asociarlo con un discurso de violencia contra la mujer. Es pues éste el tema que procuraremos analizar en el performance de María José Arjona, al encadenar lo



que pasa en la obra con la realidad, siendo cada uno de los elementos presentes metáfora de situaciones cotidianas con respecto a este tipo de violencia.

Las violencias contra la mujer: el caso de la violencia física y la violencia sicológica

Antes de adentrarnos en los tipos de violencia presentes en el performance de María José Arjona, debemos aclarar que el término violencia ha sido usado en múltiples contextos y con diferentes significados, lo que restringe el uso de una sola definición. Autores como Elsa Blair exponen que la diversidad de su uso hace que "sea conceptualmente inaprehensible" (Blair, 1999). Sin embargo destaca, citando a Chénais, que la violencia física es la única medible y "es el ataque directo, corporal contra las personas. Ella reviste un triple carácter: brutal, exterior y doloroso. Lo que la define es el uso material de la fuerza, la rudeza voluntariamente cometida en detrimento de alguien." Y su característica principal "es la gravedad del riesgo que ella hace correr a la víctima" (Chénais, 1981). Encontramos violencia física, por ejemplo, cuando algunos participantes en el performance Los objetos de deseo intentan forzar la boca de Arjona para sacar el diamante.

Para nuestra investigación partiremos del concepto de violencia contra la mujer, utilizando "violencia" en el sentido de la definición de Domenach: "Yo llamaría violencia al uso de una fuerza abierta o escondida, con el fin de obtener de un individuo o de un grupo eso que ellos no quieren consentir libremente" (Domenach, 1980). Se diría que hay violencia, entonces, cuando un primer sujeto busca conseguir o recibir algo de un segundo sujeto u objeto, hay una negación del segundo ante ese deseo, y el primero acude a la fuerza para conseguirlo. Nos adherimos a la definición de Domenach dado que en las obras que conforman el corpus escogido se da un juego de poder que deja a Arjona en un estado de indefensión, al igual que al público participante.

Un tipo de violencia muy común contra las mujeres es la psicológica, que consiste en un proceso violento en sí mismo, consecuencia de otro tipo de violencia. Según la psicóloga Laura Asensi en La prueba pericial psicológica en asuntos de violencia de género la violencia psicológica obedece a la necesidad de demostrar el poder, de dominar y llevar a la sumisión por parte del agresor recurriendo a maltratos emocionales y provocadores en su discurso que pueden pasar desapercibidos, pero que dejan graves trastornos en la víctima. La violencia psicológica implica humillación, descalificación, poner en ridículo, amenazas de abandono, que pueden desembocar en violencia física. Ésta última, la que implica un ataque directo hacia el cuerpo del otro. Encontramos que, según nuestra interpretación, la puesta en escena de Arjona, el performance que hace, permite evidenciar una representación metafórica de situaciones cotidianas de violencia hacia la mujer. Por ejemplo, actos como desvestir violentamente a la artista en el performance Sobre la suerte, el destino y la elección, dejan su cuerpo expuesto a la vista y el tacto de muchos y muchas, lo que representa una forma de violencia psicológica. En Sobre el conocimiento y la liberación, donde está sujetada con correas, también termina con el torso desnudo y vulnerable una vez es liberada. Así mismo, en Justo en el centro... existe el silencio, la posición de las cuchillas actúa como violencia psicológica, pues mantiene en constante amenaza la integridad física de Arjona.

La violencia simbólica, una construcción histórica y base de la dominación

Si bien en el performance de María José Arjona podemos encontrar múltiples representaciones de tipos de violencia contra la mujer, para nuestra investigación nos enfocamos en la violencia simbólica, la más imperceptible, que se oculta bajo elementos aparentemente neutros y termina siendo la base de todas las violencias. Y encontramos que



los signos usados en su performance funcionan como representación de la condición femenina en la vida diaria.

En esta línea, el psicoterapeuta Luis Bonino Méndez acuñó el término micromachismo en 1991, que hace referencia a la violencia en el orden de lo “micro”, que está al límite de la evidencia, que es la base y el caldo de cultivo de las demás formas de la violencia de género. Esas violencias que en algunos casos son conscientes y en otros se realizan con la “inocencia” del hábito inconsciente, según señala el autor. Luis Bonino (1998) se acerca a nuestra realidad como mujeres contemporáneas occidentales, exemplificando en su artículo situaciones cotidianas en las que son usados los micromachismos como estrategias de los hombres que pasan por el victimismo, provocar lástima, prometer para conseguir, rehuir a la crítica o a la negociación, entre otras; mismas que relacionamos con las situaciones y elementos que se muestran en el corpus seleccionado de la obra de María José Arjona.

Pierre Bourdieu en su libro La dominación masculina desarrolla una teoría sobre las causas históricas por las cuales la mujer se ha mantenido dominada por el hombre y sobre las formas de institucionalización y naturalización de esa dominación. Al mismo tiempo, identifica formas de violencia simbólica que permanecen y se han establecido, razón por la cual se siguen practicando y reforzando por los mismos sujetos dominados. Por último, recuerda que las instituciones encargadas de perpetuar las relaciones de dominación a través de la historia han sido la Familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado. La violencia simbólica es un concepto acuñado por Pierre Bourdieu en la década de los 70, que se refiere al mecanismo que se utiliza en las estructuras de dominación (masculinas) para continuarlas y reproducirlas en un sujeto dominado (mujer). Estas estructuras sitúan al hombre como superior, como la medida del orden social establecido, con características como la razón, la fuerza, la verdad, lo activo; en oposición a la debilidad, la sumisión, lo pasivo, lo primitivo, concedidas a la mujer. La mujer termina siendo ligada a la naturaleza y el hombre a

la cultura, desde la visión ilustrada.

Esta violencia simbólica, que es menos perceptible y por lo tanto menos puesta a consideración, pero que puede ser mucho más letal de lo que podríamos pensar, puede permanecer mucho tiempo sin ser descubierta, dado que no es una violencia activa sino soterrada. Contraria a la fuerza física, “la fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos y como por arte de magia, al margen de cualquier coacción física” (Bourdieu, 2000, pág. 54). Se logra gracias a que el dominado tiene las mismas categorías conceptuales o conocimientos compartidos con el dominador para entender su relación mutua de dominación. Al ser esta forma la asimilada y aceptada socialmente, se naturaliza hasta el punto en que no se toma como violencia. Es una “violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas” (Bourdieu, 2000, pág. 12).

Para que la violencia simbólica se dé es indispensable la participación del sujeto dominado, en este caso la mujer, porque al aceptarla, asimilarla e interiorizarla favorece su consolidación, continuación y reproducción. En el performance de Arjona encontramos entonces que la violencia simbólica se encuentra, en primer lugar, en el papel que representa la artista, en el rol que decide adoptar y que socialmente se le ha asignado: el ser mujer. Esta representación connota y denota muchas acciones, interpretaciones e intenciones del performance.

El peso que tiene la construcción social de la identidad de la mujer, fruto de lo que se nos ha enseñado, dicta que nos correspondan por naturaleza características como la delicadeza, la ternura, la debilidad, la seducción, el sexto sentido, la maternidad, los oficios manuales, el orden, el cuidado, la caridad, la servicialidad, la virginidad, el pecado, lo bajo, lo torcido, lo cerrado. Esa es la violencia simbólica que hace daño, porque nos limita a comportarnos de cierta manera, aun cuando queremos romper con las categorías institucionalizadas.

Análisis del corpus seleccionado a partir del concepto de violencia simbólica

1. Los objetos del deseo:

En esta puesta en escena, la artista está atada y guarda, al interior de su boca, un diamante. Los asistentes que deseen participar deben ingenárselas para sacarlo. Quien lo logre puede quedárselo.



La boca de Arjona representa, en términos de Bourdieu, el cierre de las piernas. El hecho de abrir la significaría abrirse a la penetración del hombre y permitirle el acceso a lo que se ha considerado el premio mayor de la mujer, su sexo, representado en el diamante. Por otro lado, Arjona está sujetada con correas, lo que le imposibilita el movimiento. En esa medida, se “deja hacer”, y el público debe usar su mejor estrategia para obtener el diamante. Ella decidirá quién es el mejor postor.

En el intento del público por obtener el premio hay tanto comportamientos violentos como comportamientos “amorosos”. Arjona decide, según las reacciones de las que tenemos testimonio, dar el diamante a quien se le acerque con un gesto o unas palabras de respeto. Lo anterior podría considerarse redistribución de lo sensible, en la medida en que

el público puede tomar una posición u otra ante el objetivo de hacerse al diamante. No obstante, también es importante decir que lo anterior puede llevar a que Arjona refuerce la visión afectiva de la sexualidad que se le ha asignado a la mujer a través de los tiempos. Ella pide palabras de respeto y ternura para abrirse hacia la penetración del hombre, y él podría concederlas instrumentalmente para accederla. Los objetos de deseo podría, entonces, terminar reforzando la visión establecida de la sexualidad con penetración en el hombre y afectiva en la mujer (Bourdieu, 2000, pág. 54).

2. Sobre el conocimiento y la liberación:

Aquí la artista yace acostada sobre una superficie a la altura de los espectadores y se mantiene sujetada por correas estratégicamente ubicadas. Cada correa, en su doblez, tiene un punzón metálico; y cada uno de esos punzones lastima los lugares donde funcionan los chakras principales y algunos secundarios. Este performance, a diferencia de los demás, está soportado en una visión particular de poder: la que lo considera energía que fluye por el cuerpo. El poder es, además de instrumento para la imposición, herramienta para la liberación. Por una parte, el signo de las correas, al ser los elementos que mantienen aprisionada a Arjona, que le impiden el movimiento y que ejercen fuerza contra ella, podrían representar el sistema patriarcal. Con las correas se muestran las ataduras a las que ha estado sometida la mujer occidental y que al lastimar sus centros de poder la limitan en su actuar y pensar.

Por otra parte, el público juega un rol importante en la obra: del ingenio y cuidado que tengan para liberar a la artista, depende la extensión de su sufrimiento y el término de su cautiverio. A medida que cada correa es desamarrada, el chakra que había sido lastimado se recupera y la energía vuelve a fluir por él. En otras palabras: el retirar los punzones es igual a devolver las energías, es decir el poder, a la mujer sobre su cuerpo. Es esa misma sociedad que la somete, en este caso, quien la libera. Pero claro, sólo después del enfrentamiento con la obra.

3. Sobre la suerte, el destino y la elección:

Arjona espera junto a una plataforma cubierta de fieltro verde. Cada participante deberá tomar un dado, lanzarlo y realizar una acción sobre el cuerpo de la artista el número de veces indicado por el dado. Acto seguido, ella hará exactamente lo mismo sobre el cuerpo del espectador.

Este performance es profundamente político. El cuerpo de Arjona, como dispositivo, nos remite a la vulnerabilidad que socialmente se le atribuye a la mujer. Es decir, a aquel imaginario de que "la suerte ya está echada". Sin embargo, Bourdieu explica que aquellas debilidades atribuidas a la mujer a partir de diferencias biológicas son un constructo social que no se debería aceptar. En este punto encontramos un acierto de Arjona, puesto que ella se dispone como sometida a cualquier acción, pero deja claro que también va a ejercer su poder. Esta doble posibilidad nos invita a pensar en la trascendencia que tienen las decisiones dentro de aquello a lo que se ha llamado destino. Los dados, signo que creemos está en función de representar no la suerte sino la repetición, nos remite a pensar que cualquier acto violento se puede reiterar y hasta perpetuar. Sin embargo, dentro del performance, los dados también aportan a la construcción de la noción de reciprocidad, la cual es clave para que el imaginario acerca de la "debilidad femenina" se ponga en cuestión.

4. Restraint:

Se trata de un performance al aire donde la artista camina en medio de una calle atiborrada de gente. Usa una gringola en la cabeza que le impide mirar hacia los lados. Debe avanzar siempre hacia el frente, muy lentamente, sin desviar la mirada del horizonte.

Interpretamos las gringolas como la imposición de patrones de comportamiento y de roles a los que la mujer ha estado sujeta a través de la historia. Reglas de prohibición y modelos impuestos por sistemas de pensamiento patriarcal, direccionamiento del actuar de la mujer, señalamiento de un único camino a recorrer e imposición de una visión de mundo hacen que las mujeres ocupemos el lugar que el sistema patriarcal quiere que ocupemos. Las gringolas representan la Familia, la Iglesia, la Escuela y el Estado, instituciones encargadas de reproducir las estructuras de dominación, de adoctrinar y educar para que las mujeres actúen de cierta forma. Y dado que las imposiciones se dan desde el nacimiento se reciben como ciertas, como la forma correcta y natural de actuar, llevándonos, inevitablemente, a caminar con gringolas durante nuestra vida. Gringolas invisibles, imperceptibles.

5. Justo en el centro...existe el silencio:

En este performance la artista resiste siete horas rodeada por cuatro cuchillas de afeitar. Debe per-



manecer inmóvil, ya que cualquier movimiento brusco puede ocasionarle un peligroso corte en la garganta.

En esta muestra escénica, las cuchillas dispuestas de manera amenazante, obligan a Arjona a callar. Un mínimo movimiento podría lastimarla; uno brusco podría ser letal. Las cuchillas, en este caso, son la representación de la sociedad patriarcal. En tiempos pasados a la mujer se le prohibía opinar sobre temas considerados "de hombres", como política, o a tomar la palabra en público. Si bien en la actualidad gran parte de estos preceptos han cambiado, podríamos decir que el silencio se ha transformado: ya no se calla a la mujer de manera directa, no se le prohíbe hablar de política, por ejemplo; pero persiste en el imaginario colectivo la idea de que la mujer no es una buena representante en estos ámbitos, por lo que su participación es muy reducida. No se le prohíbe a la mujer conducir, pero existe la percepción de que no son buenas al volante. Los anteriores, por poner solo dos ejemplos comunes, son otras maneras de callar, de apaciguar, de inhabilitar. Cuando una mujer penetra este tipo de escenarios y falla, los reproches son más lacerantes, igual que esas cuchillas invisibles, camufladas, pero dispuestas a demostrar todo su filo a la menor equivocación.

El cuerpo para los otros, el cuerpo para ser visto, el cuerpo femenino.

Vimos cómo la elección de determinados elementos y su disposición dentro de un escenario o campo semiótico determinado, lleva a la visualización



de esos signos como metáforas de otros. Fruto de nuestra indagación, determinamos que elementos como las cuchillas o los punzones; posiciones corporales como de pie e inmóvil o acostada y sujetada; materiales y abundancia de las prendas de vestir como vestidos negros y largos o prendas de cuero y escasas... constituyen formas de representar las ataduras, los sufrimientos, los pesos, que debe llevar una mujer a lo largo de su vida. Pero toda esta maraña de conceptos ligados a la violencia, ya sea simbólica y estudiada en tribus no occidentales como lo hace Bourdieu, o llevada a la cotidianidad de las mujeres occidentales contemporáneas en el caso de Bonino, se hace incomprensible si no reparamos en la importancia del cuerpo como lugar donde acontece la vida.

Vale la pena recordar la premisa clave del libro *La sociología del Cuerpo* (Le Breton, 2002): "La existencia es, en primer término, corporal". En la postmodernidad, con el ascenso del individualismo tras la crisis identitaria fruto del debilitamiento de los lazos en los círculos de pertenencia (nación, familia, trabajo...), emerge una nueva mirada sobre la relación hombre-cuerpo. A partir de ese momento, las personas se vuelven sobre sí mismas, a la vez que se alejan de los otros. La lógica en la que empieza a inscribirse esta relación tiende a ver el cuerpo como una posesión, un atributo, un instrumento, un alter ego. Persona y cuerpo llegan, incluso, a oponerse. Es el caso de la famosa "liberación del cuerpo", en pleno auge de la revolución sexual, donde se proclama la desvinculación del cuerpo al sujeto, ignorando el carácter indiscernible de los factores.

Contrario al postulado naturalista de que con base en características morfológicas como el peso del cerebro, el ángulo facial, la fisionomía, la frenología, el índice encefálico... se podía determinar cuál debía ser el rol social de los sujetos a lo largo de su vida, con el tiempo se concluyó que no era el cuerpo lo que definía al sujeto, sino que era el contexto social y cultural del actor el que le asignaba unas características. La evidencia de la relación con el mundo, las actividades perceptivas,



la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción gestuales y expresivos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de la seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor, etc., dependen del medio en el cual se desenvuelva el actor.

El cuerpo, en este caso el femenino, es "elaborado" en tanto construcción social para ser visto por otro, para ser percibido y expuesto (Bourdieu, 2000, pág. 83). Entonces, ante la exposición de Arjona a la mirada de otros, éstos la percibirán según sus estructuras mentales, conscientes o inconscientes, y por lo tanto la interpretarán, a ella y su actuación, según sus concepciones. El cuerpo femenino, a diferencia del masculino, está para ser juzgado. Es por eso quizá que tal como muestra Arjona en Restraint y como dice Bourdieu, el acto de enfrentar con la mirada, de ver directamente, e incluso el poder ver a los ojos, era reservado para los hombres y prohibido para las mujeres. Si bien ahora esta prohibición está obsoleta, vemos cómo acciones como piropear, morbosear y mirar con deseo son "normales" y características de los hombres, y vetadas e incluso sancionadas para las mujeres.

Los cuerpos son signos, significan, y aunque el cuerpo de Arjona es sólo uno de los muchos signos dentro de sus performances, es el principal y contribuye a condicionar o direccionar las reacciones del público participante. Hay que aclarar que Arjona no trabaja, ni físicamente, ni mentalmente, ni orgánicamente, su cuerpo con la intención de que se dé este condicionamiento. Es decir, la artista no se propone hacer dieta ni ejercicio pensando en cómo el público va a ver su cuerpo, sino en función de cumplir con las exigencias de sus performances, a menudo ligadas a la resistencia física y mental. No obstante, no podemos olvidar que cada mirada puesta sobre la performista actúa bajo ciertas estructuras; y en esa medida su cuerpo será leído, observado y manipulado de cierta manera. Y si damos por sentado que la violencia simbólica se encuentra demasiado arraigada e imperceptible en los sujetos dado semejante trabajo de

reproducción histórica, concluimos que cada uno de los participantes en los performances de Arjona, desde ella misma hasta el público, actúa bajo las estructuras de dominación masculina y por lo tanto su cuerpo será visto bajo esa lupa. Algunos actuarán acorde a lo establecido más que otros, incluso habrá quien crea estar libre de condicionamientos; pero no cabe duda de que aún hoy se encuentran presentes estructuras del sistema patriarcal que nos restringen.

Ser mujer, un performance

El cuerpo es, entonces, ventana al mundo para el sujeto. Es el escenario donde se sitúa, en el caso de María José Arjona, el performance como arte; pero también donde se actúa el género como lo expone Judith Butler en su teoría de la performatividad de género. Butler señala que el sujeto no es el dueño de su género, sino que se ve obligado a "actuarlo" en función de la sociedad normativa, cargada de determinados valores, ideas, creencias, símbolos y conceptos. La actuación del sujeto, entonces, se ve signada a un sistema de recompensas y castigos.

"La mujer no nace, se hace" plantea Butler (2001) para señalar que el género no es una entidad estable, sino que es una identidad construida por la cultura e instituida por una repetición estilizada de actos. En esta medida, sexo y género podrían entenderse como construcciones del cuerpo y de la subjetividad dadas por el efecto performativo de una repetición ritualizada de actos que se naturalizan. En esa construcción naturalizada del género a través del lenguaje se halla soterrado un dispositivo de poder social y político que también encarna las raíces de las violencias de género, en nuestro caso de análisis, contra la mujer.

Así llegamos a la conclusión, ya no prejuiciosa sino rigurosa, de que la vida misma es performance, es el acto de actuar todo, desde el género has-

ta la nacionalidad. Y es ahí donde el performance, como arte que busca desnaturalizar lo naturalizado, cobra especial importancia. El sentido que le dimos al arte de Arjona logró que de la simple experiencia estética, pasáramos a una experiencia hermenéutica. Logramos trascender hacia la interpretación cuidada y profunda, y hacia el conocimiento. Este viaje por la tradición que enmarca el performance de María José Arjona nos llevó a un viaje por nuestra tradición. No es para nada despreciable que del cuestionamiento a la obra como objeto aislado hayamos pasado al cuestionamiento a nuestra sociedad, a nuestros hogares y a nosotras mismas. ●

Texto realizado por: Wendy López, Kelly Sánchez, Laura Soto y Laura Muñoz. Estudiantes de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.



NOTAS AL PIE

1 Traducción nuestra

2 En este libro Yepes hace una referencia a Rancière y, aunque toma distancia de él, lo utiliza como soporte teórico. Nosotras extrajimos del libro, principalmente, la referencia a Rancière.

BIBLIOGRAFÍA

Blair, E. (1999). Conflicto armado y militares en Colombia. Cultos, símbolos e imaginarios. Medellín: CINEP, Instituto de Estudios Políticos, IEP, Universidad de Antioquia.

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

Chenais, J.-C. (1981). Histoire de la violence. París: Robert Laffond.

Domenach, J.-M. (1980). "La violence". La violence et ses causes. París: UNESCO.

Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En S. Hall, Representation: cultural representations and signifying practices. (págs. 13-74). Londres: Sage Publications.

Le Breton, D. (2002). La sociología del cuerpo (Primera edición ed.). (P. Mahler, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Méndez, L. B. (1998). Micromachismos: La violencia invisible en la pareja. Jornadas sobre Hombres e igualdad . Bruselas: C&S.

Taylor, D. (2002). Recuperado el 12 de Junio de 2014, de <http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>

Valencia, L. F. (2010). ¿Qué es la experiencia estética? Hechos artísticos e ideas estéticas en la obra de cuatro artistas colombianos: Germán Botero, Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo. (Primera edición ed.). (C. A. Hurtado O., Ed.) Medellín, Colombia: La Carreta Editores.

Yepes Muñoz, R. D. (2012). La política del arte. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana .



Fotograma "Adiós a Cali / Ah! Diosa Khali" (1990) de Luis Ospina.

¿ADÓNDE VAN LOS FANTASMAS?

Espacio, memoria y ciudad en Adiós a Cali /Ah! Diosa Khali de Luis Ospina

Por: Alvaro Serje Tuirán

“... ¿Y todas esas cosas? ¿Y las puertas? ¿Y los secretos que se guardaron abajo de un mosaico? ¿Y los cajones, los espejos, las tazas y platitos? ¿Adónde fueron a parar todas esas fotos, los libros, la ñata contra el vidrio? ¿Y los fantasmas? ¿Por donde quedarán vagando? ¿Desaparecen, junto a todos los recuerdos?”

-Franca González en carta al cineasta Gustavo Fontán sobre su película *La Casa*¹



Fotogramas "Adiós a Cali / Ah! Diosa Khali" (1990) de Luis Ospina.

Pocas ciudades colombianas han sido filmadas y registradas en video con la riqueza visual y la minuciosidad con que lo ha sido Cali. Desde la mirada ácida de Mayolo en los setentas, pasando por las horas de video de Rostros y rastros en los noventas, hasta el recorrido lleno de música y color de las más recientes cintas de Carlos Moreno y las producciones de Diego Ramírez, la capital del Valle ha sido registrada de todas las maneras y bajo todas las ópticas posibles. Entre todas esas voces, una que siempre se distinguió fue la de Luis Ospina, que hoy es, sin duda, uno de los cineastas colombianos de mayor tradición y relevancia. Ospina siempre se ofreció como un testigo y un guardián de las imágenes de esa ciudad que le vio nacer y forjarse como cineasta.

Entre esas múltiples miradas que Ospina ofreció a su Cali natal. Quisiera detenerme en un episodio en particular que es la producción *Adiós a Cali / Ah! Diosa Khali* de 1990. Este proyecto fue presentado como parte de un documental mayor, dividido en dos cortos independientes que fueron realizados para ser exhibidos en el programa *Rostros y rastros*, producido por la Universidad del Valle. Ospina explica que en este espacio se "emitía un documental semanalmente, en un es-

pacio de 25 minutos. Por eso es que la película tiene dos partes autónomas, con un estilo diferente cada una²".

La primera mitad se titula *Cali plano x plano* y es un ejercicio experimental que su autor define como "un contrapunto entre imagen y sonido sobre la destrucción del patrimonio arquitectónico de la ciudad"³. El resultado, cercano al video arte, es una exploración plástica de las ruinas y el proceso de demolición de un sector de Cali. Ospina juega con la textura del video y el error como un recurso estético ya que, constantemente, no nos muestra las imágenes directamente sino mediadas por una pantalla de TV, y muchos casos esas imágenes se ven distorsionadas por esta mediación. La textura, las faltas de sincronización, las saturaciones, los efectos del video, se vuelven parte del discurso y la propuesta estética de este recorrido visual por aquellos lugares de la ciudad que se encuentran en proceso de demolición. La segunda mitad del proyecto, a la que Ospina llama "más testimonial", lleva por nombre *Adiós a Cali/ ¡Ah Diosa Khali!* y es un relato de la destrucción de un barrio tradicional de Cali a partir de los testimonios de "dos bandos opuestos:

los artistas locales que han tratado el tema de la ciudad y los demoledores que se han empeñado en destruirla⁴". En uno de los tramos iniciales del documental, vemos al propio Ospina recorriendo su casa de infancia en proceso de desaparición. A continuación, esbozaremos un breve análisis de esta segunda parte, que nos muestra una lectura de ciudad a partir de la evocación y el ejercicio de la memoria.

Adiós a Cali / Ah Diosa Khali se inicia con los créditos sobre un dibujo de la diosa hindú Khali, diosa de la destrucción, pero también de la renovación. Comenzamos a ver imágenes de la ciudad de Cali, fachadas de arquitectura caleña que nos remiten a una ciudad de otros tiempos. Balcones, ventanas, cornisas, torres, espacios bien cuidados que nos hablan del esplendor arquitectónico del lugar. Al final de esta primera secuencia, aparece el río y una frase en pantalla que reza: "Cali es un sueño, atravesado por un río. – Eduardo Carranza". Este primer texto es una señal de la concepción de la ciudad como un espacio de evocación, una forma de ver la ciudad que estará presente en todo el corto. Se trata de una Cali evocada, recordada, una ciudad que no es real, que es un sueño y que, por lo tanto, no existe más que para aquel que la sueña. Luego de esta introducción, se inician los testimonios de un grupo de artistas visuales caleños que

hablan de la ciudad y de cómo ha ido mutando en los últimos años. Son pintores y fotógrafos que concuerdan en que Cali ha cambiado tanto que ya es casi irreconocible para ellos. Hablan de lugares, edificios, espacios que han ido desapareciendo a lo largo de los últimos años. "Cali antes me pertenecía más", dice la pintora Karen Lamassone en el primero de estos testimonios. "Uno se va haciendo cada vez más extraño en la tierra", comenta otro personaje. Y así, todos los entrevistados de este primer bloque confiesan sentirse "desalojados de sus propios recuerdos". Son expulsados de su propia memoria. "Somos cada vez más extraños en la ciudad", comenta el artista plástico Oscar Muñoz. Todos estos personajes, enfrentan la demolición de espacios que eran importantes para ellos, porque se trataba de lugares que hacen parte de su memoria. Aquí hay un primer tema que aparece en todo el documental: la relación entre espacio y memoria frente a la desaparición del espacio arquitectónico. Porque al ver estas imágenes de ruinas y demolición, vale la pena preguntarse ¿Qué pasa cuando estos lugares desaparecen? ¿A dónde va la memoria de esos lugares? ¿A dónde van esos fantasmas? ¿Las casas y las calles dejan de existir cuando las derriban o cuando ya no las recuerde más?



Fotogramas "Adiós a Cali / Ah! Diosa Khali" (1990) de Luis Ospina. De Izq. a der.: Carlos Muñoz (artista), Ever Astudillo (artista), Karen Lamassone (artista), Fernell Franco (Fotógrafo).

El documental nos habla de la ciudad como un espacio que es más que metal y concreto, vemos una Cali compuesta por escenarios de recuerdos, de saberes, de emociones. Eso que Marc Augé (2002) llama "lugares antropológicos"⁵, un espacio público que adquiere nuevos sentidos en la medida en que se van cargando con la experiencia personal de quienes lo habitan. Un espacio que está vinculado a la memoria de sus usuarios, por una experiencia emocional y evocadora, más que por una relación utilitaria. Por ejemplo, una plaza cambia para siempre cuando se convierte en la plaza del encuentro con mis amigos. Una calle nunca más será la misma cuando de repente se transforma en la calle de un primer beso. Y así, vamos cargando nuestro espacio de recuerdos y lo vamos convirtiendo en lugares que llevamos con nosotros, de ese tipo de lugares nos hablan los entrevistados, de sitios que han marcado su memoria y que recuerdan como quien recuerda a sus viejos amigos.

Luego de este primer bloque introductorio, se inicia una nueva secuencia que protagoniza el mismo Ospina. En estas escenas, el cineasta entra al terreno de la primera persona usando técnicas como la resignificación del archivo, el uso de películas familiares y su propia presencia frente a cámara. La secuencia se inicia con un fragmento de la cinta *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray. En las imágenes aparece el personaje principal de la película diciendo: "Además, ya aquí también soy un extraño". De inmediato, vemos apartes de una home movie, dónde un par de niños juegan a los vaqueros, sobre esta imagen aparece la frase "Vuelvo a ver mi antigua casa y mi Valle y mi ciudad y el río que hablando pasa – Ricardo Nieto". Finalmente, vemos en

un nuevo crédito lo que parece ser el título de la secuencia: La parábola del retorno. Los tres momentos y los textos nos hablan del volver a casa, y eso es lo que parece ocurrir en la escena siguiente. Vemos al propio Ospina llegar a una casa, golpea en un gran portón de metal mientras grita: "Hay alguien allí". Cuando le responden desde el interior, Ospina pide permiso para entrar. Es un extraño, tratando de ingresar a una casa que, hasta ahora, parece extraña.

Ospina recorre los pasillos de la casa y podemos ver que se encuentra en proceso de demolición, el espacio está semidestruido y se oyen los sonidos de martillazos por todas partes. Finalmente la cámara llega a un obrero que está golpeando fuertemente el piso para destrozarlo. Este trabajador se detiene y pregunta al equipo tras la cámara: "¿Quién es usted? ¿Un noticiero o qué?". Ospina, fuera de campo, responde: "Puros recuerdos". El joven albañil parece no entender y pregunta "¿Recuerdos?". "Sí. Yo vivía aquí en esta casa", responde Ospina. La cámara abandona la escena y comienza a deambular por el espacio, nos muestra las paredes raspadas y el piso sin acabados, observamos el proceso de los trabajadores que poco a poco van demoliendo el lugar. Sin embargo, en este deambular ya está claro que se trata de la casa del propio Ospina, al parecer su casa de infancia, no se trata de un espacio anónimo, es un lugar de memoria, de recuerdos. Caemos en cuenta ahora de que Ospina, se encuentra en la misma situación que los personajes anteriores, desalojado de sus recuerdos y evocando una Cali que está a punto de desaparecer. Y al igual que el personaje de *Johnny Guitar*, es un extraño que vuelve a casa, una casa que ya no le pertenece.





Fotogramas "Adiós a Cali / Ah! Diosa Khalí" (1990) de Luis Ospina.

En las escenas siguientes, la cámara recorre el espacio de la casa y vemos una sobreimpresión de las películas familiares de Ospina. Deambulamos por el lugar y es como si la memoria, representada en las imágenes de archivo, fuera apareciendo por los rincones. En una “capa” de la imagen aparecen niños jugando en una piscina y en otra, la misma piscina desolada y abandonada. En un solo plano vemos el mismo espacio en dos tiempos, las ruinas del presente y su pasado, representado en el archivo familiar del director. Esta sobreimpresión resignifica el espacio, lo convierte en un espacio de memoria. No es solamente una piscina abandonada, era el patio de juegos de alguien que hemos visto volver a casa, de alguien que nos habla de la manera en que él y su generación, están siendo lanzados fuera de esos espacios. Fuera de los espacios de su propia memoria.

Esos largos recorridos por las ruinas de la ciudad, nos recuerdan las palabras de Bachelard (1957) cuando habla del espacio como una forma de la memoria, el autor francés, en su Poética del espacio nos dice: “Creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere ‘suspender’ el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido”. Esas paredes que vemos en Adiós a Cali, esos montones de escombros, esos pisos reventados, son “tiempo comprimido” que ha sido derribado.

Por eso la cámara de Ospina se pasea por el lugar sin ninguna otra intención que deambular por el espacio, como tratando de sacar esas memorias de debajo de las piedras. Los planos son largos y pausados, reconstruyen ese espacio a través de la elongación del tiempo, de la duración, forzando la mirada más allá de lo que vemos, llevándonos a las memorias fragmentadas tras esos escombros.

En años más recientes, el cineasta argentino Gustavo Forlán realizó una cinta con un espíritu similar, titulada simplemente La casa. Una cinta cercana a lo experimental que también registra el proceso de demolición del hogar del realizador. En el diario de campo de esta cinta, ante la necesidad de filmar su casa a punto de desaparecer, Forlán se pregunta: “¿Cómo se mira un espacio vacío? Sabemos y hay que seguir sabiendo: filmar para que lo real se manifieste. El milagro lo hace la mirada” (Fontán, 2012). Este mismo espíritu está presente en la cinta de Ospina, ya que es su mirada la que le da sentido a ese espacio en ruinas. Es su mirada la que trata de revelarnos aquello oculto tras las paredes. Esa mirada se materializa en la manera de filmar, llevando al extremo la duración de los planos, registrando las paredes y los muros aparentemente inertes, que adquieren una nueva dimensión con la sobreimpresión del material de archivo familiar. Ya no es un espacio anónimo sino que se nos ha revelado como un espacio de memoria. Se nos ha dicho aquí se vivió, aquí se celebró, aquí se jugó, aquí se amó, aquí se construyeron recuerdos, y ese lugar ya no será el mismo otra vez.



En palabras de Comolli (2012), esa cámara que se pasea por el espacio en ruinas, con esa duración forzada de la mirada sobre el espacio, logra traer "todas esas duraciones vividas, soñadas, soportadas, evadidas, sentidas, perdidas, reencontradas; es el ámbito de la recurrencia lo que hace que el tiempo fílmico rime consigo mismo y se haga película trayendo al aquí y ahora de un minuto de proyección el pasado y la lejanía de los minutos precedentes". Esos otros tiempos y otros espacios aparecen en el lugar del ahora. El espacio se nos revela como representación de otras temporalidades. El pasado se actualiza en el ahora, como "capas de pasado" atravesadas por esas "puntas de presente" (Deleuze, 1987) del pensamiento deleuziano. Es decir, la cámara a la deriva, la duración de los planos y la sobreimpresión, juegan con las imágenes del pasado y el presente para construir un tiempo más allá de eso, un tiempo personal, un tiempo y un espacio de la memoria que sólo existe para aquel que ha vivido el espacio.

En esta secuencia, las imágenes de la casa también son superpuestas y mezcladas con las de los trabajadores que tiran abajo el lugar. En algunas de estas imágenes, sólo vemos las sombras de los trabajadores mientras golpean los muros. Podemos ver el espacio semidestruido, las imágenes de archivo como fantasmas del pasado y esas sombras del presente que, anónimamente, se van tomando el lugar, tumbándolo, transformándolo, destruyéndolo. Se trata de un mismo espacio que va tomando diferentes sentidos. El propio Ospina aparece sentado en un rincón del lugar y a su imagen, en un largo zoom, se superpone la de un albañil golpeando el piso con un martillo. El autor mira como a ninguna parte, a ese lugar que poco a poco deja de existir y el obrero sigue tirando abajo el pasado con el ritmo incansante del progreso. La secuencia termina con la cámara "flotando" sobre el patio de la casa y aparece sobre la pantalla la frase: "A veces pienso que el mundo está cambiando y que no vale la pena seguir hablando de sí mismo. - Eduardo Escobar". Con esta máxima, Ospina deja claro que no va a seguir explorando su propio espacio personal y su propia memo-

ria dispersa en medio de esas paredes. El director cumple su sentencia y volvemos a los entrevistados de la primera parte. El cineasta parece haber pasado la página de lo autobiográfico, de su casa, de sus recuerdos, de su infancia. Sin embargo, sigue explorando el problema de este espacio y esa memoria a partir de la experiencia de otras personas, experiencias que son muy similares a la suya, ya que todos los invitados son artistas visuales caleños, más o menos, de su misma edad. El autor se hace a un lado como sujeto autobiográfico pero nos sigue hablando de él mismo, nos aclara que, así como su casa, es también su Cali la que desaparece. Así que el documental se mantiene en un terreno cercano a la experiencia individual de Ospina, son sus amigos, es su generación la que habla. Él ha decidido pasar la voz a otros, pero el relato de esos otros, es también su relato. Una prueba de esto es que cuando acabamos de ver la casa de Ospina, aparece en el siguiente testimonio, el fotógrafo Fernell Franco que dice: "Desde que dejé esa casa, supe que la casa se fue cayendo sola, se la fueron comiendo, supe que la habían tapiado. Lo que he hecho y sigo haciendo es que me resisto a pasar por esa calle, es una de las calles que, hago todo lo posible por no pasar, porque me siento mal". Este testimonio parece hablarnos también de la casa de Ospina, lo acabamos de ver conmovido con la demolición de su hogar de infancia, recorriendo las ruinas de ese lugar que, en algún momento fue todo su mundo, y ahora, Franco nos habla del dolor de haber perdido este lugar. Es así como los entrevistados hablan, indirectamente, de la experiencia del autor, se han transformado en la voz de Ospina en el documental.

En las secuencias siguientes, la narración toma otro rumbo, se vuelve un documental más clásico con entrevista alternadas entre los trabajadores encargados de la demolición y los artistas visuales que vimos en las secuencias iniciales. En medio de estos testimonios, volvemos a ver la cámara deambular por los espacios en proceso de demolición y las sombras de los demoledores aparecen como fantasmas que siguen, poco a

poco, consumiendo el espacio. La estructura del corto continúa de manera similar, se construye una doble lectura del espacio arquitectónico que confirma la relatividad de los lugares a partir de la memoria que cada quien le ha asignado a ese espacio. Los demoledores no ven más que ruinas, mientras que Ospina y sus amigos ven sus recuerdos desaparecer.



Manuel Tascón. Arquitecto y demoledor



Pilo Moreno López. Demoledor

Este coro de artistas visuales nos cuenta que se sienten “desalojados de sus recuerdos” una metáfora más que adecuada, ya que para Ospina, el espacio es memoria y estas imágenes son un últi-

mo ejercicio de memoria ante una sociedad que se ha declarado amnésica en el nombre del progreso. Un claro ejemplo de esta lucha de opuestos del documental se puede ver cuando uno de los demoledores entrevistados argumenta, en contrapunto absoluto con Ospina: “No podemos mirar atrás, tenemos que mirar hacia adelante. Ya lo que pasó, pasó (...). Que si aquí habitó Bolívar no se puede tumbar. No señor! Eso ya pasó, eso es historia”. Mientras Ospina intenta rescatar, a manera de despedida, las últimas imágenes de su Cali, el encargado de las demoliciones nos pide mirar hacia adelante y mandar al olvido todo lo demás.

Cerca al final, una de las entrevistadas, Karen Lamassone, dice: “Cuando yo veo que estas cosas se desaparecen, pues me da rabia, me da nostalgia, también pienso que si me voy a ir de Cali, pues quiero como tenerlos muy presentes. Todos estos lugares, tal vez por eso los estoy pintando. Cuando uno pinta cada ventanita de cada edificio, pues es más difícil olvidarlo”. Esta es la respuesta de cada uno de los artistas ante esta destrucción de Cali y también la respuesta de Ospina que, precisamente, filma para no olvidar. Ospina parece rodar Adiós a Cali como un testimonio de lo que ha desaparecido. Así como Lamassone pinta cada ventana, Ospina filma cada rincón del espacio, cada ladrillo, cada esquina, cada muro a medio caer. Lo que hemos visto en el corto es eso, su propio ejercicio de memoria, que parte de su casa de infancia y termina hablándonos de barrios enteros a punto de caer en el olvido, de toda una ciudad que desaparece. Precisamente, uno de los testimonios finales es el de un viejo habitante del barrio que hizo una réplica a escala de la fachada de su casa en el patio de su nueva vivienda. Este personaje le explica a Ospina que lo hizo para “guardar un recuerdo de lo que fue su casa, para que quede un recuerdo”. Eso mismo es lo que hace Ospina, guardar, en este corto, un recuerdo de lo que fue su casa, su Cali.

Las imágenes finales del documental nos llevan a un cementerio, de la misma forma en que el documental había venido recorriendo los espacios



urbanos, recorre ahora las bóvedas del cementerio local. Escuchamos los ruidos de martillazos y vemos que caen escombros, pero no vemos a los trabajadores, son otra vez las sombras del progreso que van tumbando el lugar. Todo es destrucción, los textos en pantalla hacen alusión a la "edad de las tinieblas". Finalmente una frase de T.S. Elliot cruza la pantalla: "Así termina el mundo, así termina el mundo, así termina el mundo. No con una explosión, sino con un lamento". Ospina habla del fin de un mundo, porque en algún momento su casa y su barrio fueron su mundo y hoy los ve desaparecer para siempre. Pero antes, trata de registrarlo, de atesorar esos recuerdos comprimidos en el espacio, tratando de salvar los fantasmas que habitan la vieja casa familiar. Con su cámara, el cineasta trata de poner juntas las piezas de ese sueño de ciudad que alguna vez habitó. Es un último intento por tratar de cumplir con aquello que Comolli (citado por Cantú, 2012), define como una de las funciones primarias del cine: "Salvar lo que desaparece del mundo... filmándolo".

BIOGRAFÍA

Alvaro Serje Tuirán

Realizador audiovisual barranquillero. Cinéfilo. Docente universitario. Egresado del programa de comunicación social de la Universidad del Norte y candidato a Magister en cine documental de la Universidad del Cine.

NOTAS AL PIE

1 Extracto de la carta de la realizadora Franca González a Gustavo Fontán, director de las cintas La casa, La madre, Elegía de abril, entre otras. La carta fue publicada en el blog personal de Fontán.

Franca González describe algunas escenas de demolición que cierran el filme y luego pregunta al director por el destino de todas esas cosas que habitaban La Casa que está siendo demolido en pantalla.

2 Luis Ospina en entrevista virtual con el autor del texto. Junio 2014.

3 Sinopsis del documental disponible en www.luisospina.com

4 Ib.

5 Marc Auge, en su texto "Los no lugares. Espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad" define el lugar antropológico como "un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten. Tenemos todos una idea, una intuición o un recuerdo del lugar entendido de esta manera". Augé se refiere a espacios públicos en la ciudad que se convierten en algo más allá del lugar en sí, ya que adquieren una nueva significación en la medida en que sus ciudadanos los usan y los hacen parte de sus imaginarios colectivos.

BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gaston. LA POETICA DEL ESPACIO. México, Fondo de Cultura Económica: 1975

COMOLLI, Jean Louis en LA CIUDAD FILMADA, publicado en TERRITORIOS AUDIOVISUALES: CINE, VIDEO, TELEVISIÓN, DOCUMENTAL, INSTALACIÓN, NUEVAS TECNOLOGÍAS, PAISAJES MEDIÁTICOS. Libraría Ediciones. Buenos Aires, 2012.

CANTÚ, Mariela en LA HISTORIA EN (LAS) IMÁGENES: ARCHIVO, MEMORIA Y VIDEO, publicado en TERRITORIOS AUDIOVISUALES: CINE, VIDEO, TELEVISIÓN, DOCUMENTAL, INSTALACIÓN, NUEVAS TECNOLOGÍAS, PAISAJES MEDIÁTICOS. Libraría Ediciones. Buenos Aires, 2012.



DELEUZE, Gilles en IMAGEN TIEMPO: ESTUDIOS SOBRE CINE 2. Ed. Paidós. Barcelona, 1987

FONTÁN, Gustavo. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA REALIZACIÓN DE LA CASA. Publicado en GUSTAVO FONTÁN: BLOG PERSONAL. Octubre de 2012. Disponible en: <http://gustavofontan.blogspot.com.ar/2012/10/estreno-de-la-casa.html>

FONTÁN, Gustavo. ALGUNAS NOTAS SOBRE LA REALIZACIÓN DE LA CASA. Publicado en GUSTAVO FONTÁN: BLOG PERSONAL. Octubre de 2012. Disponible en: <http://gustavofontan.blogspot.com.ar/2012/10/estreno-de-la-casa.html>

LA FERLA, Jorge y REYNAL, Sofía (Comp.), TERRITORIOS AUDIOVISUALES: CINE, VIDEO, TELEVISIÓN, DOCUMENTAL, INSTALACIÓN, NUEVAS TECNOLOGÍAS, PAISAJES MEDIÁTICOS. Librería Ediciones. Buenos Aires, 2012.

.....



Oscar Muñoz. Biografías (2002)

MEMORIA, TIEMPO Y OLVIDO:

Elementos transversales en la construcción de identidad

Por: Aura Camila Lema, Laura Isabel Muñoz y Daniela Isabel Ramírez

Introducción

A partir de la interpretación realizada a cuatro obras del artista Oscar Muñoz, encontramos una relación temática y simbólica entre los conceptos de memoria, tiempo y olvido, como elementos transversales en la construcción de identidad individual. Este artículo presenta entonces los resultados de dicho análisis.

Los principales elementos teóricos que hallamos durante el desarrollo de la práctica hermenéutica se presentan al inicio del artículo junto con elementos conceptuales que otros autores han desarrollado y que nosotras emplearemos en el análisis. Este centra su interés en las relaciones simbólicas que la obra de Muñoz¹ establece con la construcción de identidad individual a través de las alteraciones producidas por el paso del tiempo en la memoria y con el devenir del olvido.

El texto indica además el corpus estudiado de manera que evidencia las relaciones entre éste con los conceptos teóricos y los diferentes recursos técnicos empleados en la obra; estos últimos como expresiones que permiten ratificar la fuerza simbólica que colma cada detalle del trabajo de Muñoz, y que finalmente nos conducen a la reafirmación de nuestro planteamiento frente a la construcción de identidad.

El artículo propone descubrir en la obra de Muñoz respuestas sobre la fragmentación y/o transformación identitaria a través del tiempo y la transversalidad que en ella ejercen la memoria y el olvido. Por último, se presentan algunas conclusiones sobre la interpretación realizada a las obras.

1. Sobre la noción de identidad individual

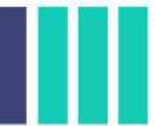
Para Stuart Hall la identificación es un estado en construcción nunca terminado, siempre en proceso, porque a lo largo de dicha construcción y reconocimiento

se pueden adquirir o perder aspectos de una identidad en producción (Hall, 2004: 16). Además, la fragmentación de la identidad en muchos “yos” va de la mano con los discursos que atraviesan al individuo; es decir, la enunciación que construye cada persona de sí y/o la que construyen los demás depende de la posición enunciativa específica en la que el individuo se construye; lo que no es otra cosa que introducir el discurso como parte de la representación del sujeto. De ahí que la fragmentación del yo sea subjetiva y por lo tanto su construcción a partir del discurso también lo sea.

Pese a las múltiples fragmentaciones identitarias que puede experimentar un individuo, éste sigue teniendo, desde nuestra interpretación, una pretensión de continuidad identitaria que se mantiene a pesar de las situaciones en las que se encuentre. En este sentido para la reafirmación del yo es importante la figura del otro, porque al ser consciente de las diferencias que los separan, el individuo logra confirmar lo que cree que es. A medida que reconoce lo que su alter es, se reconoce a sí mismo por lo que no es.

El individuo, aunque sea uno en apariencia, constantemente se trasforma. Sin embargo, estos cambios no son definitivos pues el sujeto siempre está en movimiento. Tal multiplicidad de “personalidades” se adapta y transforma al espacio y/o entorno donde el individuo se encuentra. El movimiento que se presenta del yo a los distintos yos, va más allá de lo corporal dado que remite a los cambios que el sujeto experimenta con el transcurso del tiempo, un tiempo que no es sólo el que marca el reloj, sino que está determinado por las subjetividades de los individuos –entendidas como las percepciones temporales que el sujeto experimenta según el contexto en que se encuentre– frente a las vivencias cotidianas.

Así pues, el interés del artículo radica en exponer la variedad de cuestionamientos que la obra de Muñoz despierta frente a la construcción de identidad y la percepción individual de sí a par-



tir de aspectos de la técnica desarrollada por el artista.

2. Sobre la noción de tiempo

Para Elliott Jaques la percepción del tiempo es única para cada persona. En su libro *La forma del tiempo* plantea que "No hay dos hombres que, viviendo al mismo tiempo, vivan en el mismo tiempo" (Jaques, 1984: 25), lo que evidencia que el problema del paso del tiempo radica en la diferencia tangencial entre la percepción humana y el tiempo marcado por el reloj. En la primera, la percepción de presente, pasado y futuro varía según el individuo; es decir, cada uno de los que vive simultáneamente tiene su propia perspectiva del tiempo porque, según afirma Jaques, así como cada uno se diferencia por su aspecto físico o sus impresiones digitales, así mismo vive su propio tiempo (Jaques, 1984: 25). Por otro lado, el tiempo del reloj es el mismo para todos, no otorga excepciones ni permite diferencias. Marca cada segundo, minuto y hora por igual.

Por el contrario, la tesis de San Agustín acerca de la inmediatez del tiempo reafirma el hecho de considerarlo exclusivo de la mente: "Ni el futuro ni el pasado existen y [...] no es rigurosamente correcto afirmar que existen tres tiempos: un presente de cosas pasadas, un presente de cosas presentes y un presente de cosas futuras. Esos tiempos existen en la mente, pero que yo alcance a saberlo, en ninguna otra parte" (Jaques, 1984: 27). San Agustín sólo admite la existencia de los tres tiempos como un proceso mental que cumple tres funciones: relacionar el pasado con la memoria, el presente con la percepción directa y el futuro con la expectativa. Esta concepción de tiempo es la que se va a tratar durante el artículo dado que otorga la posibilidad de construir memoria y olvido.

3. Sobre la noción de memoria

Para desarrollar el concepto de memoria se aborda como referente a Paul Ricoeur, quien en su libro *La memoria, la historia, el olvido* plantea el abordaje de la memoria como único medio para relacionarse con el pasado, permitiendo que los individuos establezcan relaciones entre el presente de cosas presentes y el presente de cosas pasadas. En este sentido, la rememoración es introducida como un proceso mental en el que imaginación y memoria se diferencian a la vez que se ponen en tensión, con lo que se corre el riesgo de que los recuerdos se confundan con la imaginación.

Por el contrario, la memoria remite hacia la realidad anterior dado que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la 'cosa recordada', de lo 'recordado' en cuanto tal' (Ricoeur, 2000: 22). Sólo rememoramos cuando al hacerlo traemos imágenes que generan recuerdos. Para crear historia el único referente es la memoria, aunque ésta se exponga al olvido.

4. Sobre la noción de olvido

Por su parte la relación memoria-olvido es indispensable y recurrente en la vida humana, a pesar de que se ha considerado el olvido como una amenaza para la memoria y la historia. El individuo constantemente rememora hechos que su mente ha seleccionado, pone en uso la memoria selectiva que consiste en recordar lo que le interesa al individuo. La "huella", como denomina Ricoeur a las marcas psicológicas que activan la memoria selectiva, es una de las perspectivas desde donde se interpreta el olvido. Para recordar, según Ricoeur, existen tres tipos de huellas: la huella escrita, la huella documental/ psíquica, y la huella cerebral/cortical. El olvido se genera en las huellas psíquicas y corticales, ya que estas nociones en el pensamiento del individuo son las más susceptibles de verse afectadas por motivos externos que pueden eliminar por completo la huella o guardarla (Ricoeur, 2000: 534).

Así, pues, Ricoeur expone dos tipos de olvido que afectan las huellas: el olvido profundo, dado por la supresión de huellas, y el olvido de reserva que difiere del anterior porque “es a este tesoro de olvido a donde recorro cuando me viene el placer de acordarme de lo que una vez vi, oí, sentí, aprendí, conseguí” (Ricoeur, 2000: 535). Es decir, es un olvido-rememoración consciente, por decisión del individuo, un olvido reversible, “incluso hacia la idea de inolvidable es el olvido de reserva” (Ricoeur, 2000: 535). Es esta última descripción del olvido la que va a desarrollarse a lo largo del texto.

5. Conceptualización del autor y presentación del Corpus

Para la escritura de este texto se decidió trabajar con cuatro obras de Oscar Muñoz, artista payanés radicado en Cali hace más de treinta años. La elección se debió principalmente al patrón técnico de disolvencia-permanencia que las obras presentan, debido a que la observación de ellas conduce a pensar la interacción con el tiempo, la memoria y el olvido en relación con la construcción de identidad. El corpus se inscribe en el marco de *Protocolos*, exposición en la que el artista recopila su trabajo de los últimos cuarenta años.

Corpus (Ver imágenes págs 10-16)

- Narcisos (2001-2002)
- Proyecto para un memorial (2004-2005)
- Línea del destino (2006)
- Biografías (2002)

El criterio de selección del corpus lo determinó, en principio, el reconocimiento de la alteración del tiempo, donde la reiteración de movimientos cílicos, la aceleración o desaceleración, la repetición y el congelamiento de la imagen en la proyección de las obras dirigen la mirada hacia la imagen que adquiere protagonismo; además, el uso del rostro como elemento artístico nos remite a cuestionarnos la construcción y reafirmación

de la identidad individual. Y, finalmente, el uso de elementos relacionados con parámetros técnicos de la obra -agua, luz y calor- evidencian el simbolismo que cargan las obras de Muñoz; simbolismo relacionado directamente con los conceptos teóricos expuestos más atrás.

6. Frente a la obra de Muñoz

La representación de los procesos de construcción de memoria presente en la obra de Muñoz se articula inicialmente desde la cuestión del olvido, dado que las obras presentan una pugna constante entre la desaparición de la imagen y su mantenimiento. Esta situación se refleja en la puesta en escena de las proyecciones, pues es ahí donde se moviliza al espectador a cuestionarse sobre la duración de la existencia propia y de los demás, y de la fragilidad de ésta frente al paso del tiempo.²

En *Línea del destino*, video instalación que muestra el rostro del artista reflejado sobre una por-



Oscar Muñoz. Línea del Destino (2006)

ción de agua recogida en su mano izquierda, se observa que con el transcurso del tiempo el agua se escribe entre sus dedos y el reflejo desaparece progresivamente. La cuestión del olvido como un ente que avanza y a veces retrocede durante **la existencia** humana pone en evidencia la fragilidad de la memoria ante el paso irreversible del tiempo. El escurrir del agua entre los dedos se refiere además a la pérdida de **la huella**, la cual cuestiona la confiabilidad de la memoria para construir no sólo historia, sino también identidad. La construcción de identidad se manifiesta en el uso del rostro del artista, que como reflejo en el agua va desapareciendo en la medida que su imagen se va. No se trata de que la obra afirme la pérdida de la identidad; antes al contrario, logra metafóricamente plantear el constante movimiento de ésta –sus fragmentaciones y su inestabilidad– a partir de las circunstancias que la determinan en el transcurso del tiempo.

El uso del rostro y su reflejo sobre el agua ratifica el concepto de identidad y el esfuerzo por la reafirmación del **yo**. La disolución de la imagen a partir de la desaparición del agua entre los dedos del artista nos remite al transcurso del **tiempo** como factor fundamental para la construcción de identidad. Además como signo del paso del tiempo, la distorsión de la imagen a medida que desaparece lleva a la identificación de los "**yos**" en los que se ha fragmentado el individuo. La disolución entonces tiene que ver con el olvido, pues la imagen desaparece de la proyección.

Las fragmentaciones del **yo** se movilizan a medida que la imagen se distorsiona con la filtración del agua. Pese a que la identidad no es rígida y siempre está en proceso de enriquecimiento y transformación, pretensión de una continuidad identitaria se mantiene constante aun después de que las imágenes fragmentarias hayan desaparecido. Es ahí donde opera la memoria. Ésta misma situación se repite en **Narcisos y Biografías**.

En la primera se presenta un autorretrato del artista dibujado con tinta sobre un lavamanos. A medida



Oscar Muñoz. *Narcisos* (2001 - 2002)

que el agua del grifo gotea sobre la imagen, ésta poco a poco se distorsiona hasta finalmente quedar ilegible, reducida apenas a un manchón de tinta alrededor del sifón. El goteo constante sobre la imagen se puede traducir en la construcción del **yo** a través del paso del **tiempo** en la medida que las circunstancias rodean al individuo. Éstas a su vez marcan **huellas** que condicionan los **yos** del sujeto, lo que finalmente configura su identidad a partir de las fragmentaciones del **yo** sufridas en el tiempo.

En **Biografías** sucede algo similar. Es una video instalación proyectada sobre superficies cuadradas que tienen en el centro un sifón, de manera que simulan un desagüe. Rostros que el artista escogió de obituarios y pintó con tinta se proyectan sobre las superficies. La imagen inicialmente flota

en el agua, pero a medida que ésta simula vaciarse por el sifón los rostros se deforman hasta desaparecer. Al rebobinar la grabación, los rostros van reapareciendo. La identidad aquí se halla sujeta a la deformación de los rostros con el paso del tiempo, y el simbolismo de que éstos se vayan por el desagüe apunta de forma directa a la re-invencción constante del *yo* en la que el sujeto se encuentra dependiendo del momento (*tiempo*) que esté viviendo.

Por otra parte las cualidades del vídeo como adelantar y devolver la imagen, conducen al espectador hacia la memoria y el olvido. Olvido en tanto la imagen, es decir la *huella* finalmente desaparece y rememoración en el sentido de que se recupera una imagen luego de su desaparición. Esa necesidad de no olvidar, de no dejar atrás, se consolida en la proyección cuando la imagen disuelta aparece de nuevo. Otra vez se encuentra el agua como elemento esencial en la obra. La relación de este elemento con el *tiempo*, como se ha explicado, tiene que ver con el paso de la vida y los recuerdos que ayudan a construir la identidad del ser.

La distorsión de la imagen antes de desaparecer por completo, se interpreta como los instantes últimos de la memoria, dado que la lucha del ser sigue siendo por la reafirmación de sí como individuo y su reconocimiento por parte del colectivo al que está integrado; sin embargo, el olvido definitivo se encuentra latente pues es aquel del que no queda *huella*.

En *Proyecto para un memorial* el artista intenta definir la fisionomía de cinco rostros sobre una losa de cemento que recibe el sol. En ésta dibuja con agua y pincel los cinco rostros, pero a medida que realiza uno, los otros cuatro se secan por el sol, de suerte que el artista los retoma uno a uno, luchando por impedir que desaparezcan por completo. Los retratos como tal no son la pieza, pues estos finalmente desaparecieron, es la vídeo instalación que proyecta la realización de Muñoz lo que constituye la obra.

La necesidad del artista por mantener la imagen de los rostros que dibuja sobre la losa, se asemeja al trabajo inconsciente de los individuos por luchar contra el olvido. Dicha lucha consiste en repasar constantemente las *huellas* –en el sentido propuesto por Ricoeur– que cada sujeto tiene para de esta manera re afirmar la construcción que el individuo ha hecho de sí. Un ritual de afirmación del sujeto que a su vez le permite recalcar las diferencias de su *alter*. El otro con sus diferencias confirma lo que es en cada momento el individuo.



Oscar Muñoz. Proyecto para un memorial (2004 - 2005)

Por su parte el calor como recurso técnico también se inscribe en la categoría del olvido, pues la evaporación del agua se relaciona metafóricamente con la “evaporación” de los recuerdos y si esto sucede se corre el riesgo de perder información que reafirme la existencia del *yo*, de su identidad. Es por esto que la repetición que hace el artista para evitar que la imagen desaparezca, representa una reconfiguración de las fragmentaciones del *yo*, como si el individuo a partir de todos sus *yos* estuviera reconstruyendo y reafirmando su *identidad*.

En definitiva, la reiteración del empleo del agua en las obras de Muñoz invita al espectador a cuestiones interpretativas sobre la metáfora del paso del tiempo, cuya relación finalmente converge en las palabras de Heráclito cuando afirma que “*en los*

mismos ríos (dos veces) entramos y no entramos, estamos y no estamos" (Heráclito, 24). Es decir que el individuo no es el mismo siempre, y así como el agua se transforma también lo hacen las personas, tanto en lo corporal como en lo espiritual. Además, con base en la teoría del tiempo de San Agustín, se afirma que las percepciones temporales son únicas para cada individuo, lo que a su vez conduce a la mirada interior: "**cuando alguien se acuerda de algo, se acuerda de sí**" (Ricoeur, 2000: 18)

La identidad no es estática y esta característica es la que la relaciona con la metáfora del agua: su fluidez constante se asemeja a los cambios que sufre la identidad individual dependiendo de las circunstancias que la construyen. La elaboración de la identidad, como se ha dicho anteriormente, está en constante movimiento y con el paso del tiempo las perspectivas y expectativas del ser cambian.

8. A modo de conclusión

Desde la perspectiva que brinda el análisis de la obra de Oscar Muñoz es posible confirmar cómo ésta lleva al espectador a ser consciente de sí mismo y de los demás sobre la construcción y búsqueda constante de identidad. Es posible afirmar que el proceso llevado a cabo en esta construcción, la cual cambia a través de la historicidad (*tiempo*) es un asunto reiterativo de constante afirmación y reconocimiento.

El trabajo de Muñoz pone en evidencia la lucha de los individuos por permanecer tanto en su memoria como en la de sus pares, por reconocerse, por perdurar en el tiempo, por construirse a partir de los cambios que sufre en el mismo y por contemplar **la existencia** de los *yos* que se han formado desde sus fragmentaciones.

De igual manera, la transversalidad de los conceptos mencionados en la construcción de identidad y la interacción de los conceptos con los elementos técnicos, representan una metáfora de la forma en la que los sujetos viven en permanente afirmación de la imagen de sí.

Las obras de Muñoz son un movilizador en la conciencia sobre la identidad a partir de la representación y el reconocimiento desde el otro, la alteridad. Se afirma al **yo** del espectador, quien se reconoce por lo que es y no es a partir de la observación de las obras de Oscar Muñoz. Éstas a su vez llevan a pensar en lo que cada quien construye de sí, en lo que **los otros** construyen de cada sujeto y cómo este proceso entre el paso del tiempo marcado por el reloj y la concepción del *tiempo* descrita por San Agustín se configuran en la memoria y se pierden en el olvido.●



Oscar Muñoz. Proyecto para un memorial (2004 - 2005)



Galería del corpus Narcisos (2001-2002)





Proyecto para un Memorial (2004-2005)





Línea del Destino (2006)







Biografías (2002)





NOTAS AL PIE

1 Entiéndase que la referencia a la obra de Oscar Muñoz se limita, en este caso particular, a la selección previa de las cuatro obras que conforman el corpus.

2 Para efectos de claridad en las nociones de tiempo, se empleará la palabra de la siguiente manera: tiempo se refiere a la concepción planteada por San Agustín; y tiempo se refiere al tiempo marcado

Proyecto para un memorial:

https://www.youtube.com/watch?v=Tq2EPH6_dgs

<https://www.youtube.com/watch?v=yEuV-voK1okw>

Proyecto para un memorial:

https://www.youtube.com/watch?v=Tq2EPH6_dgs

<https://www.youtube.com/watch?v=yEuV-voK1okw>

Biografías y otras obras en Fotografías: https://www.youtube.com/watch?v=AfNeNvpD_4

BIBLIOGRAFÍA

- Hall, S. (2003). Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jaques, E. (1984). La forma del tiempo. Barcelona: Paidos.
- Ricoeur, P. (2003). La memoria, la historia y el olvido. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina S.A.

WEBGRAFÍA

elpais.com.co. (26 de octubre de 2013). www.elpais.com.co. Recuperado el 27 de mayo de 2014, de El País: <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/inauguran-protografias-tertulia-retrospectiva-artista-oscar-munoz>

Museo de Arte del Banco de la República. (8 de diciembre de 2011). www.banrepultural.org. Recuperado el 27 de mayo de 2014, de Museo de Arte del Banco de la República: <http://www.banrepicultural.org/oscar-munoz/protografias.html>

Línea del destino: https://www.youtube.com/watch?v=LpCSw_hkqcl

Narciso: <https://www.youtube.com/watch?v=L-p8ZNG7MQ3A>



Fotograma de Alamar (2009) – Pedro González Rubio

IMÁGENES DE INFANCIA EN EL CINE CONTEMPORÁNEO: *Experiencias en el cine latinoamericano y francés*

Por María Andrea Díaz Miranda*

En el pasado Encuentro de Investigadores en Cine que se llevó a cabo en la ciudad de Medellín¹, tuvo lugar una ponencia interesada en una película mexicana de bajo presupuesto llamada Alamar (2009). Esta película, ganadora de varios premios internacionales, pero a la vez considerada a nivel general como una historia débil y menor, fue también objeto de una fuerte polémica, en un momento marcado por la ampliación de los

límites de lo que se consideraba documental, en el cual el cine hispanoamericano parecía estar especialmente fascinado con la redefinición de las categorías de ficción y documental.

Producida por la compañía Mantarraya Producciones, del director de cine mexicano Carlos Regadas, Alamar fue una película intensamente debatida durante su etapa de promoción y distri-



bución, por un estilo visual documental que causó grandes sospechas por la dudosa veracidad de los acontecimientos que presentaba. Una situación que no contribuyó a la discusión de la película, pero que en cambio funcionó como una cortina de humo que logró dejarla, unos años después, relativamente en el olvido; como una película latinoamericana más, a la que habría que mirar con recelo por las supuestas oscuras intenciones económicas de su realizador².

Dirigida por Pedro González Rubio, un realizador nacido en Bruselas pero hijo de inmigrantes mexicanos, Alamar narra la historia de Natan: un niño de cinco años, hijo de una madre italiana y un padre mexicano. La película comienza con imágenes fotográficas y videos caseros de los padres del niño, acompañados de sus relatos sobre su historia

como pareja, desde el enamoramiento y el nacimiento de su hijo Natan, hasta el fin de la relación.

Una vez explícita la ruptura sentimental de la pareja, la historia principal se desarrolla a partir del siguiente acuerdo: Natan viajará a Italia para vivir con su madre de manera indefinida, una vez se terminen las vacaciones en las que él permanecerá con su padre. A través de este argumento, Alamar nos transporta desde la ciudad de Roma, presentada aquí como una ciudad occidental y moderna, a la Península de Yucatán, en México; un territorio rural dominado por el mar y el cielo en su amplitud.

La ponencia del Encuentro de Investigadores, desarrollada por la investigadora Deborah Martín y titulada Alamar de Pedro González Rubio:



Fotograma de Alamar (2009) – Pedro González Rubio



la niñez transnacional, el entorno local y el posicionamiento del espectador, partía de las imágenes de infancia que se presentaban en la película para examinar el tema de lo local, lo nacional y lo transnacional: aspectos considerados claves para la comprensión de la película. Para ello, durante su presentación, la investigadora retomó algunos planteamientos de varios teóricos de la imagen, tales como el significado de la figura del niño en el cine, y el papel de la mirada del niño en la consolidación de estética del neorrealismo italiano y la Imagen/Tiempo. Un repertorio bibliográfico que ha fijado su atención en las ideologías de la infancia y los usos cinematográficos de la figura del niño durante el siglo XX.

En el primer capítulo de su libro *La Imagen/Tiempo* (1986), Gilles Deleuze comparó la importancia del neorrealismo en el cine, con la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura como ocurrió con el Impresionismo. Basados en nuevas teorías de percepción y cansados del uso del punto de fuga en la composición pictórica, los impresionistas comenzaron a crear un estilo más preocupado por registrar datos sensoriales a través de la luz, que por la representación geométrica de la escena perfecta. En reemplazo de líneas y objetos concretos, iluminado estratégicamente con fines dramáticos, los artistas del impresionismo se concentraron en pintar paisajes abiertos y luminosos; aunque difusos, borrosos y aparentemente malogrados técnicamente. Recordemos que el impresionismo ha sido comentado en diferentes momentos como una observación no racional del entorno, asociada a la visión de un niño. Una situación equiparable para Deleuze al surgimiento de la Imagen/Tiempo, un tipo de imagen sustentada en el neorrealismo italiano: este último, un movimiento cinematográfico del periodo de posguerra, caracterizado por un abandono de los estudios cinematográficos de filmación y una salida a la calle con cámaras móviles.

Se trataba, de acuerdo a Deleuze, de un tipo cine definido por un ascenso de situaciones ópticas que apuntaba ya no un real descifrado, como el realismo antiguo, sino a un real por descifrar. Un plus de realidad disponible a través de una sucesión de planos aparentemente dispersos y montados de manera irracional, pero que generaban una impresión específica de temporalidad. A esto, Deleuze denominó la imagen-tiempo: un nuevo tipo de imagen donde el tiempo se dilataba, una vez dejaba de ser la medida del movimiento:

El personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una respuesta o a una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión, perseguido por ella o persiguiéndola el (Deleuze, 1986, pág. 13).

Es a partir de esta conexión entre la representación del tiempo y la figura del niño y su mirada, que Deborah Martin realiza una primera aproximación a esa diversidad conflictos de los que ocupa, aparentemente, la película.

¿Qué significa el niño para el cine? y ¿Qué quiere el cine del niño?³

De acuerdo a Deborah Martin, los niños en el cine suelen operar como conducto de las preocupaciones adultas o bien, como lugares simbólicos de angustia cultural. En el caso específico de la película *Alamar*, el niño protagonista de la película, Natan, funciona no solo como un agente mediador entre las distintas procedencias culturales de sus padres, sino como un vórtice de sus propias incertidumbres familiares, culturales, económicas y políticas



y en esa medida, de las incertidumbres del espectador que logre conectarse con la situación del personaje y la historia. Recordemos que la película está construida sobre el viaje fugaz de un niño a México, la separación irremediable de sus padres, el fracaso de la familia como institución y la identidad de Natan, culturalmente dual.

Aunque al momento de hacer *Alamar*, entre las motivaciones de su director, se encontraba hacer una película que narrara, en sus propias palabras, un utópico regreso al origen a través de la filmación de los paisajes de Banco Chinchorro (actualmente considerados en peligro como consecuencia del crecimiento urbano de los últimos años) la película posibilita realizar varios niveles de lectura, que de acuerdo a Deborah Martin, permiten relacionar las experiencias personales de los personajes con un contexto local, nacional y transnacional. Es así como la película pone en juego, además de afectos y modos de relación interpersonales, algunas de visiones económicas y políticas del mundo, principalmente a través de la relación de Natan con su padre, Jorge Marchado: un guía turístico conservacionista de la reserva natural de Banco Chinchorro en la vida real, que interpreta a un pescador local en la película.

Analizando los signos

Existe dentro la cultura hispanoamericana contemporánea, principalmente entre los grupos de jóvenes que se identifican con la conservación del medio ambiente, o la búsqueda de modelos económicos auto sostenibles que logren subsanar los problemas de distribución de riqueza en el mundo, una reciente tendencia interesada en la revalorización de elementos autóctonos, prácticas y saberes, que se asumían reservados anteriormente para las comunidades negras e indígenas. Este interés por el pasado, las tradiciones y las culturas no occidentales, ha venido de la mano de una búsqueda de imágenes propias que puedan servir

como referentes identitarios. Una situación que por otro lado, ha surgido del reconocimiento de la complejidad cultural de Latinoamérica, así como del desarrollo de estudios culturales que se han planteado durante varias décadas, el problema de la identidad y la soberanía de Latinoamérica en un contexto global.

En el caso específico de *Alamar*, esta tendencia cultural mencionada se encuentra muy bien representada por Jorge, el padre de Natan: un personaje que le permite al niño reconectarse con sus raíces culturales a través de las relaciones de afecto y la práctica de la pesca, así como mediante apropiaciones de símbolos hoy asociados a las culturas indígenas, como es el caso de la bandera que Jorge cuelga en su casa durante los primeros minutos de la película, una vez Natan se instala con él en Banco Chinchorro.

En la película, Jorge es retratado como un adulto joven que si bien conoce el contexto local y sus tradiciones, también ha vivido la experiencia de la ciudad y la diferencia cultural, principalmente a través de su relación con la madre de Natan, Roberta. De esta manera, en oposición a la esperada figura de un patriarca mexicano, Jorge se nos presenta no sólo como un hombre respetuoso de las tradiciones locales sino también como un padre amoroso, de aspecto casi setentero y espíritu libre, que no pierde ningún instante para jugar y conversar con su hijo. Lejos así de ser una oda ingenua e irreflexiva al mundo de los pescadores artesanales en México, como interpretaron algunos críticos para denunciar la superficialidad de la película, *Alamar* no es una mirada nostálgica sobre el paraíso perdido ni sobre el pasado, sino una historia que nos deja confrontados como espectadores, con la incertidumbre de nuestras propias vidas, en un mundo que cambia movido por muchas fuerzas políticas y económicas, pero que no sabemos para donde va.

Al final de la película cuando Natan vuelve con su



Fotograma de Alamar (2009) – Pedro González Rubio

madre a Roma, en lugar de desolación y tristeza, el niño representa entonces la posibilidad abierta y hasta cierto punto, la esperanza de otro mundo en el que puedan reconciliarse las diferencias culturales que sus padres, Roberta y Jorge, no supieron cómo resolver. Por supuesto, no se trata de un final feliz, ya que toda posibilidad conlleva una siempre un fuerte sentimiento de responsabilidad y angustia. Pero en oposición a algunas lecturas de la película que la conectan directamente con la fábula de Peter Pan, en donde la vuelta de Natan a Roma sería como el fin del viaje al País de Nunca Jamás, Alamar en cambio no nos lleva de vuelta a Italia para que aceptemos todos la azarosa vida de la ciudad occidental, como un inevitable destino de la vida adulta.

Durante la ponencia, Deborah Martin coincidió sobre este aspecto al retomar algunos apuntes de Claudia Castañeda, quién explora la figura del niño en su libro *Figurations* (2002). Al igual que otros autores que han identificado en la infancia la posibilidad abierta de un nuevo

comienzo, Castañeda argumenta que el niño en la cultura moderna ha representado principalmente la potencialidad, la transformación o el devenir. Una interpretación que coincide con los planteamientos de Eduardo Bustelo, quién en su libro *El recreo de la Infancia* plantea lo siguiente: "La infancia es juego, cadencia, ritmo, imaginación y apertura. Es la anunciaciόn del otro comienzo, particularmente de otro comienzo que convoca al tiempo de la emancipaciόn" (Bustelo, 2007, pág. 147).

De esta manera, lo que demuestran esas numerosas interpretaciones fallidas que rodearon a *Alamar* desde su estreno, es que no es posible hacer una lectura completa de la película, sino tenemos en cuenta el contexto cultural que la propone. Si no consideramos a su director como parte de un grupo de realizadores latinoamericanos, que a través de unas historias pequeñas están hablando de la incertidumbre política y económica de sus países y



del lugar que ocupan ellos, como jóvenes adultos, en estos contextos culturales. Una incertidumbre asociada por Deborah Martin, una vez más, en el caso de *Alamar* a la transición económica y cultural de México al neoliberalismo y la globalización.

Si bien, durante su presentación, la investigadora solo se refirió a sus indagaciones sobre la figura del niño en la película *Alamar*, esta ponencia hace de un proyecto de investigación más grande que explora la figura del niño en el cine Latinoamericano. Un proyecto que ha tomado como insumo de análisis, una variedad de películas, entre ellas *La Vendedora de Rosas* (1998) del realizador colombiano Víctor Gaviria y nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1998.

Al igual que *Alamar*, esta película de Víctor Gaviria también generó una grande polémica, por su estilo visual documental que escandalizó a las clases medias de Colombia, principalmente por situaciones de ilegalidad o la muerte de algunos personajes de la historia antes y después del rodaje de la película. Recordemos que para la realización de *La Vendedora de Rosas*, su director trabajó con lo que se conoce localmente como actores naturales: es decir, con personas que participan en la película interpretándose a sí mismos pero como actores no profesionales. En el caso particular de la película, niños que contaban con el buen visto de sus padres pero que se encontraban bajo la protección de Bienestar Familiar⁴.

Basada en el cuento The Little Match Girl (1845) de Hans Christian Andersen, la película cuenta la historia de Mónica, una niña de trece años que vende rosas en Navidad en las calles de Medellín: una ciudad colombiana que fue escenario de los más violentos acontecimientos asociados al narcotráfico, principalmente, durante la década de los 80's y 90's.

Al igual que *Rodrigo D: no futuro* (1990) otra historia dirigida por Víctor Gaviria sobre un grupo de jóvenes que viven en las comunas de Medellín⁵,

La vendedora de Rosas es una película que se apropia de elementos del neorrealismo para llevarnos a los barrios más vulnerables de la ciudad, así como al interior de los grupos de niños que trabajan en las calles de manera informal, en condiciones de pobreza. En este sentido, al igual que la película mexicana *Alamar, La Vendedora de Rosas* es también, como lo sugiere Deborah Martin, una película niño. Esto es, un tipo de película que a través de un personaje infantil o adolescente, nos muestra un contexto específico en el cual la historia se desarrolla, pero donde el personaje principal tiene poco o ningún tipo de control.

Como relato nacional, a pesar de las dividas opiniones que surgieron en Colombia durante su estreno, *La Vendedora de Rosas* representa muy bien los sentimientos de abandono y desafección política que aquejaron a los colombianos, en un periodo tan conflictivo y violento como fueron las décadas de los ochenta y los noventa. Un momento cúspide de la cultura del narcotráfico en Colombia y de la llegada masiva a las ciudades, de campesinos y comunidades desplazadas por los diferentes grupos armados actores del conflicto colombiano. Sobre este aspecto, vale la pena recordar que buena parte del rechazo en Colombia que causó el estreno de la película, estuvo relacionado con su selección en un festival de tanta visibilidad internacional como Cannes. Si bien, es cierto que algunos intelectuales latinoamericanos como Beatriz Sarlo, cuestionaron éticamente a Víctor Gaviria por la inserción de escenas consideradas porno-miseria⁶, que presentaban a niños realmente drogados con pegante industrial, por otro lado, las clases medias parecían estar más preocupadas por la mala imagen de Colombia que podía dejar la película internacionalmente, especialmente en el continente Europeo.

Esta preocupación por la mala imagen del país, y no por la situación real de pobreza y violencia en la que estaban sumidos los barrios de la periferia en los centros urbanos principales de Colombia,



coincidió con un hastío general de la clase media respecto a la situación del país, que podemos interpretar, recordando a Deborah Martin, como un síntoma de angustia cultural. Cansados de la incertidumbre social y económica, así como de la inefficiencia del Estado colombiano para dirigir acciones concretas que pudieran contrarrestar la violencia que se había desencadenado en las ciudades y en el campo, muchos colombianos se avergonzaron sistemáticamente de la película y la rechazaron. Un asunto de recepción, que al igual que en la película *Alamar*, no contribuyó a ni a popularidad ni la discusión de *La Vendedora de Rosas*, pese al esfuerzo de algunos críticos y académicos por darle el lugar que se merecía en la escena nacional.

Infancia y educación: el caso del cine francés

A diferencia de la experiencia general del cine latinoamericano, que no solo ha enfrentado grandes dificultades para la financiación de sus películas, sino también para su distribución y socialización principalmente en Latinoamérica, el cine francés ha tenido la fortuna de ocupar un lugar muy importante en la escena cultural y educativa de Francia. Así mismo, este (el cine francés) se ha ocupado del tema de la educación escolar en varias oportunidades. Desde películas de ficción como *Cero en conducta* (1933) de Jean Vigo hasta documentales como *Ser y tener* (2002) el cine francés se ha aproximado a la infancia y a la educación principalmente a través de historias que exploran las tensiones entre adultos y niños al interior de las instituciones escolares: ya sea mediante la presentación de una institución represora o a través de la indagación a pedagogías que tienen lugar en un contexto escolar particular.

Se trata de una tradición que no solo identifica a los niños como emblema de las preocupaciones adultas sino que ha encontrado su inspiración en la

literatura y en el desarrollo de las ciencias sociales, principalmente en las ramas de la etnografía y la psicología que se ha interesado en la figura del salvaje: una noción con profundas raíces religiosas empleada durante varios siglos para referirse a los incivilizados (niños, locos, musulmanes, indígenas, africanos) (Cagüeñas Rozo, 2011, págs. 377-408), que no sólo denota una relación del hombre occidental con su entorno ambiental sino con otras comunidades que no son poseedoras de la cultura occidental.

Sobre este aspecto, vale la pena recordar *El señor de las moscas* (1954), una novela inglesa escrita por William Golding, a partir de la cual se realizaron dos películas, una de ellas en 1963 y otra en 1990. El argumento general de la novela es bien conocido: un grupo de niños británicos naufraga en una isla como consecuencia de un accidente. Solos en medio del mar, sin la protección adulta, los niños acuerdan unas reglas para asegurarse su supervivencia como grupo, instaurando sin saberlo, un sistema de gobierno a escala pequeña: formas de organización social establecidas a través de una cotidianidad infantil.

Son múltiples las interpretaciones que se han hecho del libro y las películas en clave sociológica: principalmente se ha visto como un texto sobre la desviación y la fragilidad de la mente humana. No olvidemos que su título hace referencia directa a la cabeza empalada de un jabalí cazado por los niños, que le sirve a la historia como figura retórica de un estado de descomposición del pensamiento moderno occidental: un retorno a lo salvaje, a la podredumbre, al señor de las moscas, a la bestia. No obstante, frente a la posibilidad de interpretar el argumento general de la novela, a partir de una mirada despectiva a la infancia o lo ‘primitivo’, como al parecer quisieron hacerlo ver sus autores anglosajones, parece más interesante el trabajo de desmitificación de la infancia como una etapa humana de bondad e inocencia inmanente, una idea bastante afincada en el pensamiento occidental moderno.



Esta desmitificación de la noción de infancia como una edad de pureza, ha sido un tema explorado por la realizadora francesa Claire Simon en *Recreo* (1992): un documental observacional filmado en el patio de una escuela primaria francesa, y contado en seis episodios/días. Graduada de etnología y autodidacta en el campo audiovisual, un día durante una jornada vacacional, Claire Simon quedó fascinada por la espontaneidad de los juegos de su hija con sus compañeras de escuela y fue así como surgió la idea del proyecto.

En el documental, los niños juegan al papá y a la mamá, al banquero, al jefe, a los policías y ladrones, etc. Los niños crean ficciones para su propia diversión, en las que sin embargo, se ponen en juego aspectos de la vida social: relaciones de poder, alianzas de cooperación, la aceptación inconsciente de la normalidad como noción para diferenciar lo reprobable de lo permitido, etc. Claire Simon logra registrar en las relaciones de los niños, en sus juegos, elementos que se creían reservados para la vida social de las personas adultas. Referente durante muchos años para psicólogos y maestros franceses que se ocupaban de la educación primaria y/o escuela como un espacio de iniciación social, *Recreo* es un documental rompe con esta imagen postal de la infancia explotada hasta el cansancio por la publicidad: de la infancia como un espacio de risa y ternura perpetua, de juegos y encantos.

Una segunda película francesa interesada en la desmitificación de la infancia pero también en la libertad como problema es *Los 400 golpes* (1959) de François Truffaut: otra película niño fuertemente influenciada por el neorrealismo italiano, sobre una experiencia de infancia en un contexto escolar represivo del periodo de posguerra.

En la película, Antoine es un chico de unos trece años de edad. Va al colegio como cualquiera pero todo el tiempo se mete en problemas. Sin embargo, a diferencia de algunos de los otros chicos que

también infringen la norma, Antoine es siempre descubierto y reprendido por la autoridad escolar, familiar o civil; dando lugar a que se construya una percepción de él como un chico anormal, al que de manera aparentemente inevitable, hay que corregir y contener.

En este sentido, más que una película que conecta la torpeza social de un chico con un problema de desatención parental (el chico es anormal porque le dan libertades) como esperan hacer buena parte de las notas que circulan por Internet, *Los 400 golpes* es una mirada a una niñez que termina: a un periodo de transición hacia la adolescencia, lo que implica crecer.

En la película vemos a Antoine teniendo problemas en el colegio, con sus padres, con la autoridad. Encuentra a su madre en una situación de infidelidad, es acusado de plagio, quema su casa, roba, los adultos descubren sus mentiras piadosas, etc. Hay sin embargo, un fragmento de la película reservado para su redención. Antoine asiste a una cita con la psicóloga en el reformatorio. Uno de sus nuevos compañeros le da consejos para causar una buena impresión en ella (recordemos esa definición de la psiquiatría como una práctica inquisitiva): 'Si deja caer su lápiz, recógelo. Pero no le mires las piernas,



Fotograma de *Los 400 golpes* (1959) – François Truffaut



si no, lo pondrá en tu expediente'. Durante el encuentro, Antonie responde a todas las preguntas de la psicóloga. Pese a su honestidad, sus declaraciones demuestran que no hay mucho de reprochable en sus acciones, además de su torpeza. Un día cualquiera en el reformatorio, el chico aprovecha un partido de fútbol para escapar. Corre sin saber su parada, escabulléndose del árbitro del partido por un puente y posteriormente por una carretera rural.

"El niño está filmado de perfil o de tres cuartos frontal, su mirada siempre orientada hacia el margen derecho del encuadre. Al filmarlo así, Truffaut le niega el horizonte. El espacio se conquista paso a paso, metro a metro, arde bajo sus suelas, pero nunca está por delante de él. Al filmarlo de perfil, al mantenerlo en el centro del encuadre, Truffaut encierra su personaje en el presente, entre un pasado ya desvanecido y un futuro siempre desterrado más allá del encuadre." (Sietty, 2004, pág. 78)

Al final, Antoine descubre una playa y corre hacia ella realizando de una vez por todas, por primera vez en toda la película, un deseo personal, propio; sin el riesgo del castigo o la prohibición adulta: conocer el mar.

En su libro *La edad ingrata. Infancias en los 400 golpes* de François Truffaut (2009), Francisco Montaña, explora en algunas nociones de infancia sobre las que Francois Truffaut construyó parte de su obra, haciendo énfasis especial en su ópera prima: *Los 400 golpes*. Dice el autor que si bien es posible extraer de esta película un conjunto de temas susceptibles a un análisis sobre la familia, la clase media o la educación, es una concepción sobre la infancia y la condición humana, aquello que termina por estructurar la película:

La Infancia se construye en el nivel del relato de la película como una permanente vacilación entre el afuera y el adentro de la ley que se irradia sobre una cantidad enorme de actividades humanas: la lengua y la li-

teratura, la fidelidad y la infidelidad, el conocimiento y la ignorancia, el cuerpo y la norma de conducta (...) Esta multiplicidad de Infancias que se encuentran en la película, hacen todavía más interesante su descubrimiento y construcción y a ellas, vistas como oposiciones irresolubles, sumidas en una vivificante heteronomía, y cuya resolución aparece como innecesaria en tanto es en ese estado de vacilación, indefinición, irresolución que se encuentra su mayor poder generador de discurso, se dedicará la mayor cantidad de energía de este trabajo (Montaña Ibáñez, 2009, págs. 12-13)

Si bien, existe bibliografía que ha sometido a crítica esta concepción de la infancia como una estancia de vacilación o transición hacia la vida adulta (en oposición a la figura de un sujeto adulto, culturizado, normalizado y acabado) lo que pareciera señalar una película como *Los 400 golpes* es este aspecto siempre inacabado de las identidades sociales, sea de personas adultas o niños, pese a su adscripción férrea o no a las instituciones sociales que también las constituyen. Se trata, por tanto, de una mirada a una condición humana ambigua y tal vez en ese sentido, de un ensayo sobre la libertad.

Varios autores han señalado en la obra de Truffaut la existencia de un interés especial por la infancia. Además de *Los 400 golpes*, Truffaut realizó otras historias con niños como *Los mocosos (1957)*, *La habitación verde (1978)* y *El niño salvaje (1969)*; este último, un largometraje basado en la historia de Víctor de Aveyron, un niño de aproximadamente doce años encontrado en el bosque cerca la localidad de Aveyron en Francia a finales del siglo XVIII, y posteriormente recluido en un centro de investigación. La película, protagonizada por el mismo Truffaut, explora la idea del hombre en el estado de la naturaleza ya desarrollada por Rousseau, en la que a partir de una noción de la naturaleza humana, se concluye que la civilización es la fuente de todos los males. Un planteamiento también presente en el Malestar de la Cultura de Sigmund Freud, aunque matizado a través de



noción de cultura, naturaleza humana y deseo.

Otra película francesa que indaga en la educación y la juventud, pero esta vez interesada en el espacio escolar como escenario de socialización y disputa es *La Clase* (2008), dirigida por Laurent Cantet. Sin embargo, a diferencia de *Los 400 golpes*, situada en un espacio escolar de los años 50, cuyo proyecto pedagógico no parecía ser otro que la civilización y normalización del niño salvaje, *La Clase* se desarrolla en una Francia del siglo XXI, totalmente distinta, atravesada por procesos de migración, globalización y el dilema de la diversidad: el otro; la diferencia.

La historia, basada en una novela escrita por François Bégaudeau que recibe el nombre de *Entre les Murs* (2006), muestra una institución pública de un barrio popular de París, habitada por una nueva generación de jóvenes residentes, de distintas procedencias culturales. El profesor (francés) es confrontado una y otra vez por los estudiantes de su clase, en relación a lo que se considera legítimo. Pese a las buenas intenciones pedagógicas, él y los demás profesores no consiguen soportar el comportamiento de los estudiantes. En este sentido, el aula de clase es presentada no como un territorio de normalización y corrección de conductas desviadas sino como un espacio de diferencias culturales y disputas; que solo podrán tener un punto de encuentro positivo a través de la comunicación: el debate y la palabra.

Así, frente a una orientación de la escuela como un espacio que aprueba desde su discurso y práctica lo normal, como un concepto clave para definir procesos de aprendizaje, comportamiento, cuerpo y sexualidad, *La Clase* propone la educación como un escenario de encuentro de las diferencias, potencialmente estimulante como experiencia de alteridad si se interpreta desde una perspectiva de estudios culturales.



Fotograma de *La Clase* (2008) – Laurent Cantet

Lo interesante de toda esta variedad de películas, es que presentan a la infancia/adolescencia como algo 'vivo' que responde a relaciones culturales e históricas propias de un lugar y un tiempo específico. Esta noción de la infancia como construcción social/histórica permite mirar a los niños como sujetos activos, capaces de transformar, deconstruir y construir desde la práctica cotidiana, un discurso de infancia que los define. Así mismo, estas películas contribuyen no sólo a sentar una crítica a esta visión pasiva de la infancia en donde tiene lugar únicamente la transmisión de la cultura, sino a la consolidación de una mirada crítica al mundo contemporáneo. ●

* Webmaster de la Revista Visaje, estudiante y cinéfila. Egresada de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.



NOTAS AL PIE

1 Medellín, Colombia.

2 Durante ese intenso debate, Alamar fue catalogada como el tipo de película preocupada principalmente por su éxito en los festivales internacionales de cine de alto prestigio.

3 Preguntas planteadas, según Deborah Martin, por Vicky Lebau en su libro Infancia y Cine (2008)

4 El Instituto Colombiano de Bienestar Familiar es una institución del Estado dedicada a la protección de la infancia y la familia.

5 Un sector de la ciudad en cierta medida equiparable a las Favelas de Brasil aunque con antecedentes históricos distintos

6 Porno-miseria es un término empleado para referirse a la exaltación cinematográfica de la miseria y la pobreza con fines estrictamente comerciales.

FILMOGRAFÍA

ALAMAR

Alamar [Largometraje] Dir. Pedro González Rubio. Productora: Mantarraya Producciones. México, 2009. 73 min

CERO EN CONDUCTA

Zéro de conduite [Mediometraje] Dir. Jean Vigo. Productora: Gaumont. Francia, 1933. 42 min

LA CLASE

Entre les murs [Largometraje] Dir. Laurent Cantet. Productora: Haut et Court. Francia, 2008. 128 min.

LA VENDEDORA DE ROSAS

La Vendedora de Rosas [Largometraje] Dir. Victor Gaviria. Productor: Erwin Goggel. Colombia, 1998. 104 min.

LOS 400 GOLPES

Les quatre cents coups [Largometraje] Dir. Francois Truffaut. Productora: Les Films du Carrosse. Francia, 1959. 94 min.

RECREO

Récréations [Largometraje] Dir. Simon Claire. Productora: Les films d'ici, ARTE. Francia, 1992. 54 min.

RODRIGO D. NO FUTURO

Rodrigo D. No Futuro [Largometraje] Dir. Victor Gaviria. Productora: Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE, Producciones Tiempos Modernos Ltda, Fotoclub 76. Colombia, 1990. 91 min.

SER Y TENER

Être et avoir [Largometraje] Dir. Nicolas Philibert. Productora: Le Studio Canal +. Francia, 2002. 104 min.

REFERENCIAS

Beverly, J. Los últimos serán los primeros. Revista La Fuga. Recuperado el 01 de diciembre de 2014 de <http://www.lafuga.cl/los-ultimos-seran-los-primeros/440>

Bustelo, E. (2007). El recreo de la infancia. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo XXI.

Cagüeñas Rozo, D. (2011). Tras el animal: dos persecuciones ontológicas. En Revista CS, No. 7 – Universidad Icesi. 377-408.

Deleuze, G. (1986). La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.



Martin, Deborah. (2014) Alamar de Pedro González Rubio: la niñez transnacional, el entorno local y el posicionamiento del espectador. IV Encuentro de Investigadores en Cine: entre lo local, lo nacional y lo transnacional. Septiembre, Medellín.

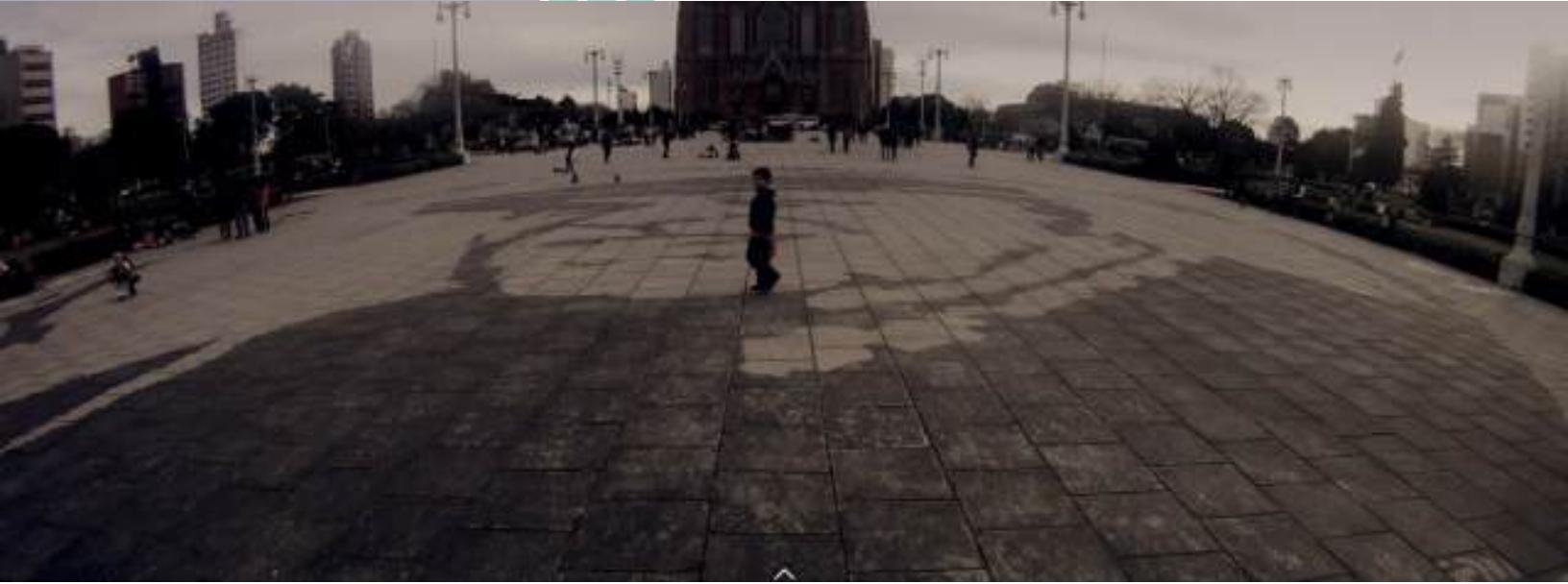
Montaña Ibáñez, F. (2009) La edad ingrata: infancia en Los 400 golpes de François Truffaut. Bogotá, Colombia: Colección Punto Aparte, Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia.

Siety, E. (2004). El plano en el origen del cine. Paidos Ibérica.

Splinder, G. La transmisión de la cultura. En: Education and cultural process. Anthropological approaches. Waveland Press, Inc. Edición 2. 303 – 334. Traducción de Honororio M. Velasco Maillo y Ángel Díaz de Rada.

Reinaga, N. Entrevista con Victor Gaviria. Imago-fagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Recuperado el 01 de diciembre de 2014 de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=article&id=131> Aentrevistacon-el-director-colombiano-victor-gaviria&catid=40&Itemid=80

.....



Fotograma Nunca digas nunca (2014)

REALIDADES LATINOAMERICANAS EN CINE:

De lo sensorial y lo visual

Por: Eliana Noscué*

“El mundo de la industria incluía la participación artística del hombre no sólo como espectador, sino también como actor, pues el concepto de belleza en la obra de arte es reemplazado por el deseo de significar”

Citado por Jesús Martín Barbero.

Una colombiana caminando en Buenos Aires

Aún es tiempo de escribir desde la incertidumbre sobre la situación política y social de este país, de esta ciudad. Aún estoy entre la hibridación del turismo y la residencia. Aparecen y desaparecen lo que fueron certezas y luego dudas sobre la situación y la actual gestión política, económica y social de la Argentina. Aquí el silencio y la escucha han sido mis colegas, mis compañeros; me acompañan en el Subte, en el tren, en las caminatas, en esos encuentros con otros amigos Latinoamericanos o Centroamericanos que desde la experiencia individual compartimos nuestras percepciones sobre la herencia de nuestros países, nuestras culturas, nuestras gastronomías, nuestras guerras y nuestras supervivencias. A pesar de todas las cosas buenas que podamos decir o de las malas que criticamos, la conclusión es que parece que aun con aciertos, estamos perdidos tratando de encontrar nuestra verdadera libertad, como humanidad, como sociedad, como individuos.

Aquí cierro los ojos y al abrirlos pareciera que estuviera en un café, aquí en Buenos Aires, en primavera, al lado de una mesa donde están Martín de Jesús Barbero, Jean Baudrillard y Theodor Adorno compartiendo sus impresiones acerca de nuestro futuro. Siempre estarán vigentes. Siempre se encontrarán.

Baudrillard tomando un sorbo de café dice "la inercia, la indiferencia, la pasividad de las masas no es efecto de ninguna acción del poder, sino el modo propio de ser de la masa"¹

Adorno agarrando una galletita dulce plantea que "la indiferencia política y la pasividad, su silencio, es el modo de actividad de las masas"²

Barbero, pensando, mirando hacia la izquierda y levantando el dedo índice de su mano izquierda, complementa: "¿Pero qué es una masa? Es un fenómeno psicológico por el que los individuos,

por más diferente que sea su modo de vida, sus ocupaciones o su carácter, "están dotados de un alma colectiva" que les hace comportarse de manera completamente distinta a como lo haría cada individuo aisladamente. Alma cuya formación es posible sólo en el descenso, en la regresión hacia un estadio primitivo, en el que las inhibiciones morales desaparecen y la afectividad y el instinto pasan a dominar, poniendo la "masa psicológica" a merced de la sugestión y del contagio³.

Me retiro de la mesa. Creo que Barbero continuó con su definición y creo que después llamó la atención sobre la lógica de la diferencia en las verdades culturales y los sujetos sociales, ese reconocimiento que hace a la riqueza del mestizaje Latinoamericano, reflejado en la lucha constante por existir en contra de la homogeneización y el poder hegemónico que ha pretendido implantar en estas queridas tierras, naciones en busca de la "modernización" y la "civilización". Son esos mestizajes Latinoamericanos que me hablan con diferentes acentos, pero con las mismas necesidades de ser escuchados, vistos, sentidos.

Entre rieles y vagones

Para desplazarme desde la Capital hasta La Plata abordo la Línea Gral Roca del tren. Los grafitis son el color en movimiento que acompañan estos viajes; luego ese olor a sudor de obrero, ese generado entre risas y llantos, escases y esperanzas, aquel que algunas veces se revuelve con los perfumes de los empleados recién bañados y otras con la brisa fresca que parece que huyera de las cañerías para que no la alcance, pero que finalmente cuando pasa por el tren no podemos hacer otra cosa que taparnos la nariz. Pieles oscuras por el sol o por la genética, pero algunos cabellos rubios a medio teñir por elección estética; muchos piercings en sus rostros ¡hay que demostrar el empoderamiento del cuerpo! Es esa argentina que esta fuera de los prototipos y estereotipos



de inmigrantes europeos que llegaron para quedarse. La colorida Latinoamérica. La pluralidad hecha matices. El pueblo subsidiado. Los que tenemos cicatrices en las piernas por caminar entre el lodo. El mate de una mano y el termo con agua caliente de la otra, el ritual de compartirlo.

Y viene lo sonoro. En primer plano el trepidante y consecutivo ruido del tren, ese sonido que cambió la historia, allá donde se gestó la revolución industrial para luego darle paso al capitalismo; y para completar la esencia de ese espacio en movimiento, los vendedores ambulantes que vociferan y convierten el tren en miscelánea, dulcería, restaurante, librería, teatrino, tarima. Venden de todo. Hasta sus necesidades. Me recuerdan a Cali cuando en el papagayo o en el alameda la comunidad de vendedores ambulantes coexistía con los pasajeros. ¿Qué será de ellos?

Sigo en el tren: La mina⁴ que parecía piba⁵

En uno de mis viajes un pibe de unos 15 años se sentó a mi lado; él viajaba con dos personas más que se sentaron detrás de mí, yo solo escuchaba, creía que eran sus hermanos menores, sus voces parecían de niños. Era desde la jerga que se comunicaban, yo no entendía muchas cosas de lo que decían. Una de las dos voces agudas que me llegaban de atrás le reclamó algo al pibe, él le respondió:

¡Rescatáte! ¿Estás mal de la redonda? ¡Solo fue una gira!... ¿sabes qué? tengo una lija de puta madre!

Traducción: ¡relájate! ¿Estás mal de la cabeza? ¡Solo fue una rumba!... ¿sabes qué? ¡Tengo un hambre de puta madre!

En ese momento pasaba un hombre ofreciendo empanadas, el pibe de unos 15 años sacó de su pantalón tres billetes de cinco pesos, pagó tres empanadas y le indicó al vendedor que las otras

dos eran para las personas de atrás. Luego de varias conversaciones más donde se insultaban, se alzaban la voz y se reclamaban cosas. Surgió esta, la que se me quedó letra a letra en la memoria:

1: Cometé la puta empana! ¿Por qué no querés? ¡Mirá que tu hermano te la compró para vos! ite la voy a quitar!

2: Nooooo!!!! iEs mía hija de puta!!!

1. Sabés que! Tengo tanta hambre... que te la voy a quitar... tengo tanta hambre que te mataría por ella... isí! eso voy hacer... te voy a matar... te voy a tirar por el tren y me quedo con ella... te mataré por la empanada...

2. Nooo hija de puta... primero te mato yo... te cojo del greño... te estrello en la ventana y te empujo para que te pase el tren por encima...

Mi oído necesitaba de mi visión. El tono era tan serio, tan real, parecía que si no lo hacían hoy, algún día se tirarían por el tren entre ellos. Voltee a mirar, era un hermoso pibe de 5 años, trigueño, de ojos redondos, brillantes y pestañas grandes. La otra era su madre, de 40 años más o menos, de baja estatura, delgada, una mina que parecía piba.

“Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito.”⁶

Vuelvo a la Capital. Aquí lo efímero del tiempo y la necesidad de producir dinero no permiten percibir lo visual y lo sensorial tan detenidamente. Esas percepciones varían entre la diversidad de actividades culturales que se ofrece: teatro, cine, música, deportes, arte, museos, exposiciones; muchas de entrada libre y gratuita, y los subsidios que aun en mi situación migratoria me favorecen: El subsidio sobre el transporte público donde el pasaje urbano es de 600 pesos colombianos o el pasaje del tren que es de 500 pesos colombianos para un trayecto de una hora y veinte minutos; la Ley de Precios Cuidados, que técnicamente es la protección sobre el alza en alimentos básicos de la

canasta familiar, no suben de precio a pesar de la inflación que sufre el país. Pero estas percepciones vienen de lo tangible, de la absurda realidad; yo prefiero refugiarme de ella en la oscuridad del cine; allí donde mis percepciones la trascienden. Conociendo al Gaumont (Av. Rivadavia 1635).



Cine Gaumont. Buenos Aires, Argentina.

Creo que al pensar este texto, divagué entre estar cautivada, encantada o maravillada; creo que fueron todas juntas con un toque de enamoramiento. Ya me habían dicho: ¡tenés que ir al Gaumont! Evidentemente no pasó una semana para hacer esa visita; como me habían dicho que era un cine independiente, me imaginé algo modesto, pequeño; para nosotros (me atrevo a incluirlos en mi afirmación, ya dirán si se suman o no) independiente es sinónimo de rebusque, es como el sueño de ganarse una beca, convocatoria o estímulo para invertir en el proyecto; que se reescribe para que le guste al productor... se reescribe para que cumpla con los requisitos de la convocatoria... se reescribe para que venda... y se reescribe en busca de su realización. ¡Bueno, no estamos para llorar!

Al voltear, en la esquina de la Avenida Rivadavia y la Avenida Callao, me encontré con un aviso lumínoso, ese azul de neón muy elegante que me anticipaba algo emocionante, y en blanco: GAUMONT. Sentí como cuando se va al encuentro de la primera cita, desde varios metros antes sabes si te gustó

o no. A mí me encantó ese azul. Luego el bronce de las manijas y los marcos de las puertas recién lustrados, los glamurosos paños rojos que hacían juego con los vestidos negros de los empleados; y una vasta cartelera entre ficción y documental que completaba la maravillosa experiencia de ir a cine. Mi compañera no llegaba así que determiné comprar las boletas por temor a que se agotaran, pues íbamos a ver la taquilla del momento. Se reforzaba el coqueteo entre el Gaumont y yo cuando pagué 8 pesos por la boleta; 1.500 pesos colombianos. Le sonréí ridículamente al cajero, espero que no haya malinterpretado mi sonrisa, no era por él, ni para él.

Ahora una información. Para salir de mi visión, esa hipersubjetiva, a la que volveré pronto. El edificio del cine Gaumont fue construido en 1912 y bautizado con ese nombre en 1922, tomaron como modelo el Palace Gaumont de París que fue construido en 1911, aunque, dicen, que evidentemente luego de unos años adoptó el estilo Latinoamericano, ¡nuestro propio estilo!. Después de muchos años de historia, en el año 2003 el lugar fue alquilado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales (INCAA); 10 años después, en el 2013 fue adquirido definitivamente por el instituto, en otras palabras: se volvió público. Y por lo menos, desde mi experiencia visual y sensorial con este teatro y con el cine que conocí allí, puedo decir que hay garantías en Argentina para apreciarla, conocerla, verla y escucharla en la pantalla grande, en el séptimo arte.

Vuelvo a mis percepciones. Creo que los argentinos han tenido mucho tiempo para reforzar sus experiencias y su comunicabilidad con el séptimo arte; siento que experimentan sinceramente esta hermosa experiencia. Los adultos mayores se engalanán cuando vienen aquí, lucen elegantes; los más jóvenes se citan para enamorarse, ¡lo escuché! Es como un ritual. Les gusta ir a ver sus propias producciones, es claro que se sienten orgullosos de lo que producen. Es una realidad, han logrado una vasta experimentación sobre la imagen en movimiento; se atreven a complementar conceptos y

metáforas, se atreven a comunicar desde la imagen; hablan desde el desenfoque, las imágenes sub-expuestas o sobre-expuestas; el movimiento experimental. A veces siento que sacrifican "la belleza" de la imagen por la finalidad de comunicar, crear sensaciones, emociones. Logran cine.

Al final de cada película, aplauden, valoran, expresan que saben lo que puede costar hacer un largometraje. ¡Claro! se siente cuando les ha gustado más o menos, aplauden más o menos. Algunas veces los directores o productores de las películas están afuera de la sala al final de la proyección entregando publicidad de la peli. Me imagino la satisfacción que se debe sentir cuando se escucha la emoción de los espectadores; algo como lo que sintió Hitchcock cuando estrenó *Psicosis*. Sin exagerar.

Una vez me enamoré tanto de los protagonistas del documental que vi: Seré Millones se llama y es como el corazón: rojo y a la izquierda. Ese día aplaudí más que siempre, no podía creer la aceptación que tenía ese tipo de cine documental en

toda la comunidad presente, no podía creer que toda la sala, igual que yo, se enamorara de la representación, la recreación de la historia de un robo a un banco nacional fraguado por dos guerrilleros, ahora exguerrilleros, en la etapa de la dictadura del General Lanusse en los 70's. Cuando salí, besé y abracé al director, lo felicité por hacer ese tipo de cine, creo que esperaba halagos por la calidad del docu, pero yo le dije: ¡Gracias por enaltecer la insurgencia! Creo que el director esperaba algo como lo que le dijo Víctor Hugo Morales de Radio Continental: "Un ejemplo formidable de cine documental, una de las mejores películas documentales que he visto. Tengo razones para admirar cualquier trabajo cinematográfico de estos directores".

Entonces confirmé que existe una construcción cultural a partir de sus producciones cinematográficas, que ha permitido y contribuido para que los argentinos y quienes los visitamos tengamos la posibilidad de convertir una tarde cualquiera, en una maravillosa tarde de cine.



Cine Gaumont. Buenos Aires, Argentina.



Cine Gaumont. Buenos Aires, Argentina.

Documental: Seré Millones: Cuando eran jóvenes robaron un banco. Hoy lo volverían a hacer. Seremillones.com.ar

Siento que me fluye más escribir mis percepciones que decirlas cara a cara. Por eso decidí abrir el teléfono con este docu, creo que me di cuenta que debía hacerlo horas después de que salí de la función. Recordé que “No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: El lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común”⁷.

Transcribiré la sinopsis que está escrita detrás del flyer que me entregó el director: “En enero de 1972, durante la dictadura del Gral. Lanusse, un grupo de militantes revolucionarios ocuparon el Banco Nacional de Desarrollo, a pocos metros de la Casa de Gobierno, expropiando para la causa la suma de 450 millones de pesos (aproximadamente 10 millones de dólares en la actualidad). Esto fue posible gracias a Oscar Serrano y Ángel Abus – militantes y empleados del banco-, quienes prepararon durante dos años lo que se convertiría en el mayor golpe a las finanzas de la dic-

tadura. 40 años después Oscar y Ángel recrean junto a un grupo de actores aquellos hechos que cambiaron sus vidas”.

Esa es la historia, interesante en sí misma, pero cautivadora, entretenida, fluida y políticamente digna por cómo fue contada. Plantea una narración que sitúa su atención a las motivaciones ideológicas que suscitaron a estos dos hombres a pensar, planificar, efectuar y asumir un acto de rebeldía tan alto, que si fallaban...ya la historia nos ha contado que les hubiera pasado. Se crea un dialogo entre los personajes reales, los actores que recrearán la historia y nosotros los espectadores ¡un triángulo amoroso! Los asistentes teníamos la tarea de ir construyendo los hechos



Seré Millones (2013) – Omar Neri, Fernando Krichmar & Mónica Simoncini

entre esos dos planos narrativos: el documental, representado por los rebeldes y el ficcionado, representado por los actores que escuchan detalles para recrear (nos) la historia.

Además de plantear esos dos planos narrativos, logran articular desde lo visual una comunicación constante entre el cine y el teatro. Estábamos en cine, pero también en teatro. Muchas escenas suceden en escenarios teatrales, otras en escenarios reales (el banco hoy en día) todo ello al servicio de la historia. Los personajes reales cuentan experiencias, situaciones y detalles de los momentos más importantes, se los narran a los actores para que ellos los interpreten, luego en la propuesta de montaje logran una fluidez entretenida e inteligente de situaciones contadas, representadas y actuadas; todo al mismo tiempo. Creo ingenuamente que descubrí su interés: más que contarle a los actores, estos dos personajes nos contaban a nosotros, nos convencían por medio de la dialéctica porque había sido necesario tal acto de rebeldía y emancipación. Y nosotros los aprobamos. Les aplaudimos. Reivindicamos la insurgencia.

Luego sucedió lo del saludo efusivo al director.

The Exploited: ¡Punk's not dead!

Lo cautivante del cine argentino es que logra abstracter la realidad a un punto tan álgido que cuando estoy en el Gaumont siento que hago parte de la película, que estoy al lado de los personajes en un día de rodaje, y no es una metáfora, realmente pasa, ya verán porque.

Este día la elegancia del Gaumont fue irrumpida, alterada por una estética distinta que fragmentaba la realidad, se contraponía a la elegancia y la pulcritud de ese universo. Era la inauguración de la 8va Muestra DOCA (Documentalistas Argentinos): Ojos que no ven... por cine documental en las 900 salas del país. Se abría la muestra con Nunca Digas Nunca: Un Documental Sobre Desaparecidos en Democracia.

Tuve que hacer una larga fila para adquirir mi entrada, en la esencia del lugar ya sentía que era ese tipo de estrenos "íntimos" donde se invita a los amigos, colegas y conocidos que vivieron el proceso de la realización; lo supe porque se saludaban entre si fraternalmente, como si hubieran planeado su encuentro, como si hubieran esperado este momento por mucho tiempo. La chica que estaba después de mi llevaba su cabeza rapada, una blusa que dejaba ver sus tetas en libertad, un pantalón oscuro, unos zapatos rotos y en la espalda un tatuaje del símbolo anarquista formado por una bicicleta. Yo sentía ese olor que solemos producir las mujeres cuando se nos olvida aplicarnos desodorante, ese tierno olor a sudor que no llega a ser desagradable si no dejas que pase varios días; pero el de ella era un poco más fuerte, era obvio que no le preocupaba y todo tuvo sentido cuando vi sus axilas, creo que no veía axilas femeninas así desde... de hecho creo que eran las segundas axilas femeninas sin depilar que había visto en toda mi vida. Tenía los pelos largos, se le salían incluso cuando sus brazos estaban cerrados, me agració ver el empoderamiento que proponía de su cuerpo; sonréi.

Después fueron llegando más, muchos; estos ya tenían las crestas en sus cabezas, pantalones con taches, botas, maletines desgastados, cadenas. Parecía que toda su mugre hacía parte de un performance en el Gaumont . Era una tribu punkie. Yo estaba cautivada, me inquieta su estética, es de las prácticas revolucionarias más básicas, pero más difíciles de sostener; es expresar desde la estética individual el desconocimiento a la sociedad, el rechazo a la aceptación. Creo que ví tantas axilas femeninas peludas, como nunca volveré a ver en mi vida. Se veían tan cómodas con sus tetas moviéndose de un lado para otro que creo que sentí envidia. Lo que ya se me tornaba reflexivo era que el tierno olor a sudor multiplicado por tantas chicas y ahora con el aporte masculino, se había convertido en algo más fuerte, era el olor antagónico de la sociedad del consumo, era como si en lugar de comprar lociones y suavizantes para

ropa; no compráramos ni lociones ni suavizantes para ropa; y en lugar de invertir el tiempo y sacrificar la libertad por hacer dinero y después haciendo compras; sudáramos por pedalear en bicicleta para llegar al Gaumont; entonces esos olores cobraban vigencia, significado de existencia; hacían parte de mi experiencia sensorial; me impregnaron tanto de

ella que llegué a tararear una canción emblemática, ¡tenía que garantizar toda la escena!:

"Punk's not dead, I know
Punk's not dead, I know
Punk's not dead, I know
Punk's not dead, I know it's not"
"We're all punks and we don't care"



Fotograma Nunca digas nunca (2014) – disponible en <https://vimeo.com/111141012>

We're boot boys who dye our hair
Leather jackets, jeans and boots
Run about every night"

Nunca Degas Nunca: Un Documental sobre Desaparecidos en Democracia.

Empezó la función. En la presentación inicial que hizo el director de DOCA me enteré que los realizadores del documental habían decidido que fuera anónimo. ¡los punkies son los realizadores! Su propuesta no solo es audiovisual; ya están reconceptualizando con su estética, con su cuerpo y con su estilo de vida el ser punkie; trascienden de la música, las drogas y el alcohol; atacan el sistema proponiendo reconceptualizar el cine documental, replantearse en plena contemporaneidad los significantes del séptimo arte. Aquí sus argumentos:

¿Por qué anónimo?

I

El documental es, más allá de nosotrxs. Deserta-

mos del papel impuesto del realizador, desartaremos del autor-autoridad. No somos dueñxs ni autorxs. Lo nacimos para dejarlo libre.

No buscamos un lugar de poder al omitir nuestras identidades. Buscamos robarle un espacio a lxs dueñxs del circo, porque no hay actor más peligroso que el colectivo.

Vivimos en una sociedad que exige la figura de un autor para ser escuchado pero ya comprendimos la funcionalidad persecutoria que le encontraron a la autoría. Elegimos el anonimato como espacio de todxs y de nadie, de nosotrxs, aquellxs que hoy, ayer o mañana seremos el enemigo internx que cree el sistema.

Nuestra difusión es entre pares, porque hemos visto las plazas, las casas, las calles, las okupas, los bachis, las fábricas, las asambleas transformarse en cines.

II

Estamos experimentando otra forma, no buscamos

imponer una “nueva forma”. No tenemos miedo a equivocarnos, sino a perder la capacidad de autocrítica. Rechazamos las vanguardias. Nosotrxs creemos en lo colectivo y en no quedarse quietxs.

Lejos de haber una ruptura o falta de compromiso entre lxs realizadorxs y ese fragmento de realidad retratada, preferimos encontrarnos en la calle, en la lucha. Es un llamado a la complicidad.

La cuestión del anonimato no es más importante que lo que cuenta el documental, quien lo pone en ese lugar no está escuchando.

III

Muerte al espectador. Rechazamos la inmovilidad frente a las pantallas. Creemos en la potencia sensible del cine.

Queremos que escuches sus nombres. Que (la) veas. Que lo que te produce en cada fibra de tu ser, no te pase desapercibido.

Casi siempre, al prenderse la luz, la atención se pone en lxs realizadorxs y se olvida lo que atravesó el cuerpo de cada unx. Nuestra propuesta es que dejemos de mirar el escenario y empecemos a mirar a nuestro alrededor. Cada unx tiene algo para hacer frente a esta realidad que nos toca a todxs.

VI

En estos años de realización colectiva aprendimos que haciendo silencio se escuchan otras voces. Mientras hablamos y escuchamos ahora, alguien grita de dolor, de rabia.

Ocupemos el espacio con las voces de lxs desaparecidxs. Esas voces son las de lxs familiares que luchan, ellxs a quienes silencian los medios de comunicación.

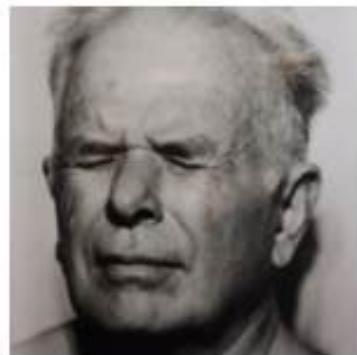
Llamen a las comisarías, llamen a lxs abogadxs, a lxs jueces, a lxs fiscales. Pregunten por qué lxs absolvieron, por qué lxs defendieron. Pregunten donde están.

No es momento de hacer aparecer una película en los medios sino de hacer aparecer en los medios a lxs desaparecidxs en democracia.

Se apagaron las luces. Empieza un documental expositivo; imágenes de archivo que apoyan la historia sobre el surgimiento de los entrenamientos a soldados y policías Latinoamericanos, por parte de

militares Estadounidenses con el fin de enseñarles prácticas de tortura y desaparición a militantes políticos, con el fin de garantizarse la consecución y permanencia del poder, de la maquinaria política y militar. Es un pasado doloroso, por ello recurren a la recordación de la reciente dictadura que tuvieron que afrontar hace menos de 40 años; en su discurso plantean que debido a las desapariciones que sufrieron, hoy son una generación mutilada, atemorizada, reprimida. Plantean que aprobaron la democracia actual bajo el lema de que “NUNCA MAS” vivirían un genocidio como ese; pero denuncian que aun hoy en su democracia hay desaparecidos y ejecutados en nombre del Estado, en pro de mantener el poder, el sistema. “La policía es la misma, la de hoy y la de ayer. El aparato no se desmanteló, se disfrazó de democracia”.

Para justificar el argumento se expone cuatro his-



Miguel Bru, Jorge Julio López, Luciano Arruga, Jonathan Lezcano



torias de desapariciones en la democracia actual. Cuatro casos ocurridos en los últimos 10 años. Los humanizan. "Nunca digas nunca, te puede pasar a vos":

Miguel Bru: amaba a Boca... soñaba con un mundo distinto... le decían "el Stone... no lo dejaron proyectarse... no lo dejaron vivir..."

Jorge Julio López: hizo todo lo posible para no olvidar... era un laburante, laburo toda su vida...

Luciano Arruga: era el pibe al que todas las vecinas le pedían hacer mandados... tenía ese don para hacer amigos...

Jonathan Lezcano: jugaba al futbol... le gustaba sentarse a ver los simpsons... se embroncaba muchísimo cuando la policía lo paraba injustamente. Estos bocetos dibujados con palabras húmedas por las lágrimas y suspiros de dolor que intentan escapar pero que vuelven y se regocijan en los pechos de sus madres y en el caso de Julio López de su esposa; nos transmiten la necesidad de recordarlos, de devolverlos a la vida con las frases que los convocan a existir nuevamente. Cada mujer en entrevistas intermitentes expone su historia de perdida, búsqueda y resignación. Paralelo a sus discursos una voz en off nos cuenta la cotidianidad de los habitantes en las villas miseria; la pobreza en el frío, los estereotipos que marginan y condenan, los grafitis que dicen: los pibes no nacen chorros⁸. Nos dicen que como antes, la desaparición es selectiva, en menor medida por supuesto, pero igual de dolorosa si te llega a tocar.

Lo valioso de este documental, más allá de las dificultades en el sonido de las entrevistas, es la grave denuncia que hacen de un gobierno que a nivel Latinoamericano y mundial está siendo reconocido por las garantías sociales que ofrece bajo el lema de patria grande. Pero más allá de reconocimientos mediáticos, estas, las experiencias que he vivido en el Gaumont son mis realidades latinoamericanas. Se acaba el documental, estalla la sala 2 en aplausos, silbidos, alegrías, emociones, sentimientos álgidos. Abren el micrófono para que aquel que se haya dejado invadir por la emotividad haga uso de él, pero como si fuera parte

del documental, como si aún no hubiéramos visto su final, quien toma la palabra es la madre de Jonathan Lezcano, parecía que un personaje de la película hubiese salido de la pantalla. Irrumpe con agradecimientos y convencida de que de esta forma trae de vuelta a la vida, a su hijo; a pesar de que el llanto intenta quebrarle la voz, nos sorprende contándonos de esas cotidianidades que te hacen humano:

Fue algo como: "Cuando veo a mis nietos, ya grandes, extraño que su tío no pueda llevarlos a la cancha a jugar al futbol, porque cuando él estaba siempre iban los domingos en las tardes y cuando llegaban llenos de sudor y mugre, yo los mandaba a bañarse, pero ellos me hacían un canto, como esos que componen los hinchas del futbol, me decían ¡nooo mamaaaa, nooo, aquí estamos pa' aguantarrrrr, aguanteee al mugreeee, aguanteee al mugreeee, aquí estamos pa' aguantarrrrr!": Todos abandonamos el desconcierto y adoptamos una sonrisa de admiración; ese había sido el verdadero final del documental.

Kajianteyá: La que tiene fortaleza

Hasta aquí lo urbano complementaba el protagonismo de esta experiencia; ahora llega el momento final; ese que como en las citas de enamorados, deja escapar suspiros y sonrisas en solitario. Nunca escogí adrede que el cine presentado en este texto fuera documental, no fue premeditado, quizás hace parte de esas energías circundantes, en las que creo y convoco para que me acompañen día a día, algunos la llaman buena vibra, energía positiva, Darma, energías universales; pues bien tuvo que haber sido parte del destino que a la salida de Nunca Digas Nunca me encontrara con dos amigas que apenas llegaban al Gaumont y que me preguntaron: ¿no te gustaría acompañarnos a ver esta película? Cuando dijeron el nombre ni siquiera lo comprendí, pero no importaba que película era; la mayoría de veces aprovecho mi visita y hago el 2x1: 2 películas x 1 viaje.

Que experiencia más tranquila y agradable. Kaj-

jianteyá es una de las protagonistas de esta película; una mujer fuerte, una indígena hermosa, de 35 o 40 años, corpulenta; que tiene tanta fortaleza que es su esencia la fuerza del documental. La otra protagonista es presentada desde el intro: la madre naturaleza o la pacha mama. Con tomas aéreas llegamos a la zona selvática del Chaco Salteño, ancestral territorio de la tribu wichi; estando allí, sus habitantes, los pocos que por amor a ella la siguen

cuidando y habitando, nos cuentan como a partir de la indiscriminada tala de árboles, la destruyen, ocasionando derrumbes, sequias, inundaciones, incluso desplazamientos forzados de los habitantes, de un lugar a otro, por la privatización de zonas que históricamente han sido de ellos pero que ahora, por orden y diligencia del Municipio y del Gobierno.

Cuenta Kajanteyá que cuando era niña sus pa-



Fotograma Kajanteyá: La que tiene fortaleza (2012)

dres y la comunidad que hacía parte del caserío, se adentraban en la noche al bosque para llevar a cabo las ceremonias y rituales como homenaje a la madre naturaleza; pero esto lo tenían que hacer sin que los religiosos, los cristianos Anglosajones, se enteraran, pues les tenían prohibido ese tipo de "aventuras". Así pues los wachi debían ir a la iglesia de día y a la selva de noche. Ese fue el resultado del histórico genocidio cultural que hemos vivido en toda nuestra Latinoamerica; como lo vivieron Los Incas, Los Aztecas, Los Chibchas,

todos los que a pesar de nuestra sangre indígena hoy vestimos con camisas de The Rolling Stones u olvidamos que la Argentina no existe después de sus migraciones europeas: Polacos, Italianos, Noruegos, Franceses; olvidamos que antes de ellos, de los que forman el estereotipo de blanco y ojos claros; ya habían civilizaciones indígenas; estaban aquí antes que ellos.

La fotografía verde, naturalmente hermosa, literalmente. Planos subjetivos que nos guiaban por los caminos embarrados escuchando las historias de

Kayanteyá. Entre sus relatos está la anécdota de cuando hizo huelga de hambre en la municipalidad de Buenos Aires para exigir el reconocimiento de las tierras que habita su comunidad históricamente, pero que no les ha sido entregado. Allí más que en cualquier otro momento sentí realmente que Latinoamerica es una sola. No había diferencia entre Salta, El Cauca o Nariño; somos los indígenas tratando de existir en medio de la barbarie de concreto, la sociedad de consumo y la globalización.

Un hasta luego

Soy solo un medio que siente y ve. Es el cine el que comunica, permite expresarnos como sociedad, como humanos; allí en esos lugares o países donde se garantiza que diferentes visiones, expresiones, narraciones, colores, imágenes, posiciones políticas y pasiones cuenten lo que un equipo de personas crea, pero que representa e identifica lo que muchos quieren decir. No es mi voz, son las voces de Sere Millones, Nunca Digas Nunca y Kajanteyá, son sus realizadores los que hablan desde la pluralidad, las diferencias, lo mestizo, la multiculturalidad y somos nosotros, los espectadores, quienes aceptamos conocer, entender, tolerar, respetar e incluirnos en la finalidad de hacer del cine un arte social, para mí es así.

Mientras siga aquí, seguiré visitando el Cine Gau-mont, creo que será de esos amores que pasan por la vida y cuando se van es inevitable recordarlos, y al recordarlos es inevitable suspirarlos.

- Es Licenciada en Literatura y Comunicadora Social y Periodista, ambos títulos de la Universidad del Valle; actualmente cursa el Doctorado en Comunicación Social en la Universidad de La Plata, Argentina. Sus textos han sido publicados en el Periódico La Palabra, El País de Cali y en la Revista Nexus. ●

Fotografías por: Luisa María Trochez A.
Fijación Fotográfica

NOTAS AL PIE

1 BARBERO Martín de Jesús, De los medios a las mediaciones, 68-69.

2 Ibid.

3 Ibid.

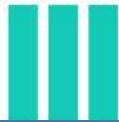
4 Mujer

5 Niña

6 Julio Cortázar.

7 SARLO, Beatriz. (2007). Tiempo Pasado Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Argentina S.A. Siglo veintiuno Editores. p. 29.

8 Los niños no nacen ladrones.



Fotograma Los Hongos (2014). Oscar Ruiz Navia

UNA MIRADA A LOS HONGOS

desde la Radio Zudaca

Por El Zudaca* (Nómada urbano)

Advertencia

“El cine no es un arte que filma vida, es cine, está entre el arte y la vida. El cine no es una imagen después de otra, sino que es una imagen más otra que forma una tercera, y esta tercera la forma el espectador”
Jean Luc Godard

Plano de Conjunto

En la sicotrópica kalikalentura, la risa loca de los días del sinsentido atrapa a los cuerpos dementes que se dan cita en las ondas sublimes de la vaguemia callejera, un estado armónico que se experimenta a partir de la mezcla desaforada de vagancia, bohemia y academia. Hace 36 años habito como urbana el trópico caleño. Un territorio fragmentado por comunas, laderas, colegios, universidades, estratos, computadores mac, redes sociales, tribus urbanas, cultos religiosos, pandillas, y televisores plasma a color con Direct TV. En sus calles afromestizas convivimos en una especie de feria de las desigualdades, como un inmenso espejo donde se reflejan los desocupados frente a la obscena opulencia de los dueños del dinero, la corrupción y la política. En esas calles aletosas y tropicales, el lienzo del asfalto nos acoge para reclamar, discutir, gritar y pelear por la memoria contra la historia oficial. Una memoria urbana que también se hace de fisuras, de tatuajes, lenguajes, sonidos, diseños, letras, poemas, cuentos, malabares, performances, artes narrativas que inundan las arterias urbanas, por donde caminamos los desaparecidos, los fantasmas, los zombies y los delirantes que enfrentan al biopoder, para que se borren las desigualdades, y se difuminen las fronteras entre lo público y lo privado, y donde sea posible una verdadera justicia social, metaforizada en un palimpsesto de colores y matices, en esta patria urbana caicediana.



Los Hongos (2014). Foto fija a cargo de Carolina Navas

Voz en off/ Subjetiva Literaria street radio

El sistema es injusto e ilegítimo. Es injusto e ilegítimo porque su desarrollo depredador condena a muerte a los seres humanos y otras especies vivas. Todo lo demás que podemos decir, no son más que las palabras y las acciones que brotan de la esperanza. De la ilusión de que nuestras acciones logren transformar el caótico paisaje de nuestro devenir.

A principios del siglo XXI, la academia univalluna me vomitó a la economía de mercado, y mientras vagabundeaba como flâneur por las arterias psikitrópicas de Kalicalabozo, mis sentidos fueron electrocutados por la rebel music y la gráfika fanzinera, de las tribus urbanas que estudiaba para mi trabajo de grado sobre las prácticas estéticas de los barristas rojos y verdes (BRS/FRV). No existía Facebook, tampoco twitter, y el Blanco y Negro te podía llevar en \$500 a Pance, la gruta no había muerto, y la mechita estaba en primera. Imágenes del movimiento antiglobalización en Seattle, Praga y Génova, alteraban mi psíquis, y conocía otras formas de comunicación posible con Indymedia. Ignacio Ramonet y Noam Chomsky me invitaban a la desintoxicación de los mass media. Los zapatistas organizaban encuentros intergalácticos contra el Neoliberalismo, y alertaban sobre las 7 guerras mundiales.

Desde ese momento han transcurrido largos días y noches pletóricas de libertades infinitas alrededor de la radio experimental, la gráfika, el fushi, el vino, la ganja, el aguante en la popular escarlata, y la danza callejera sound system. Desordenados sentidos emancipatorios he hallado en este fructífero proceso de ahogarme con el perfume cósmico de Zion, de caminar por los intersticios aun no potabilizados totalmente por el SISTEMA, de encontrarme con subjetividades que apuestan a la construcción colectiva, de sembrar en el desierto esperando con violenta esperanza a que algún

día llueva y germine un proyecto global de una sociedad más incluyente con las diversidades y las diferencias. Un mundo donde quepan muchos mundos con la creación de nuevas formas de vida comunitaria, en la calle, en el aire, en el espacio y en las redes. Se trata de recuperar esas palabras que dieron una batalla: Justicia. Igualdad. Libertad. Palabras que fueron incendio y deben seguir siendo chispa, un futuro deseado y posible. Hay algo aquí que está mal y que no puede estar bien. ¿Lo ves? ¡Agúzate! Time will tell.

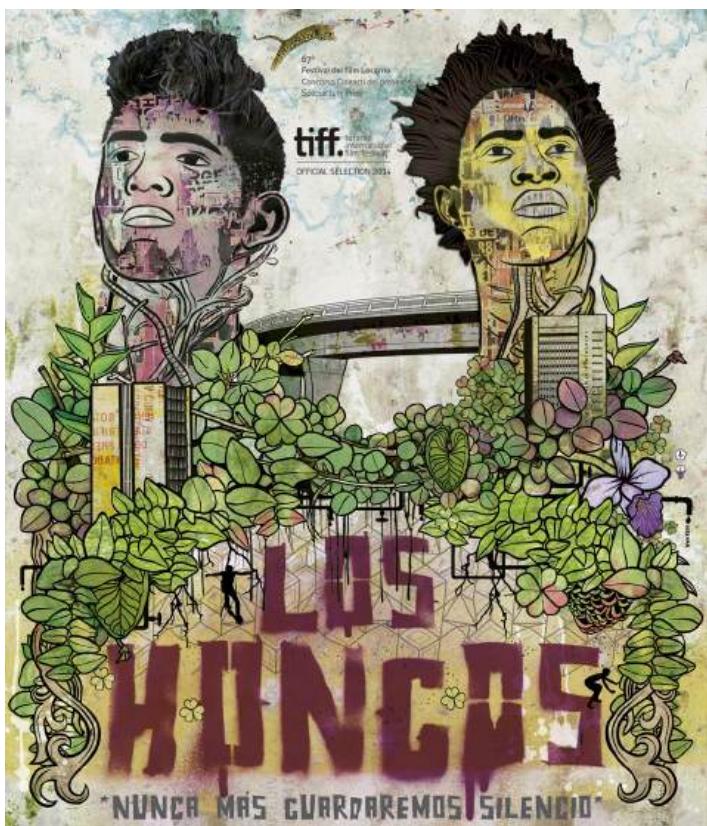
Mientras camino, surfeo y hago parkour en la periferia, con el virus cinéfilo que padezco por ser de Univalle, la banda rioplatense La Vela Puerca, sonoriza los pasos de la radio zudaca, con este mantra rockero: "Soy de la ciudad, con todo lo que ves, con su ruido, con su gente (...) y no puedo evitar el humo que entra hoy, pero igual sigo creciendo (...), no voy a imaginar la pena en los demás. Compro aire y si es puro pago mucho más. (...) No voy a tolerar que no tengan fe, que se bajen los brazos, que no haya lucidez. Me voy volando por ahí ... "

Primer Plano

En el paisaje gótico tropical de la calicalentura, a mitad del año 2013 se llevó a cabo el rodaje del proyecto cinematográfico: "Los Hongos", una película dirigida por Óscar Ruiz Navia, y estrenada en el segundo semestre del 2014, con una campaña de promoción y difusión desde las redes sociales, donde sus protagonistas reivindicaban otras narrativas diferentes a la salsa city marketing, que disfraza las atrocidades que ocurren cotidianamente en este platanal.

Papeto me invito a participar como radialista junto a destacados soldiers urbanos de las crews de graffiti y street art de nuestra cartografía, como Pulpa, Mario Wize, Repso, Mesek, M79, Kontra y Fuzil, quienes siempre en su trabajo han enarbolido la bandera ideológica de la autogestión preñando de sentidos colectivos y cosmovisiones los muros de la urbe, con un lenguaje innovador que replantea los usos del espacio público desde el derecho cultural a la ciudad que todas y todos tenemos como activistas de la imaginación. Un contrapoder semiótico al discurso hegemónico, corporativo y estético de la publicidad, que nos invade tanto en la nube digital como en el gris asfalto.

La ciudad como organismo viviente, que nos intoxica y contamina con su multiplicidad de signos y símbolos, que emergen en los muros a través del graffiti y el nomadismo atávico de sus tribus urbanas, de jóvenes actores naturales que tienen una manera especial de ver el mundo, fue el punto de partida de Oscar Ruiz Navia para convocarnos a la cofradía de su laboratorio cinematográfico- Contravía Films-, desde su mirada de autor, desde su mundo (como en su anterior película el Vuelco de Cangrejo) que "está lleno de imperfecciones, de seres humanos de carne y hueso, no de héroes ni nada de eso ", porque "El cine no tiene que ser de las grandes vedettes, puede hablar de cosas cotidianas para hablar de nuestro mundo de una manera sencilla. Lo Hongos surge de un punto de vista muy personal sobre Cali. Es una mezcla de



Los Hongos (2014). Óscar Ruiz Navia

recuerdos míos con cosas que van a suceder, pero no sé muy bien cómo va a terminar, porque está en una especie de abismo, enmarcada en la cultura del street art, el parkour y el skate ". ".

La invitación de Oscar Ruiz Navia a un punto de encuentro entre la ficción y la no ficción, con la radio experimental y pèrformativa como conceptualización de la comunicación alterativa, significó para mi espíritu colaborativo y solidario como gestor de narrativas desde la autogestión con proyectos fanzineros, un aprendizaje enorme de las potencialidades que tienen la creación de las artes y el trabajo en redes de la escena cinematográfica colombiana.

En sus detallados planos, Los Hongos elabora inquietantes universos narrativos, que piensan al cine como un lenguaje de transgresión y ruptura, frente a las formas como hemos sido tradicionalmente educados para el olvido por la caja binaria de la telepolis, la voracidad de la industria y su formato prediseñado. Los Hongos estimulan desde su propuesta autoral, a cuestionar las dinámicas de la sociedad del espectáculo, las formas como se gobierna esta ciudad desde los poderes colonialistas que tienen los gamonales.

Los Hongos se arriesgó a pensar la ciudad sin retórica populista, a través de sus actores naturales y no profesionales que hacen la crítica del orden establecido para abrirle nuevos campos de acción a la expresión, a la libertad, a la marginalidad, al disenso, a las voces y a los cuerpos silenciados, reivindicando un verdadero arte público que esceñifica la producción artística y las estéticas sociales, desde una dimensión profunda de lo político: su dimensión cultural de la cual suelen carecer las políticas públicas, que en Cali no existen en el ámbito de las artes callejeras.

Fade out

Por eso pensar la ciudad, desde el arte cinematográfico es aportar un escenario para el mutuo reconocimiento, que abre la política a una mayor y más profunda participación democrática, para la

ciudad que habitamos, sin importar la condición económica y social. Fotogramas con la imaginación ficcional del cinematógrafo y las texturas experimentales del graffiti, que son la luz de la chispa que no instauran otro orden. No incendian, pero iluminan e inspiran, porque de la indignación nace la voluntad de compromiso con la historia, pues quien resiste lo hace porque tiene un resto de vida y de esperanza, y quien persiste, no ha perdido algunas convicciones básicas, y quien insiste muestra que sigue considerando algunas cosas como válidas y vigentes. Nunca más guardaremos silencio en esta ciudad. Destroy Babylon System. Nos vemos en las barricadas.●



Fotograma Los Hongos (2014). Óscar Ruiz Navia

* Harold Pardey Becerra

Comunicador Social de la Universidad del Valle. Investigador, escritor y gestor cultural de Laboratorio de creación colectiva con culturas urbanas y Radio Zudaca en la ciudad de Cali, Colombia.



Fotograma Corta (2012), Felipe Guerrero.

CINE CALEÑO CONTEMPORÁNEO: *¿En el gótico o en trópico?*

Por Pedro Adrián Zuluaga*

*Conferencia ofrecida en la programación académica del V Festival de Cine de Cali

Desde la organización del Festival de Cine de Cali me han propuesto hablar en estas jornadas académicas del cine caleño contemporáneo. Me resulta un desafío mayúsculo ajustarme a las probables expectativas que un tema tan “general” puede despertar. En la amplitud de su enunciación, el tema admite multiplicidad de abordajes. “Cine caleño contemporáneo” supone, primero que todo, la existencia de una tendencia conscientemente diferenciada de otras... por ejemplo, ¿de un cine bogotano? ¿de un cine antioqueño o costeño? Hay que anotar, para empezar, que la discusión sobre lo regional en el cine colombiano no está circunscrita a la década de 1980, cuando alcanzó su máxima expresión gracias a los estímulos de la Compañía de Fomento Cinematográfico-Focine, es decir a la intervención estatal, a la existencia de focos regionales de producción en ciudades como Cali, Medellín o Barranquilla, o a la escritura y publicación de textos teóricos como “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia”, de Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez, publicado en el número 8 de la revista Cine (1982), o “Universo de provincia o Provincia universal”, de Carlos Mayolo, publicado en el número único de la revista Caligari (1983), y de los números monográficos de la revista Arcadia sobre los cines regionales en el país. También entre los años veinte y cincuenta, existió tensión y competencia entre regiones por el capital cultural y simbólico, en un país que, como la han afirmado, entre otros Ángel Rama y Raymond Williams, está o estuvo, por lo menos, fuertemente compartimentado en regiones semiautónomas y parcialmente incomunicadas entre sí. Y una tensión no menor se ha dado con respecto al dominio centralista representado en Bogotá. Cali tiene una centralidad específica en el cine nacional en tanto en esta ciudad se realizó el primer largometraje de ficción claramente documentado, María, de 1922; el primer largometraje sonoro de ficción, Flores del Valle, de 1941, y la primera película de ficción en colores, La gran obsesión (1955), de Guillermo Ribón Alba. El que quiera más que le píquen caña.

Pero no vine aquí a hablar de ideales olímpicos o grandes gestas de una región por encima de otra. La respuesta que intento buscar es más sutil. ¿Qué es aquello que ha definido la caleñidad de un cierto cine, y si aquella pertenencia a una ciudad y sus marcas culturales subsiste en la producción contemporánea de este tipo de películas? Y para eso es inevitable desandar algunos pasos y hacer un poco de historia. Mirar el pasado para encontrar el presente.

El investigador brasileño Paulo Antonio Paragnaga afirmó en “El nuevo cine latinoamericano frente al desafío del mercado y la televisión (1970-1995)” que el cine colombiano se definía por su “chapucería y chatura estética predominantes”, aunque de cara al mismo corpus destacó la densidad cultural de las películas de directores como Carlos Mayolo y Luis Ospina. Lo que intentaré mirar es en qué podría consistir esa densidad cultural, y qué tanto de ella sobrevive en las nuevas generaciones de cineastas que de algún modo se mantienen vinculados a las películas de esta ciudad, o sobre esta ciudad, o desde esta ciudad. He apuntalado algunas características, comunes al cine caleño realizado desde los años setenta, consciente de que pueden ser arbitrarias o generalizadoras.

- 1). Interés en la ciudad y, en general, en los procesos urbanos
- 2). Uso intensificado de recursos retóricos como metáforas, símbolos y alegorías
- 3). Interés en los géneros cinematográficos
- 4). Capacidad de moverse sin prejuicios entre la alta cultura, la cultura de masas y la cultura popular
- 5). Cali como ciudad región.

UNO. Ah Diosa Kali

Como debe haber insistido Katia González y no quisiera repetir, el llamado Grupo de Cali tuvo como uno de sus sellos el asumir lo urbano como un tema central, desde los tempranos años seten-

ta. En ese impulso coincidieron tanto los artistas plásticos, como los fotógrafos como los cineastas del Grupo hasta convertirse en la primera o por lo menos la más consistente generación que supo expresar las memorias, las experiencias, los palimpsestos de la ciudad, en un momento en que la ciudad se transformaba al galope arrogante del progreso y la modernidad. Aunque para los Nadaístas la ciudad era el escenario de sus fechorías, y aunque escritores como Álvaro Salom Becerra, Luis Fayad o José Antonio Osorio Lizarazo le die-

ron entidad literaria a personajes urbanos, fue con el Grupo de Cali que la ciudad misma se volvió un motivo de investigación artística. En cortometrajes muy tempranos como *Oiga vea* (1971) o en largos como *Pura sangre* (1982) y *Carne de tu carne* (1984), la ciudad, Cali, es un organismo en permanente desequilibrio, donde se viven conflictos de clase, género y raza. Aquí es necesario anotar el carácter pionero de esa inmersión en la ciudad. Sin embargo, dos películas de dos décadas distintas y separadas por casi 25 años demuestran la persis-



De izq. a der.: Fotograma de *Pura Sangre* (1982) Dirección: Luis Ospina; Fotograma de *Oiga Vea* (1971) Dirección: Carlos Mayolo & Luis Ospina; Fotograma de *Carne de tu carne* (1983) Dirección: Carlos Mayolo.

tencia de ese motivo en la sensibilidad caleña
[Fragmentos de *Pura sangre* y *Perro come perro*]

DOS “No hacen cine sino metáforas”

Según Alejandro Martín, su padre Jesús Martín Barbero dice que en Cali no se hacen películas sino metáforas. Dejando a un lado la infidencia, no parecería haber discusión en que el uso de tropos retóricos define la aproximación a la realidad de muchas películas hechas en Cali. Aunque el cine es lenguaje y como tal no puede prescindir de sus figuras, la pulsión por retorcerlo, estrujarlo y hacerlo significar cosas es otra característica que los directores caleños no han abandonado con el tiempo. Si el cine antioqueño está determinado a investigar escuetamente la realidad a través de sus huellas y

personajes con el fin de darle curso a una suerte de costumbrismo, de mucha tradición en la plástica y en la narrativa nacional y de esa región, o el cine del Caribe no esconde su gusto por la leyenda popular y el mito, el cine caleño instaura símbolos, alegorías, metáforas y sinécdoques donde no puede o no quiere enfrentar directamente lo real. ¿Qué enfermedad padece Roberto Hurtado en *Pura sangre* y por qué necesita sangre de jóvenes varones blancos? ¿Qué es la Araucaíma sino la concreción del aislamiento cultural de una aristocracia destinada al aburrimiento y por tanto a la muerte? ¿Qué significa esa montaña de cadáveres que cambia de lugar en *Todos tus muertos*, y el hecho de que parezca tan vivo? ¿Qué es el personaje de Chocó sino una alegoría de la violación del territorio? Sin pasar por la declaración directa o explícita el cine de Cali o de caleños ha construido un discurso crítico sobre la realidad y se ha permitido

comentar las formas de producción económica, la violencia, o los drásticos cambios del país. Aunque eso fue plausible en los largos de los años ochenta, fue en el documental de los noventa donde alcanzó su paroxismo, sobre todo en la serie de trabajos sobre la ciudad y sus personajes de *Rostros y rastros*. Cuando Oscar Campo habló de un nuevo sensorium en su texto “Nuevos escenarios del documental en Colombia”, tenía también en la mira la puesta en cuestión del discurso de la objetividad del documental. El documental no elabora afirmaciones asertivas y sobrias sobre el mundo histórico sin pasar por las figuras retóricas. La historia es un relato y como relato está sometido a los tropos del lenguaje tal como ya lo dijo Hayden White. Aquí me gustaría hablar de dos documentales para al mismo tiempo acentuar.

TRES Un cine degenerado

A la vez que pioneros de la inmersión en la ciudad, los directores caleños emprendieron estrategias

capacidad de Calibán en la épica shakespereana reinterpretada por la antropofagia y en general por algún pensamiento latinoamericano fundante para aprender a hablar el lenguaje del amo y así consumir su fuerza y hablar en sus propios términos, sin dejar de ser al mismo tiempo Otro. Se trata de, para repetir las palabras de Rama sobre el García Márquez de *La hojarasca*, de una americanización de los temas que pasa por una universalización de las formas

Si bien los géneros tienen una tradición en el cine colombiano, es con el grupo de Cali que el ejercicio de adaptarlos parece ir más allá de un mitemtismo paralizador. Aunque Mayolo y Árbeláez en “Secuencia crítica del cine colombiano”, un texto publicado en el número inicial de *Ojo al cine*, de 1974, señalan la imposibilidad de trasladar el “marco” de los géneros para Latinoamérica, de cara a películas “despolitizadas” que hacen guiños al cine de vaqueros como *Aquileo Venganza*, es claro que la deriva posterior del cine de Mayolo no solo reivindica los géneros, desde la dedicatoria a Roger Corman de *Carne de tu carne* hasta la ostensible matriz imaginativa del cine de zombies que caracteriza a esta película, sino que los politiza, y demuestra que se puede hacer cine de género y al mismo tiempo permanecer en los linderos de un cine crítico.

El cine reciente de caleños o sobre Cali vuelve sobre el género y sus convenciones, retorciendo ampliamente sus posibilidades. Carlos Moreno hace en *Perro come perro* una película del género criminal sin sentirse inhibido para hablar de tensiones raciales y de costumbres inscritas en la ciudad y la región como la brujería. Cuando el personaje de Álvaro Rodríguez, en esta película, usa la motosierra hay un claro eco que los espectadores colombianos de esta película sentimos como algo más que una manera “universal” de sacar la verdad mediante la tortura. Oscar Campo hace con *Yo soy otro*, una película del género fantástico con sus dobles, sus sectas y conspiraciones, con la alta tecnología y la imagen sintética de una ciudad, sin dejar de hacer, a la vez, una



Fotograma de *El Proyecto del Diablo* (1999). Dirección: Oscar Campo.

de apropiación de discursos narrativos ajenos para integrarlos a sus lecturas de realidades locales. Continuaron así con el canibalismo que ya había sido iniciado en la cultura colombiana por el grupo de Barranquilla. Canibalismo entendido como la

biografía intelectual, una toma de posición política frente al horror de los años de la "Seguridad Democrática", el unanimismo o la lucha contra el terrorismo. Antonio Dorado con El Rey, hace historia de la ciudad y de sus íconos sin dejarse de instalar en la tradición del cine de gángsters. Por si fuera poco, en Cali ha surgido el único género "auténticamente" colombiano, el góticotropical que como lo habrá demostrado ayer Juana Suárez también es un ejercicio de apropiación y canibalismo, la juntura de dos discursos e imaginaciones que condicionan fuertemente la imaginación occidental como su cara y su envés: el góticoy el trópico. Y que también es un trazo cultural que más que aislar al cine de Cali lo vincula a otras tradiciones.



Fotograma Carne de tu carne (1983) Dirección: Carlos Mayolo.

Como es arriba es abajo

La novela fundacional del grupo de Cali es un desclasamiento: un viaje del rock a la salsa, del sur al norte, de la cultura americanizada a la cultura caribeñizada. Otra característica del cine hecho en Cali, o desde Cali o por caleños, es el deseo manifiesto de sacudir las barreras fijas que separan la cultura letrada, la popular y la masiva. Pura sangre, por poner un ejemplo, es una película de vampiros, sofisticada en sus referencias culturales que van desde la producción gráfica y académica sobre la violencia (las fotografías de mon-

señor Guzmán Campos) hasta el cine clásico de Hollywood que se reproduce en las pantallas a las cuales Roberto Hurtado permanece conectado, pasando por el paroxismo de una leyenda popular como el Monstruo de los Mangones. Finalmente lo popular es un espejo invertido en el que se reflejan los miedos y ansiedades de la aristocracia. En Yo soy otro se combinan las referencias visuales e intelectuales a Oscar Muñoz, Roberto Espósito o Giorgio Agamben, con imaginarios populares sobre los clones y las sectas en un coctel de referencias que hace evidente que la densidad cultural sigue estando presente en el cine de Cali.

QUINTO Ciudad región

Cali funge como la problemática capital de una región donde el conflicto armado se ha ensañado. El rostro actual de la ciudad es el resultado de migraciones de distinto tipo, de convivencia casi nunca armoniosa entre la aristocrática cultura del gran Cauca con la cultura popular de negros e indígenas. La ciudad, ese sueño tropical bañado por un río, a la que las masas humanas desplazadas miran con la esperanza de un nuevo comienzo, devuelve su mirada a esas zonas que la han alimentado y redefinido: por ejemplo al sur representado en Nariño, o al Norte ejemplificado en el Choco, o al Pacífico mismo de su litoral.

Una característica del cine de Cali cuyo origen sí parece situado solo en el presente es la capacidad o la generosidad de mirar hacia otro lado. ¿Se trata de un problemático ejercicio de representación del otro como el que se ve en La Sirga o en El vuelco del cangrejo? De una nostalgia metropolitana por sus márgenes, de un neo ecologismo de buena voluntad que tiene en el cineasta a uno de sus agentes. De una nueva mediación antropológica, es decir, de la reapropiación de un nuevo discurso que fue rector en la narrativa latinoamericana, la antropología, actualizándolo y con esa actualización hablando de las urgentes tensiones entre

modernidad y desarrollo, entre campo y ciudad, entre civilización y barbarie. Puede que sea todo lo anterior y que en efecto este cine sea el notario de unas formas de vida amenazadas. ¿Pero es posible un mejor destino para las imágenes en movimiento?

Mi conclusión es que en el cine caleño se respira una fuerte tradición interna, producto de la capacidad para crear una comunidad cinéfila. Es un cine que lejos de buscar una ingenua apropiación de lo real, opera a través de los signos, de signos que remiten a otros signos, de películas que remiten a otras películas, de citas y de cani-

balismo. Cali como ciudad abierta. El destino de un organismo depende de su capacidad para negociar con los agentes externos e internos que lo amenazan, su capacidad homeostática de buscar y encontrar el equilibrio en lo incierto. Estamos en el gótico o en el trópico. ¿Terminamos aquí?

* Periodista y crítico de cine colombiano. Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Se ha desempeñado como periodista cultural, curador de exposiciones y crítico de cine en medios colombianos e internacionales. Fue editor durante siete años de la revista de cine Kinetoscopio, y uno de los creadores de la revista online Extrabismos sobre prácticas audiovisuales. ●



Fotogramas El vuelco del cangrejo (2009) – Oscar Ruiz Navia y La sirga (2012) – William Vega



MAPA DEL ARCHIVO DEL SILENCIO

Reapropiaciones de la imagen bélica

Por María Alejandra Luna*

Durante los años de la Seguridad Democrática en Colombia, el silencio en el audiovisual puede ser considerado tanto un pacto político implícito como una práctica normalizada sobre todo en la televisión privada que ha negado la existencia y las consecuencias del conflicto armado interno en diversos territorios del país. Esta negación proviene en parte de la respuesta a un programa político global donde los actores armados son calificados de terroristas y sus voces son restringidas cuando no desvanecidas totalmente del entorno mediático. Pero es justo en el contexto de un conflicto armado en el que las noticias paradójicamente parecerían gritar para mantener el silencio político, donde el documental de *found footage* muestra con mayor fuerza su potencial para producir una expresión de silencio audiovisual, un silencio que se transforma en atención necesaria ante los aspectos complejos de la realidad.

Las formas de metraje encontrado han trabajado muchas veces con lo que se conoce como contrarinformación (Bonet, 1993) y los videos que aquí se analizan son herederos de esta tendencia. Muchos recordarán el artículo de Weinrichter (1998) quien con el provocativo título de esa zona donde el documental pierde su honesto nombre cuestionó las formas de verdad, a partir de las nuevas apropiaciones, incluso habrán sido testigos de los múltiples intentos de definición de video ensayo. Pues bien, es justo en ese territorio de fronteras

y contradicciones, con un mapa incierto, es en la que estos trabajos han comenzado su camino. Esta propuesta propone explorar así cinco casos particulares del *found footage* en Colombia desde el concepto de silencio. Desde el punto de vista teórico la primera base es la pragmática discursiva que nos propone Kurzon, donde el silencio funciona como negación y como expresión. Estas ideas aquí se enlazan con una estética del silencio considerada como una función expresiva e incluso como una posibilidad de diálogo. Recordemos que el silencio, según Sontag mantiene las cosas abiertas, así, es precisamente esta idea del silencio en tanto función expresiva del lenguaje audiovisual la que dirige esta propuesta de un mapa del archivo del silencio.

En esta apertura hacia otros espacios o heterotopías, donde el silencio funciona como resistencia a lo establecido en la imagen del informativo, se puede hablar entonces de tres aspectos como son la sinestesia, el desafío a la posición vertical de una voz de autoridad y el silencio como manifestación del horror.

En primer lugar, la sinestesia entendida como la clase de escucha que la predominancia de lo visual supone (Luna, 2011). Se activa el sentido de la imagen para hacer producir una apertura de significado, una explosión que nos permite comprender las múltiples perspectivas que se ocultan de-



trás del discurso hegémónico donde la información audiovisual se ha comunicado predominantemente a través de las convenciones del montaje invisible, entradas musicales y voz del locutor. Pero cuando no hay sonido, tenemos que atribuirle esas características a la imagen, produciendo una escucha mucho más atenta que está motivada por el movimiento de dicha imagen. Tenemos entonces como primer aspecto de la heterotopía o la apertura un espacio del silencio en el metraje encontrado de noticias a la sinestesia como mecanismo de atención.

- El segundo aspecto que quiero subrayar tiene que ver con lo que se conoce como cabezas parlantes, forma de presentación predominante en el informativo. Aquí, la posición de la voz de autoridad siempre se ejecuta desde un eje vertical desde el que se emite la voz. Inclinamos el eje del cuerpo cuando somos receptivos a la vulnerabilidad. Eso deja una pregunta por la voluntad de cambiar el eje vertical de la producción de voz en la imagen informativa, quizás hacia el eje horizontal del silencio. Una horizontalidad que encuentra su relación en el found footage con el predominio que se da a la cadena del montaje espacial, que predomina sobre la línea de tiempo.

- Finalmente, la idea de horror ante el silencio proviene de la interpretación del mito de medusa, donde la inquietud que provoca la imagen silenciosa de un cuerpo forma parte de los arquetipos dominantes en el arte. Esta ruta de análisis nos lleva desde la enmudecida imagen de la Medusa de Caravaggio hasta el grito ahogado de Munch para hacernos comprender cómo el silencio en un personaje inmóvil resulta más inquietante que la emisión de un grito de horror.

Mientras las noticias “cubren” la información con una voz objetiva para hacernos ignorar la homogenización de contenidos neutros, el documental de metraje encontrado producido a partir del mismo material de las noticias diarias, podría abrir territorios alternativos dentro del paisaje audiovisual, donde el silencio es entendido como

la posibilidad apertura ante el espacio cerrado, en estos casos de una banda sonora continua que reproduce la idea de transparencia heredada de los modos de representación institucional.

Más allá del canon y en busca de otros corpus, podría ser así el título alternativo para esta propuesta que entiende el **found footage** como un cine radicalmente anticanónico (Català, 2007, p. 92) y que huye de lo genérico (Weinrichter, 2007, p. 46). Precisamente, al mirar más allá del trabajo de autor al que apuntan las investigaciones clásicas del cine, esta propuesta busca señalar otros documentos “invisibles” que podrían formar parte de un campo de conocimiento alternativo de carácter experimental que reflexiona sobre las posibilidades del uso del archivo mediático del noticiero como reacción a su uso instrumental y desecho rápido.

Finalmente podemos notar cómo en el metraje encontrado de noticias de guerra hay una línea borrosa de autoría. Esta línea no se aprecia tanto desde catálogos y muestras, cuya descripción está casi siempre sostenida sobre la figura de los directores como figuras canónicas, pero se puede cartografiar desde una práctica de creación que muestra cómo las formas audiovisuales son campos que se establecen entre relaciones de creación colectiva.

Así, la muestra de trabajos que se ha seleccionado para esta presentación busca describir a partir de los casos articulares: Cómo han sido las reappropriaciones de un espacio-otro, heterotopía a la que no se puede acceder por el conflicto armado como en el caso de Manual inconcluso. Cómo funciona la escucha de un ruido que nos desborda hasta desorientarnos con respecto a un posible mapa o pantalla mental de país como el que se capta en Informe 7 pm. Qué significa el movimiento en una zona donde la vida es precaria, como se expresa en No hay país. Además, los trabajos examinados nos re-enfocan hacia exploraciones éticas que se preguntan por los espacios deformantes del periodismo audiovisual cómo



sucede en Noticias de guerra y finalmente, la voz de autor que reaparece en Cuerpos Frágiles, quizás para devolvernos la ilusión de que aún existiría cierta continuidad de una ideología política dentro de la inevitable fragmentación que significa experimentar con el metraje encontrado.

A continuación, propongo entonces detenernos en cada uno de los trabajos a través de los que espero mostrar cómo sus historias, lugares de origen y sobre todo sus prácticas de creación constituyen arqueologías del conocimiento, que organizan un campo de capas de saberes, un espacio de inquietudes comunes que permanece activo en las realizaciones actuales.

Casos de found footage en la Universidad del Valle.

Manual Inconcluso para el Silencio (UVT 2001)

El surgimiento de Manual inconcluso para el silencio se nutre del azar, porque la primera idea pretendía acceder a algunas zonas rurales, no muy lejanos geográficamente de la ciudad, desde donde se había informado de masacres. Incluso si el tema ya había superado la atención mediática, después de unas cuantas entrevistas con periodistas que cubrían conflicto armado, era fácil darse cuenta de que no era posible desplazarse a las zonas por donde había pasado la violencia, sobre todo porque el acceso y la seguridad dependían de una red institucional del informativo a la que no se tenía acceso desde la academia. Parece obvio, pero en ese momento fue la comprobación empírica de que en el país había zonas de guerra, vetadas para la circulación y para su representación audiovisual. Pero fue precisamente esa limitación del acceso a las zonas de conflicto la que llevó a que este trabajo volcara toda la atención sobre el archivo de las noticias. Al revisar el material grabado, a historia empezó a revelarse como un relato circular, porque se podía ver cómo diferentes hechos se grababan desde una misma rutina periodística. Se establece

el plano de ubicación, se pregunta por el número de bajas a la fuente oficial y se toman imágenes conmovedoras del sufrimiento de las víctimas y sus familiares. Cada vez una nueva masacre es abordada con la misma rutina de grabación. Así, este Manual no era tanto la historia de los pueblos, sino el descubrimiento de cómo se contaba esa historia como una tragedia circular, sin ningún interés en la esperanza, produciendo una rápida acumulación de imágenes. En ese contexto la mirada sobre el material en bruto de un archivo grabado, que nunca había sido emitido y que pocas veces se había revisitado, resultaba reveladora.

Los rostros del archivo miraban hacia afuera cómo preguntando por sus voces, por esa historia silenciosa que había dejado un vacío narrativo. En lugar de la noticia rápida de plano de tres segundos y corte a la siguiente imagen ilustrativa, nos encontramos con que el archivo guardaba verdaderos planos secuencia, la mayoría archivados sin sonido, del éxodo que se estaba viviendo a pocas horas de las ciudades. Parecía que el mismo material proponía un re-montaje de la información que restaurara su necesidad de formar parte de una historia.

El video resultante fue un programa de 24 minutos, que a nivel nacional fue emitido en Señal Colombia y seleccionado para la MID. A nivel internacional hizo parte de una muestra sobre el video colombiano en Toulouse y de Docupolis, Barcelona. No en un momento como el actual, donde la trasnacionalización está a la orden del día, donde cada estudiante puede circular su propio trabajo, buscar fondos de forma independiente, conseguir apoyo institucional o distribuirlo a través de internet, sino en un momento en que la circulación de los trabajos era mucho más restringida y regulada por las instituciones. En este contexto las productoras audiovisuales jóvenes eran muy pocas y por lo general eran otras instituciones como universidades o muestras nacionales, las que regulaban las curadurías.



Así es cómo este primer ejemplo muestra cómo esa primera aproximación al found footage, cuando la etiqueta aún no era popular en Colombia, pasa por la imposibilidad de acceder a los lugares reales del conflicto armado, se enfrenta a las acusaciones de los documentalistas más tradicionales sobre la “estetización de la violencia” y deja la inquietud de un campo por explorar con las imágenes de archivo de noticiero de conflicto armado, así como una primera pregunta por el silencio de estas imágenes.

No hay país. (Elemental Producciones, 2001)

Esta pregunta por el silencio de las imágenes es retomada por Guillermo Arias, editor de Manual inconcluso y director de No hay país. A partir de su oficio como montajista exploró nuevas maneras de ensamblar para expresar su propia lectura del conflicto armado centrándose en sus manifestaciones más urbanas. Mezcla material de archivo de imágenes recicladas de diferentes fuentes con grabaciones propias e incluye segmentos que son clara influencia de Peter Greenaway, por ejemplo, en su mirada, casi de entomólogo, sobre los seres humanos. Finalmente, hay cierta irreverencia con las texturas del video, controlada por el dominio del montaje y el uso de efectos que transforman y enmascaran la imagen original.

Es así como No hay país reproduce el sentimiento trágico de una nación rota donde la vida no tiene mucho valor, pero en lugar de hacerlo desde el relato épico del desplazamiento, como propone el trabajo anterior, se pregunta por las razones del impulso personal hacia la violencia. A través del uso del fragmento y la repetición No hay país descompone el ritmo directo de las imágenes para insertarlas en un ejercicio musical del fragmento. En términos de la circulación, después de su paso por Señal Colombia y la Muestra Internacional Documental, este trabajo de 30 minutos es seleccionado para la Muestra Input de Televisión en Rotterdam. Hay que decir que no se tenía en esta época una gran conciencia de los temas de

derechos de autor y el uso de músicas de grupos conocidos es quizás el factor que limita su distribución en otras pantallas.

Noticias de guerra en Colombia, (UVT 2002)

Como conclusión a esta primera fase de producciones de principios de la década del 2000, se puede hablar de una cierta fascinación que ejerció la noticia de conflicto armado, al funcionar como dispositivo de creación recurrente en la escuela de la Universidad del Valle. En este entorno surge Noticias de guerra en Colombia, el trabajo que presenta Oscar Campo, a partir de su investigación sobre el personaje que fue en el primer trabajo el guía de las imágenes del archivo de noticiero. El reportero Miguel Angel Palta, encargado de cubrir conflicto armado en el noticiero regional, era quien nos explicaba algunas de las imágenes del primer trabajo, y es aquí uno de los protagonistas sobre el que se estructura de este nuevo trabajo que combina la entrevista a diferentes miembros de este noticiero, con el trabajo con archivo. El entrevistado es enfocado con una mirada distanciada, quizás influenciada en muchos sentidos por la que propone Errol Morris. Aquí se avanza en la jerarquía informativa y se realiza un cuestionamiento ético sobre la rutina periodística y sus mecanismos habituales de producción. La metáfora en este trabajo, con sus ángulos enrarecidos, parecen interpretar a la noticia como el espejo deformante a través de cuyas imágenes creemos que se nos comunica la realidad. La circulación de este trabajo es también el canal público nacional Señal Colombia y hace un recorrido por festivales entre los que se encuentra Colombia 100% Documental en Paris. Obtiene el Premio Planeta 2003 y en el 2009 es proyectado dentro de una retrospectiva de sus trabajos que se realiza en la VI Diáspora Colombia - Barcelona.

Informe 7 p.m. (Cenprod Universidad del Valle 2005)

El trabajo con re-montaje de noticias del conflicto armado resurge en otros trabajos de la Escuela de la Universidad del Valle y quizás se empieza a configurar como un dispositivo latente de investigación audiovisual. Es así como a mediados de la década del dos mil Magda Hernández revisita estas ideas en la realización de Informe 7 p.m., una mirada sobre la espectacularización y la omnipresencia de la televisión de conflicto armado, esta vez desde el contexto de los dos canales privados nacionales que se enfrentan con un bombardeo de noticias sobre violencia.

Este trabajo no aborda un silencio significante a nivel de la forma, sino que aquí el silencio surge a nivel del sentido, es decir, como resultado de una especie de anestesia del espectador producida por el exceso de voces y efectos sonoros que crean una noticia espectacular, adaptada a las lógicas del entretenimiento. La noticia así, sobre todo con el dominio de los canales privados nacionales, se centra en la carrera por capturar al espectador, a la que queda subordinado todo el manejo de la información audiovisual. Así, ante el exceso de voces surge un silencio de sentido.

Por problemas de derechos de propiedad de las imágenes que fueron grabadas directamente de la emisión televisiva, la circulación de este trabajo fue difícil en otras ventanas audiovisuales como festivales y canales de televisión. Es así como la televisión privada y el monopolio de la información afecta las esferas de la creación experimental, de manera que el acceso a los espacios otros del conflicto, incluso virtualmente, sigue siendo controlado por lógicas institucionales y privadas. Especialmente en la época de la seguridad democrática es notorio el poder que detentan los capitales privados para el registro de ciertas zonas e imágenes del conflicto que se van haciendo cada vez más invisibles para el ciudadano común.

Cuerpos Frágiles (Producción Independiente, 2010)

Cuerpos Frágiles es uno de los pocos largometrajes hecho en Colombia con imágenes de archivo. Es el resultado, de la captura digital de imágenes de la información por su narrador, que como espectador es testigo de la transformación de las noticias durante el periodo de Álvaro Uribe. Este trabajo recoge de cierta manera la idea de Magda Hernández, en el sentido en que trabaja con imágenes grabadas de la televisión privada y utiliza la voz del espectador que reflexiona sobre la visualización de estas imágenes, pero se centra en una mirada, ya no sobre la noticia como continuo discurrir, sino sobre la precariedad de los cuerpos que se representan en ella.

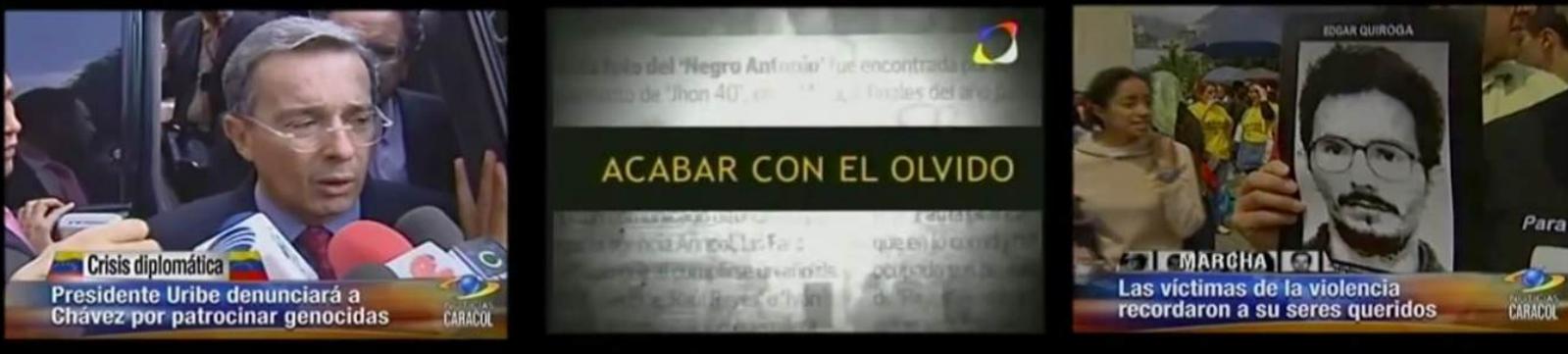
Hace poco escribía a propósito de la exhibición del video de muerte de Gadafi que en toda celebración de una muerte violenta subyace el principio de la guerra y esto es justo lo que se expresa en las reflexiones sobre la imagen que nos deja Cuerpos Frágiles. Valga decir que en esta temática ya estaba presente la pregunta sobre el morbo de observar cuerpos violentados en la imagen, una inquietud que aparecía anteriormente en Crónica Roja (1993) otro de los trabajos documentales de Campo, esta vez sobre la fotografía de Henry Holguín.

Esta mirada sobre los cuerpos nos lleva a preguntarnos por lo que Adriana Cavarero ha denominado Horrorismo, esa mirada silenciosa sobre la muerte, el horror que se transmite precisamente por la característica silenciosa de un gesto como el de Medusa. En este análisis vemos cómo esa idea de cuerpos despojados de sonido cuando son exhibidos como triunfo apunta también a la vulnerabilidad del cuerpo en términos de Butler. Es el encuentro entre vidas silenciosas y vidas precarias, cuyo valor se acerca a cero, pero queda como

un hueco, como un vacío en la imagen. Es de señalar que, a pesar del sensacionalismo predominante en la noticia de la televisión privada, la desnudez y el silencio rara vez van juntas en las noticias en video.

La circulación de este trabajo, aunque restringida para su categoría de largometraje, ha sido más amplia que las de los cortometrajes mencionados

antes. Estuvo presente en el Festival Internacional de Cine Político de Argentina en el 2011 donde hizo parte de la muestra Cines de la precariedad y ha sido invitado a participar en varios festivales de cine de Derechos Humanos a nivel nacional.



Fotogramas *Cuerpos frágiles* (2010), Oscar Campo.

Resultados Preliminares

Si resumimos este mapa del archivo del silencio puede anotarse, a manera de resultado de los casos examinados, que estos *found footage* de noticias diarias, entendidos como un proceso de investigación sobre la imagen video presentan: Múltiples espacios de grabación: lugares capturados por otro en el archivo cuya geografía no es siempre identificable y, en algunos casos, grabación complementaria de material que permite darle otro sentido a la imagen. Un espacio de creación: En los primeros años la sala de montaje de la programadora de la universidad y posteriormente la edición digital en la escuela o en terminales propios. Espacios de distribución restringidos: El canal público nacional como primer espacio de distribución que posteriormente entra a una esfera de arte audiovisual más legitimada en el circuito académico nacional como es la Muestra Internacional Documental. La circulación por festivales

internacionales es en principio relacionada con la Universidad del Valle cuya curaduría detentan los coordinadores de proyectos.

El archivo de estos trabajos, primera plataforma para su posible distribución, está atomizado. Va desde una copia en el canal público nacional, la escuela de la región donde se produce hasta la posibilidad de que la muestra documental conserve el original de su registro y haya obtenido autorización para permitir su visualización. Por lo general son de difícil acceso para el público y los investigadores. Hasta el momento no son trabajos visibles en internet. Algunos de ellos aún no están indexados en el archivo de Proimágenes, pero sus registros están en los catálogos de la Muestra Internacional Documental de Bogotá y del Ministerio de Cultura. Algunos han sido re-emitidos en retrospectivas y selecciones como cortometrajes en La Semana del Cine Colombiano.



La mezcla de texturas de video es constante en esta muestra. De hecho, en televisión cualquier formato por debajo del Betacam, que al comienzo de la década ya remplazaba la cinta de U-Matic era sospechoso de baja calidad. Sin embargo, todo el archivo, original había sido bajado a este formato por el noticiero, porque era más económico de conservar. Había cierta anarquía y quizás no se era muy consciente del valor del archivo y la importancia de una correcta indexación y preservación del material de video. En muchos casos era necesario hablar con el periodista para asegurarse del lugar y el contexto al que correspondía determinada imagen y muchas veces él mismo detectaba errores en la información del archivo. En los dos últimos trabajos la imagen digital grabada de televisión predominaba ya que borraba la dificultad del acceso. Esto muestra una diferencia entre la primera etapa de trabajo con material en bruto del archivo de noticias y la segunda, trabajo con un archivo propio, hecho a partir de emisiones televisivas.

Discusión

Cuando estamos mirando a la guerra de frente, confrontándola con su propio espejo, de alguna forma la estamos desarmando, desmontando y esto es lo que busca precisamente el *found footage* en un contexto en el que el análisis mediático pide ir más allá de la teoría sobre la noticia para buscar una poética que explique su funcionamiento.

Las imágenes de los *found footage* analizados son en esencia reapropiaciones de la imagen televisiva y eso es precisamente lo que las hace atractivas para su “reconversión”, si se quiere, en imágenes videográficas. No hablamos de cine o de video puro, hablamos de una especie de canibalismo de las formas, de una reacción a ellas, para hacerlas funcionar en otro contexto.

Noticias de Guerra presenta una clara conexión con Manual inconcluso para el silencio y No hay país, como la tiene Informe 7 p.m. con Cuerpos frágiles. Son influencias teóricas o prácticas que se alimentan unas de otras. Es la innovación del conocimiento como cantera de nuevas producciones. Somos influenciados por las teorías y ejemplos, producimos los primeros experimentos visuales y luego estos son profesionalizados, generalmente a partir de la producción de un largometraje, lanzados a un público más amplio y finalmente, entran a formar parte del canon y de las historias del cine colombiano. Sin embargo, es interesante volver la mirada sobre las prácticas colectivas para observar cómo en un determinado campo como el del audiovisual colombiano ocurre la legitimación de las nuevas formas que surgen de procesos de investigación continua.

Esto apunta a que el mundo del video amateur y estudiantil merecería una mayor valoración de la que hasta el momento se le ha otorgado desde la crítica institucional, que generalmente hace eco de la industria y se centra en la figura del director, pero lo que aquí quiere demostrarse es que en la creación de un campo los aportes creativos se sostienen en experimentaciones colectivas. Vale la pena tener en cuenta que por debajo de lo que se canoniza siempre hay otros corpus, materiales, miradas, aportes y que la creación colectiva en video es un lugar de rotación donde academia, análisis y producción audiovisual se encuentran para producir nuevas miradas.

La crítica del estatus de autor se sostiene en que es una figura jerárquica que fabrica la idea de que las decisiones fueron tomadas por una sola persona, pero en realidad, en el audiovisual los trabajos son resultados de colectivos, no solo de realización, sino de investigación y circulación de materiales y conocimiento. Mucho más en el trabajo con el rehacer con la imagen de archivo se es consciente de ello, pero de la misma forma se ter-



mina cediendo a la idea de que es una poética propia para poderlos enmarcar, sino en un género, en un mecanismo de distribución y de legitimación conocido. Es quizás misión de la teoría cuestionar viejas familiaridades y proponer nuevos caminos.●

* Docente de Narrativas Audiovisuales y Candidata Doctorat en Continguts Digitals, Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat, Universitat Autònoma de Barcelona.



Fotograma de Svyato (2005). Victor Kossakovsky

“ESE SOY YO”

Por Catalina Ballesteros*

“Érase una vez, en los tiempos lejanos, la gente vivía de una manera muy distinta a la de hoy. Si era mejor o peor, nadie puede decirlo. Pero todo cambio el día en que el hombre por primera vez vió su propio reflejo.” Svyato – Victor Kossakovsky¹.

Una olla, un cuchillo, una jarra, una mazorca y un plato plásticos están dispuestos en el suelo del pasillo. Svyato se sirve una y otra vez, come una y otra vez y le ofrece comida a la figura de Papá Noel

pegada a la pared. Corre a saltos; a la velocidad que sus no muy grandes pies le permiten. El niño, que ronda los 3 años, juega a cocinar, a comer, a que bebe algo y lo deja. Luego, va por un recogedor

y una escoba y juega a barrer. Hasta este punto, Svyato, el documental del director ruso Victor Kossakovsky, cuyo protagonista es su propio hijo, parece ser ideal para ser visto por él mismo en el sillón de su casa en una tarde de recuerdos familiares. Minutos después, cuando su hijo encuentra el espejo al final del pasillo, nos damos cuenta de qué quiere hablarnos Kossakovsky: El primer encuentro de su hijo con la imagen de sí mismo, por medio de la filmación no del niño, si no de un espejo que lo refleja.

La primera vez que Svyato (de Svyatoslav) se acerca a sí, lo hace llevando consigo sus juguetes para mostrarlos a su reflejo y mostrarle (se) también, su propio juego de barrer. El niño se acerca al espejo y lo golpea, al mismo tiempo que juega. Es mediante el uso de su cuerpo que se acerca a sí mismo, y se reconoce. Dado que aun no logra expresarse mayoritariamente en palabras, su cuerpo es su primer discurso, el primer vehículo de su montaje humano (LEGENDRE, 2008). Svyato se desespera y se emociona, quiere (y lo logra) interactuar con su otro yo, se obsesiona por ver sus actividades, por ver como se ven, y para esto emplea su cuerpo; lo usa como el espacio teatral mediante el cual reconstruye situaciones comunes a su entorno (como barrer y comer) que a su vez, reconstruye para sí mismo, para verse imitado por el espejo. Se forma entonces, una espiral de mimesis, donde la experiencia del conocimiento del mundo se erige cuando logra identificar y conocer la aparente razón de actividades de su cotidianidad, las cuales hacen parte de su vida y son performatizadas frente al espejo en la observación de su propio cuerpo en juego.

Según Pierre Legendre el montaje del ser humano esta dado por tres dimensiones; su apropiación lingüística, la elaboración de su identidad, y por último, la constitución psicosomática (la relación cuerpo – psique). En la instancia de apropiación lingüística, el ser humano establece un lazo entre lo que en la semiología conocemos como significado y significante, es decir entre el concepto del objeto y la re-

presentación del objeto (la palabra escrita o dicha). Este lazo sería un dador de sentido en la medida que relaciona al hombre con lo que lo rodea y le permite enunciarlo. Esto es lo que el mismo Legendre llamaría la dimensión del *como sí* – dimensión de la ficción: cuando decimos planta, la planta no aparece frente a nosotros, pero el lazo permite que (al menos en hablantes de un mismo idioma) se piense en ella, en el concepto de planta. La relación consigo mismo, y con el mundo está mediada por la palabra; la realidad no existe en tanto no es enunciada. Pero no todo se queda en la dimensión lingüística, continua Legendre, no sólo la palabra escrita o hablada da cuenta del lenguaje, si no también la música, la danza, y el cuerpo, el cual pertenece a la lógica de representación en la medida que da cuenta de estados, sentimientos, emociones del ser humano en relación a su entorno.



Fotograma de Svyato (2005). Victor Kossakovsky

Me atrevería a decir, que es de esta forma como el juego de Svyato frente al espejo, mediante su cuerpo (a falta del uso de la palabra) constituye su dimensión del *como sí*: el mundo para él pasa por la pantalla del juego (a falta de mayor maestría en el uso la palabra), de la acción dinámica que es resultado de su psique y su cuerpo. El juego funciona como lazo entre el espejo y el niño: lo que hago yo, lo hace él. Y es justo en este punto donde entra otro aspecto fundamental del análisis, el montaje de

la identidad (ídem). ¿Cómo ha descubierto Svyato que quién está en el espejo es él? Aparte de la recién mencionada mimesis de la acción, la confirmación a través del movimiento simultáneo, ¿Qué podría sentir? Por los golpes constantes en el vidrio pareciera que anhelara sacar a su otro yo de una especie de encierro, otras veces su propia imagen le sirve para divertirse, otras veces se saluda a sí mismo.

Diría entonces Legendre: "Esta imagen es la primera figura de alteridad: el otro de sí que es uno mismo" ligada al sujeto por un *lazo dogmático*. Este lazo que une al sujeto con su imagen, al igual que el lingüístico, le genera conciencia de su relación de alteridad con el mundo, al mismo tiempo que construye la identidad de sí (¿Lacan?).

Pero, ¿cómo construyen los ciegos su identidad entonces? No podríamos describir con exactitud la experiencia del hijo del director, pero podemos sentir la conmoción, la mezcla de reacciones que le provoca el verse por primera vez en un espejo. Sabe que su imagen está dividida, *desgarrada* (ídem), se toca pero no se toca a sí mismo mediante el espejo.

En los últimos minutos del filme, los más impactantes, en mi opinión, el niño logra tener un reconocimiento de si más alejado de la excitación y confusión. Kossakovsky sale ante la cámara, se posa junto a él y le pregunta a Svyato donde está, éste mira el espejo y señala su otro yo. Sabe que Svyato también es él, el del reflejo.



Fotograma de Svyato (2005). Victor Kossakovsky

- ***¿Te gusta como te ves?***
- ***Sí. (El padre se alegra) Ese soy yo***

Después, parece peinar sus cabellos frente al espejo y se mira a sí mismo con detenimiento, en una etapa que ya no consiste en interactuar consigo por

medio del juego y del tacto con su doble, si no en presentarse a sí mismo mediante la exploración de su aspecto. Kossakovsky, respecto al filme, dice lo siguiente: "Un bebé puede estar rodeado por el amor; sus padres pueden jugar con él y enseñarle cosas, pero nadie puede ayudarlo con una de las

preguntas mas importantes: ¿Quién soy yo? Con esta pregunta, estas solo. Puedes leer muchos libros sobre el amor o sobre Dios, pero al final, tu eres el único que puede responder esa pregunta, existan ellos, o no.²

¿Será este el inicio de los cuestionamientos de Svyatoslav sobre sí y su razón de ser? Legendre, citando a Platón, asegura que son este tipo de preguntas las que nos convierten a los humanos en animales políticos, es decir, el animal del por qué, el animal de la razón, lo cual nos aleja del resto de los animales. Aunque Miguel de Unamuno, mucho después de Platón, considera que más veces le ha parecido ver a un gato razonar, que no reír o llorar; el humano es, además de racional, afectivo y sentimental. No creo que Unamuno crea, realmente, que el gato razona (y pueda preguntarse por sí mismo), su interés, va por el lado de demostrar, que las expresiones de ira, desespero, alegría, el llanto y la calma de Svyato (para anclarlo a este análisis), también hacen parte de su lógica de la representación hacia el mundo y hacia sí mismo. ●

BIBLIOGRAFÍA

LENGENDRE, Pierre.

Lo que Occidente no ve de Occidente, Conferencias en Japón – Buenos Aires: Ed. Amorrortu, 2008.

- UNAMUNO, Miguel. Del sentimiento trágico de la vida – Ed. Bruguera.

.....

NOTAS AL PIE

1 2005. Documental Svyato. Dirección, edición y producción: Victor Kossakovsky. País: Rusia.

2 "A baby can be surrounded by love; parents can play with him and teach him things, but no one can help him with the most important questions. ¿Who am I? With a question like that, you are on your own. You can read a lot of books about love or God, but in the end, you are the only one who can answer the question as to whether they exist or not." Tomado de: <http://www.gaiff.am/en/international/2006/svyato/>



LA PULSIÓN DEL MONTAJE:

Entrevista con Alejandra Almirón

Por Natalia Castro*

*El presente es la cosa más extraña que vi en toda mi vida.
Lo único real que puedo palpar es mi pasado y cuanto más errada es mi memoria, más verídico es mi recuerdo.*

Alejandra Almirón

Alejandra nació en 1964, en un lugar del conurbano bonaerense del que no tiene ningún recuerdo. Tal vez, la memoria de su infancia se escapó de las corrientes del río para fijarse en la pantalla. Tal vez, por eso imagina que recuerda la primera vez que fue al cine: Pinamar, dos años de edad, la indestructible Momia de Terence Fisher y la falda de su madre como único refugio. Ojos cerrados. Subjetivas verdes.

A los seis vivía en Buenos Aires y pasaba largas temporadas en la casa de su tía Lucía. Iban a pasear, haciendo el recorrido de las vías, hasta llegar a Hurlingam. Alejandra escuchó que su abuelo había sido arrollado por un tren en esa misma estación y le pasaron dos cosas: sentir miedo cuando pasaba cerca de la barrera y saber que las personas podían morirse.



Su tía respondía todas sus preguntas con paciencia y sentido del humor.

-Tía: ¿cuándo se muere la gente?

-No te preocupes, sucede a los noventa y nueve años y todos somos muy pero muy jóvenes. Y sus palabras la tranquilizaban. Ella le creía¹.

Alejandra creció sin sospechar que una generación de jóvenes idealistas estaba protagonizando la historia. Cuando tenía doce, la radio anunció el Proceso de Reorganización Nacional y su vida siguió, invisible, en los pasillos del Normal 8. La tía Lucía murió antes de los noventa y nueve y Alejandra comenzó un viaje por el documental que la llevó a encontrarse con los relatos de los hijos e hijas de militantes montoneros desaparecidos, y los sobrevivientes de la represión que se ejerció en los suburbios del Oeste del Gran Buenos Aires. Trasgresora y autodidacta, esta documentalista continúo rastreando preguntas sobre la generación, el miedo y la violencia, entregándose con obstinación a la pulsión del montaje. Cada vez más lejos del cine, sutura la pantalla con archivos intervenidos, cuestiona la verdad y las instituciones, explora nuevos soportes a través del performance y la Web.

En esta entrevista, Alejandra Almirón recuerda cómo fue el proceso de realizar *El tiempo y la Sangre*. Diez años después, emprende un viaje al pasado que, como todo viaje, representa también, su transformación como realizadora.

El tiempo y la sangre. Una historia sobre la violencia en Argentina (2004)

Mi hábitat es esa zona gris conocida como cine de lo real.

Muchos creen que el documental es

un oso panda atrapado en National Geographic o una cabeza parlante con pretensiones didácticas.

El cine documental para mí es un universo expandido donde puedo generar múltiples sentidos, usando la cámara como un cuaderno de notas, reescribiendo con el montaje y transformando archivos (perdidos y encontrados) en nuevos relatos. Las artes documentales me sirven para contar historias en un ecosistema de caos y narración, experimentos, performances e incertidumbre.



Fotograma *Equipo verde* (2013) – Alejandra Almirón

-¿Cómo llegaste al cine documental?

Primero estudié letras, después me pasé a Ciencias de la Comunicación en la UBA. La intención era ser periodista, después, accidentalmente, me puse a trabajar filmando y fui abandonando el periodismo. Mi primer acercamiento al cine documental fue periodístico y sociológico, luego se fue deformando, me interesó lo ensayístico, lo experimental, lo diluido, no tanto el documental

de investigación. Durante un año fui cronista cinematográfica, fue lo más cerca que estuve del periodismo.

Después comencé a ir con la cámara de un lado para el otro, tuve dos años sabáticos en los que filmaba de manera inorgánica, aprendiendo todo sola, haciendo pequeños cortos que editaba y circulaban en ámbitos militantes, en ese momento no estaba en el circuito del cine, había participado con un corto en el Uncipar, un pequeño festival en Villa Gesell, pero no más que eso.

En 1997 entro a la productora Cine Ojo y comienzo a sistematizar mi trabajo. Primero hice un poco de todo, fui camarógrafa, productora y editora, pero en poco tiempo me fui yendo del lado del montaje.

-¿Siempre fuiste empírica?

Mi formación no era cinematográfica, había hecho un curso en paralelo a la facultad sobre crítica cinematográfica, allí estudié de manera sistemática lenguaje cinematográfico, fue en ese lugar, porque en la universidad no tuve una formación cinematográfica, pero naturalmente tenía más a editar que a filmar y en esta productora me especialicé en montaje; siempre estaba montando, al tiempo que conocía un tipo de documental más de autor, más híbrido y ensayístico. Así comencé a vivir en ese mundo y nunca he salido de ese mundo, no volví al periodismo, hoy estoy en sus antípodas, yéndome del documental a las artes electrónicas. Ya no tengo edad para irme de ningún lado, pero igual me voy.

-¿Cómo surgió la idea de hacer El tiempo y la sangre?

El tiempo y la sangre es una película bastante vieja, fue un proyecto por encargo que nació en 1996, durante la época en la que estuve viajando de aquí para allá con la cámara. Yo estaba en Ju-

ju, filmando la noche de los apagones, sobre los desaparecidos del Ingenio Ledesma en el año 76; en ese viaje conocí a Sonia Severini y ella me pidió que hiciera un trabajo sobre los desaparecidos de Morón, al oeste de Buenos Aires. Entonces comenzamos a filmar de forma casera, a hacer pequeños viajes al barrio donde Sonia militó con la idea de abarcar lo que pasó con los desparecidos en esa zona, pero en ese momento yo entré a trabajar en Cine Ojo y las filmaciones se hicieron cada vez más esporádicas, pero sostenidas en el tiempo. En algún momento hicimos una maqueta con todo lo que teníamos filmado, un primer corte que quedó en stand by.



Fotograma y portada de El Tiempo y la Sangre (2004). Alejandra Almirón



A medida que me fui transformando dentro de la productora, la película fue creciendo, creciendo en el sentido de que se fue deformando, se fue concentrando en la historia de Sonia, no pretendía abarcar a todos los militantes de Morón, sino concentrarse estrictamente en el grupo que acompañó a Sonia y a su marido, en su historia personal. Después de dos años de mucho trabajo en Cine Ojo, Marcelo Céspedes me propuso que hiciera una película; yo tenía otros proyectos en mente, pero este estaba empezando y se me ocurrió que podía terminar esa película. El proyecto ya se había transformado, lo que suele pasar en el documental, comenzás en un lugar y terminas en otro y yo me había transformado, tenía otro concepto de lo que era el documental, otra manera de filmar y editar. Era otra persona.

-¿Cómo fue el proceso de hacer esta película?

Todo el proceso de la película duró seis o siete años, quedó bastante loca, yo creo que estaba bastante loca en ese momento y tuvo una visibilidad: se estrenó en el Bafici en el 2004, luego en Montevideo y en diferentes festivales, pero curiosamente tuvo mucha circulación académica, allí encontró su nicho; la pasaron en Princtón, cada tanto me mandaban algo que había escrito alguien. Fue curioso que despertara interés académico, porque no es una película rigurosa ni académica, no tiene una pretensión documental, es la historia de dos personajes y un territorio, nunca pretendí hacer un documento, como lo hacen otros documentales.

-¿Cómo fuiste tomando las decisiones narrativas, cómo decidiste estar presente en el relato?

Inicialmente la película no iba a tener narradora, la idea era hacer un documental de observación o testimonio. Sin embargo, por influencia de Cine Ojo, en algún momento la película debía tener mi punto de vista. El prólogo se hizo para contar donde estaba situada como realizadora; yo no estaba situada en el mundo militante, sino en el mundo que vino después.

El comienzo de la película tiene una narración bastante extraña porque todos los personajes, primarios y secundarios, están en primera persona; así que es una primera persona que está al comienzo de la película, donde yo hago un breve off y después, de una manera muy anodina presento al personaje, sin decir mucho. Al final cierro la caja del Simon, tampoco tengo una gran presencia, la película son los personajes.

-En el documental hay una estética que retoma elementos de tu generación, el uso de archivos ¿cómo fueron esas decisiones estéticas?

Se usaron imágenes de archivo, fue un archivo bastante manipulado; también se incluyeron animaciones, que son los dibujos de María, hija de Sonia y artista plástica. El tiempo y la sangre es una película bastante barroca, no sé si hoy haría una película con tantos elementos.

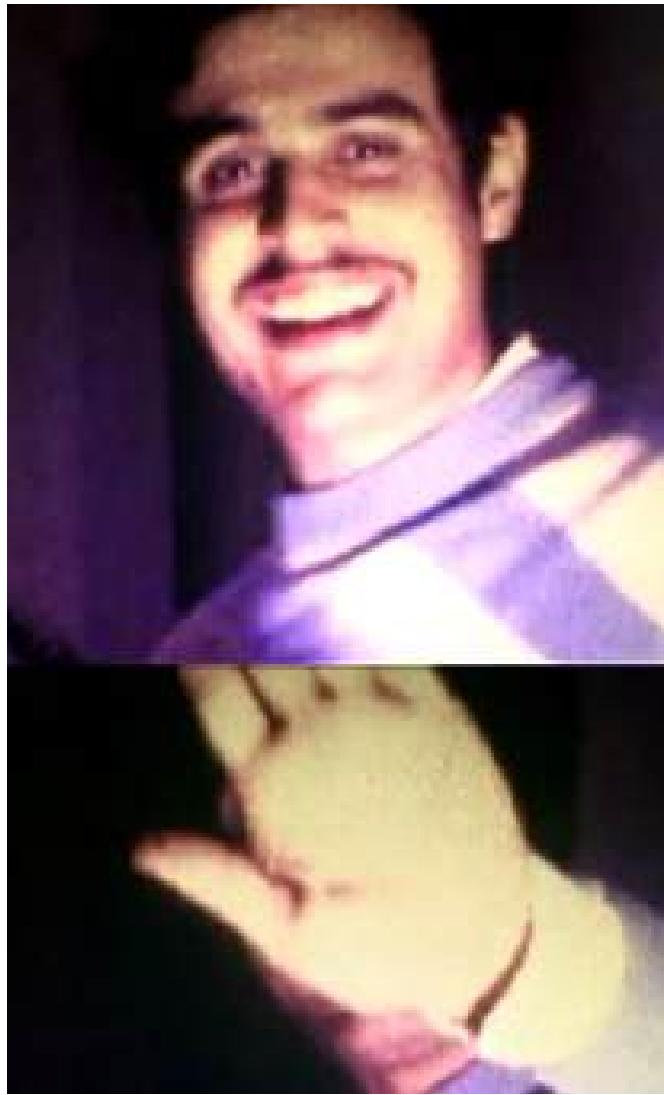
La película es bastante amarga, tiene escenas en contra de la violencia como la de la paloma, muchas metáforas encriptadas. Algunos las interpretan, otros no. Es una película que me parece que mucha gente no la entiende, una película a la que es difícil entrar. Cuando la presenté en el BAFCI, uno de los jurados, que era director del Festival de Cine de Venecia, me dijo que era una película muy irreverente y que el Simon le parecía una metáfora pueril y superficial para representar la lucha armada. No a todo el mundo le gusta ese formato. Por eso me llama la atención que haya gustado y recibido muy buenas críticas en ámbitos académicos, eso es raro.

-Te interesaba la ironía, la construcción de metáforas...

No había nada racional. Por un lado, creo que yo elaboraba, inconscientemente, el tema de la violencia como algo lejano y ajeno; viví la dictadura de otra manera, siendo chica, pero no tuve

familiares desaparecidos, entonces sentía que, de alguna manera, existía una distancia. También había una especie de crítica sobre la violencia, sin condenarla, sin estar en la teoría de los dos demonios, era la mirada de una persona que se asustaba con la violencia que iba encontrando.

No eran cosas nuevas, yo conocía la historia, pero fue un acercamiento fuerte. Durante muchos años escuché testimonios. Cuando comencé a filmar salieron las películas Cazadores de utopías de Coco Blaustein y Montoneros una



Fragmentos El Tiempo y la Sangre (2004) – Alejandra Almirón

historia, de Andrés Di Tella, también se publicó el libro La voluntad, de Anguita y Caparros. Cuando terminé la secundaria había militado en el trotskismo, podía decirte todo sobre la revolución Rusa, pero no podía hablar con profundidad de lo que había pasado en Argentina en los setenta. Así que esta experiencia significó emprender un viaje a todo ese mundo.

-Me parece que hay un tratamiento hegemónico en el documental sobre los desaparecidos de la dictadura que buscan retratar al héroe o al mártir. Tu película rompe un poco con esos discursos ¿Cómo lo manejaste?

De todas maneras, Sonia y sus ex compañeros, tenían una mirada crítica, no era una mirada totalmente santificadora que buscara construir relatos heroicos. Tenía de todo, algunos sí, pero en general era una mirada bastante profunda. Siento que, en ese sentido, la película está en una zona limítrofe por contar con las voces de varias generaciones: las de los hijos que ven a sus padres como héroes y quienes interpretan o reclaman el abandono.

-¿Cómo fue la metodología para reunir a la gente, invitarlos a conversar?

Sonia se encargaba de hacer las reuniones y proponer la conversación. La cámara siempre estaba presente, sin luces ni micrófonos colgados, la idea era que fuera invisible, que no se notara. Eso, por un lado, resintió la calidad visual y sonora, pero benefició mucho los testimonios, porque las personas hablaban entre sí de manera natural, como si estuvieran solos, no notaban mi presencia.

-¿Ibas sola?

En términos de equipo, en general iba sola o, a lo sumo, con alguien que hiciera sonido. Dos o tres de las filmaciones fueron realizadas por María, la hija de Sonia, ella hacía contraplanos que se usaron en la película. Pero en general, siempre fue un equipo



mínimo y reducido. Grabamos en muchos formatos, algunos técnicamente bastante problemáticos, pero se evitó que la cámara se entrometiera y genera un clima.

-¿Cómo fue la experiencia de hacer el montaje de tu propia película?

Soy montajista más allá de mi propia voluntad. Siempre digo que no aconsejo hacer el montaje de la película de uno, pero en Equipo verde, mi última película, volvía a hacerlo. Es como que tiendo a editar todo el tiempo, es una pulsión. El montaje, para mí, es una escritura, filmas y filmas, pero en el montaje realmente escribís la película.

-Mi percepción es que no hay muchas mujeres montajistas, ¿cómo ha sido ser mujer en el mundo del documental?

No sé. Tengo amigas que editan, pero nunca supe cuántas montajistas hay. Creo que antes de los ochenta no había muchas mujeres en el cine, salvo en producción. En el cine en general hay pocas mujeres, pero me imagino que a mediados de los ochenta o noventa, comienzan a participar más mujeres.

La problemática de género, la percibo en todos los lugares, pero estrictamente en el trabajo, nunca pasé por una situación de género. Tengo amigas que trabajan en publicidad y dicen que es un mundo muy machista, pero yo nunca lo percibí, nunca tuve frenos por ser mujer, no hay algo que no haya podido hacer por ser mujer.

-En tu obra hay una pregunta sobre la generación que aparece de nuevo en tu última película. ¿Cómo es Equipo verde?

Equipo verde², de alguna manera, retoma eso que aparece en El tiempo y la sangre de "crecí a la sombra de una generación eufórica". Es tomar a una

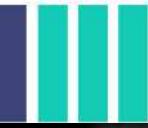
generación, que es la mía, y hacer una película sobre mi generación.

El Equipo verde era el peor equipo de vóley del colegio donde quedamos, por descarte, las que no sabíamos jugar: mis dos amigas, Cristina y Elvira, y yo. Es un poco la metáfora del bullying, del colegio, de lo mal que la pasábamos.

Intenta construir un relato de esa generación invisible, que no militó, que vino después, que curiosamente fue protagonista, pero nunca se notó. Fue la primera generación en Argentina que una comenzó a votar a los 18 años y siguió votando para siempre, no hubo otra, fue la primera, todas las anteriores votaban y venían golpes militares. Pero a pesar de eso, nunca fue una generación protagonista, fue una generación hedonista, individualista, por lo menos a grandes rasgos, no sé si realmente es así.

La película es un poco metafórica, habla del colegio, del miedo; es una película muy orwelliana, en contra de las instituciones; la escuela es ese lugar donde la gente va a tener miedo. Entonces intento mostrar, a partir de la historia de nosotras tres, especialmente de mis dos amigas, porque yo estoy en un fuera de campo, cómo era la educación en ese momento y qué significa ser parte de esa generación, en qué lugar estamos, y el subtema de toda la película es el miedo, lo que significa el miedo, el miedo como algo general, no sólo por razones políticas. Es un tema que me empeñó a inquietar: el miedo, sin importar la época y el contexto.

Acá la pasaron en el 2013 en el FIDBA; también en un festival de Mendoza, en Chile, en Barcelona y Málaga. En Málaga, gané la Biznaga de plata, el premio especial del jurado. Fue raro, era la tercera vez que se pasaba. Yo ya estaba contenta con que la pasaran, me preguntaba si la iban a entender, porque es una película muy local, pero fue muy bien recibida y el jurado la premio. Me sorprendió, no lo esperaba. Yo estaba contenta por el sólo hecho de estar ahí, en ese festival.



Fotogramas de Equipo Verde (2013) – Alejandra Almirón

-¿En qué otros proyectos estás trabajando?

Estoy trabajando con Maximiliano de la Puente en un WebDoc, un WebMockumentary, falso documental en tono de humor que se llama El museo de los niños débiles. Es el museo donde fueron a parar todos los niños desamparados. Entonces estamos usando archivos del Archivo General de la Nación, de la época de Evita, de Sucesos Argentinos, todo tipo de archivos, para contar una especie de falso museo donde estaban los niños delincuentes, los niños huérfanos, los niños locos.

Es una falsa historia que va a tener un documental interactivo en la Web, que va a ser como una interfaz del museo donde hay vitrinas de niños: los iracundos, los loquitos; en cada sala hay distintas historias. A la vez, va a haber un documental normal sobre bullying, que no va a ser solamente bullying escolar, sino en toda la sociedad: en el tránsito, en el trabajo. Y después va a tener presentaciones en vivo, es cine performático, algo efímero. Este proyecto nos llevará dos años, no sé qué va a salir.

Es una falsa historia que va a tener un documental interactivo en la Web, que va a ser como una interfaz del museo donde hay vitrinas de niños: los iracundos, los loquitos; en cada sala hay distintas historias.

A la vez, va a haber un documental normal sobre bullying, que no va a ser solamente bullying escolar, sino en toda la sociedad: en el tránsito, en el trabajo. Y después va a tener presentaciones en vivo, es cine performático, algo efímero. Este proyecto nos llevará dos años, no sé qué va a salir.

También estoy terminando un documental que se llama Cut Ups, sobre ensayos de obras de teatro. Estuve filmando durante un año y medio una sala donde una profesora, con muchos alumnos, ensayaban y escribían una obra de teatro. Es una mezcla de lo que hacen los actores con la profesora y lo que yo filmo en otros lados, archivo mío. Se llama Cut Ups por la técnica de Burroughs, de cortar, pegar, mezclar. Está prácticamente terminado, me falta corregirlo.

Tengo ganas de hacer algo con el tránsito, tengo una teoría de que si salís a la calle hay un bullying todo el tiempo, entre los autos, las bicicletas, las motos, la gente, ahora con la cuestión de los linchamientos. Buenos Aires es como un gran bullying, creo que la Argentina, pero en Buenos Aires pones la cámara y es como estar en la Franja de Gaza... ¡es un documental! Si dejas la cámara media hora y volvés, tenés un documental, y hay bullying adentro!



.....

No solamente la idea del colegio, en el colegio hay bullying, pero el bullyiado y los bullyiadores, siguen su vida y crecen, y nos gobiernan, son nuestros jefes, nuestros compañeros de trabajo, nos casamos con ellos, nuestros hijos son bullyiados o bullyiadores. El maltrato y la violencia están en todos lados.

-Tenés razón, siempre había relacionado el bullyin con la escuela

Se usa para hablar del trabajo y la escuela, dentro de una institución, pero está en todas partes. En mi época era más sutil, cargar a los chicos con anteojos o con sobrepeso, ahora es más explícito, más corporal y más violento. Además, se difunde por la Web, te enterás. Antes, nuestras historias ni circulaban.

-Y ahora estás haciendo también una maestría en Artes Electrónicas...

Sí. El año pasado hice un posgrado de Industrias Culturales, hice una tesis para desarrollar una plataforma para pasar documentales en la web. No sé si lo voy a lograr. Ahora quisiera, porque con lo de los niños débiles quiero aprender a programar y me empezó a interesar lo performático, hacer algo en un museo, en el espacio público, irme un poco de la idea del cine. Me interesa mucho internet, básicamente, todo lo hago en internet: bajo películas, libros, música, no voy casi al cine, salvo a ver las películas de amigos. Sospecho que la vida de los humanos está pasando por internet, hacer algo por fuera de internet me parece un sinsentido.

* 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 Alejandra Almirón, Tía Lucía, extraído del blog: <http://elequipoverde.blogspot.com.ar/2008/10/ta-luca.html>

2 <http://elequipoverde.blogspot.com.ar/>



Hecho en Villapaz (2014) – María Isabel Ospina

CINE DIGITAL DE PROVINCIAS. EL CASO COLOMBIANO.

Primera búsqueda: Victor González Urrutia.

Por Luisa González*

Decido nombrar este texto, ampliando y haciendo referencia al escrito que publicamos de Olga Ulloa: Cine digital de provincias: el caso peruano. Así como en Perú, en Colombia podemos decir que en los últimos cinco años el cine colombiano ha tenido un desarrollo interesante gracias a la digitalización y los apoyos internacionales y del Estado – en nuestro caso colombiano las becas de Fondo para el Desarrollo Cinematográfico -. Películas de direc-

tores noveles que reciben el reconocimiento de la crítica internacional y hacen parte de selecciones de festivales como Cannes, Rotterdam, Toronto, entre otros. Directores como Oscar Ruiz Navia, William Vega, Rubén Mendoza y Ciro Guerra, son algunos de los nombres más destacados por su contribución actual a la internacionalización del cine de ficción nacional.



El cine documental se conforma en su mayoría de mujeres, algunas como Marta Rodríguez, figura inicial del cine documental colombiano y aún hoy con su oficio documentalista en práctica. Todos ellos comparten de cierta forma el deseo por contar la historia de comunidades nacionales en desventaja: los millones de desplazados producto la guerra en el campo, así como poblaciones urbanas marginales, que si bien nos detenemos a mirar sus orígenes también provienen de lo rural. En esa línea este cine propone también mirar lo que ha pasado tras décadas de una silenciosa dictadura de las derechas y los grandes poderes económicos, en negación de otro tipo de existencias, como los personajes de Rubén Mendoza en las dos películas que estrenó en el 2014, –Tierra en la lengua y Memorias del Calavero – antihéroes que socavan en las tradiciones más patriarcales y violentas de nuestra sociedad. Si bien, como diría María Fernanda Luna en su ponencia para el segundo festival de cine de la Universidad del Valle, Cinespacio, pareciera existir un deseo por volver a esa raíz de la sociedad colombiana que es el campo en estos realizadores ciudadanos.

A la par de esta creación que se hace cada vez más constante, con realizadores que dependen más de los fondos internacionales y de su participación en festivales que del mercado nacional, están realizadores que provienen incluso de los mismos contextos marginales que nombré en el primer párrafo, y que hacen películas sin depender más que de la existencia de una cámara barata de video y de circuitos de difusión más personales, como el cineclub barrial y la venta directa de sus películas a sus amigos y conocidos, o bien mediante los distribuidores piratas, llegando un público de la clase media y baja que transita por sectores comerciales, los centros urbanos, y que podrían gustar de audiovisuales cercanos a su contexto, que comparten modelos clásicos de narración con las películas de acción, el melodrama y las historias de venganza.

En cuanto a procesos de formación, el primer grupo de directores reconocidos internacional-

mente, provienen de escuelas de cine o de comunicación social con énfasis en audiovisuales. Recibieron formación en guión, fotografía, investigación, y son sobre todo cinéfilos en su gran mayoría, fascinados principalmente por directores y corrientes cinematográficas al margen del cine hollywoodense. El segundo grupo de directores, que provienen principalmente del campo o de las laderas de la ciudad, han tenido como nivel de educación más alto el bachillerato y han aprendido un tipo de lenguaje cinematográfico principalmente viendo a través del visitante de películas de hollywood, (películas que el primer grupo rechaza), o de la televisión, esto debido a que su consumo de audiovisuales depende de lo gratuito y de la oferta pirata más popularizada. Como diría Víctor González Urrutia – realizador de Villapaz, un pequeño pueblo al sur de Cali – tras la proyección de Gracia Divina en el VI Festival Internacional de Cine de Cali: yo no veo muchas películas, más bien veo mucha televisión.

Esto hace pensar que el “hacer” de estos cineastas de “provincia”-marginal, su lenguaje cinematográfico, se desarrolla de formas más espontáneas dadas las necesidades inmediatas que plantea cada plano del film y del sentimiento que las historias que narran les proponen, que de un plan de rodaje, una storyboard, una cita a otro director o película, en fin ellos proceden bajo ese deseo impulsivo que llena de vigorosidad el cine amateur, y que puede llegar a develar grandes encuentros. Un ejemplo de esto es el uso – excesivo en algunos casos – de los primerísimos planos. Si bien las historias de este cine marginal tienden al melodrama y la tragedia, historias de venganza, sufrimiento ante la muerte por la violencia y el desamor, los rostros de los personajes se hacen un escenario, y ahí el primerísimo plano no duda en enseñar las lágrimas, la preocupación y la tristeza, y muchas veces con ello: actuaciones fascinantes. O los efectos especiales hechos con materiales que están a la mano, como toda la esencia de estas películas.

En este texto quiero abordar un primer film, y con ello un primer caso de este cine digital de provincia, esperando abarcar después más películas y realizadores que me causan una gran curiosidad sobre su práctica y sobre su papel en la historia del cine nacional; los relatos que a través de la imagen en movimiento están quedando plasmados en una memoria más popular y local que una global o internacional; esto último sin descartar que en el tiempo este cine hecho desde lo más recóndito de la provincia, ocupe también parte de un relato global de nación y de mundo.



Hecho en Villapaz (2014) – María Isabel Ospina

Gracia Divina, de Víctor González Urrutia

En el pasado VI Festival internacional de Cine de Cali, había una película en competencia nacional: Hecho en Villapaz un documental de María Isabel Ospina, donde nos adentramos en el detrás de cámaras de la última película de Víctor González Urrutia, Gracia Divina.

Gracia Divina no estaba en competencia, se presentó tras la premiere del documental al cual asistimos relativamente pocos, pero el público se triplicó para la proyección de la película de González Urrutia, quien poco a poco se ha convertido en un pequeño director local de culto. Por Youtube se ha difundido algo de su producción bajo títulos como

La Puerca y La mano peluda.

Gracia Divina, narra la historia de una familia desplazada que llega a Villapaz, producto de esa migración entre pueblos – tan común en Colombia –, en la que una familia huye de pueblo en pueblo, perseguidos por los actores de la guerra. Con una niña de pocos meses, quizás un año, una caja y un par de pequeñas maletas, buscan alojamiento y trabajo para mantenerse. Con cierta extrañeza son recibidos en Villapaz, donde también los actores de la guerra no se han hecho esperar: las bacrim – bandas criminales que lideran hoy por hoy el narcotráfico, y que se alimentan también de la extorsión, el secuestro y las oficinas de sicariato – han empezado a acechar la tranquilidad de los habitantes, y la confianza en el otro.

Dos tramas paralelas se desarrollan en la película. Una es la vida del pueblo que empieza a cambiar producto de jóvenes armados que representan las bandas criminales, y la otra la trama consiste en cómo la familia de migrantes trata de sobrevivir en este contexto. Ambas tramas se cruzarán cuando el padre cabeza de hogar es obligado a vincularse a la bacrim, para después terminar siendo esta su única opción de trabajo.

Distanciado de su hogar, escondido entre asalto y asalto, asesinato tras asesinato, el hombre regresa a buscar a su esposa y su niña. Mientras él pasó a la trama paralela del desarrollo de la banda criminal, su esposa e hija se mantuvieron del lado de los civiles que deben sobrevivir en un contexto de desempleo y violencia. La mujer ha tenido que prostituirse, y después han migrado otra vez de pueblo, dejando la habitación que rentaban a una anciana, vacía.



Fotograma de Gracia Divina (2014) – Víctor González Urrutia

Ante la pérdida de todo por lo que el hombre delinquía, éste es invitado a la evangelización de la mano con la anciana que les ayudó rentándoles una habitación a pesar de los pagos poco regulares. Ahí, así como en otras escenas, González Urrutia nos muestra cómo las sociedades marginadas por la violencia han sido adoptadas por iglesias cristianas y evangélicas, insistía incluso tras la proyección del film en cómo la cultura y las tradiciones en una comunidad afro como la de Villapaz, han cambiado producto de la evangelización en la que muchos se han refugiado.

Cuando el hombre se dispone a ser bautizado para entregar su vida a dios y olvidar todo el daño que hizo y se causó a sí mismo, es ajusticiado por los criminales, de los que había huido.

Luisa: Victor, en el conversatorio que tuviste en la Cinemateca del Museo la Tertulia, contabas cómo empezaste a grabar con la cámara del celular. Antes de que esta cámara cayera en tus manos, vos ya pensabas en grabar, o fue una pulsación al tener la cámara.?¿Cómo fue ese momento en que empezaste a grabar?

Victor: a mi me ha gustado mucho escribir. Yo escribo historias, historias de fábula, historias reales, historias de ficción, entonces todo eso funde. Porque bueno, parece inaccesible uno llegar a hacer una película, un video o cosas así, y entonces llega un momento en que la tecnología un poquito más avanzada llega al pueblo, y eso fue cuando los celulares de cámara, que venían de las ciudades grandes como Cali y Medellín, ya habían muchos, pero tenían un costo muy alto, y ya se empieza a difundir más esa tecnología, y unos teléfonos que van quedando obsoletos, para uno eran nuevos. Entonces es así como con un teléfono ya usado se hizo la primer película: Amor sin perdón. Y no nació así de momento, sino que mi papá estaba cantando y yo siempre lo grababa, porque quería tenerlo en video, quería registrarla en todo, en todo momento, y entonces estaba cantando una canción que se parecía mucho a un escrito que yo tenía, que decía "Amor sin perdón", entonces me inspiró para decirle, "bueno hermano llegó el momento, hágámole" y empezamos a grabar con la cámara del celular.

Luisa: Volviendo un poco a eso de lo pulsacional quiero entonces preguntarte por los encuadres, si



vos antes de grabar pensás en ellos o si lo haces en el momento.

Víctor: ah bueno, sí, cuando empecé fue de una manera muy fortuita, sin saber, sólo quería saber si se lograba el objetivo, pero sin un conocimiento de los planos, del encuadre, de los movimientos de la cámara. No, simplemente quería registrar lo que yo quería ver, no pensaba en los planos ni nada eso, era como más "objetivo".

Luisa: ¿A qué te referís con "objetivo"?

Víctor: O sea, si la idea era grabarlo diciendo esto, buscaba la mejor posición, dando algo así como una textura para que la gente pudiera ver bien, pero todo era con mi conocimiento, no con el de pensar en un primer plano, porque era un algo que yo no tenía, pero que sí lo hacía con la intención de grabar lo que yo quería, sin saber de qué tipo de plano estábamos hablando.

Luisa: ¿Y ahora si lo pensás con anticipación?

Víctor: ahora sí, claro que pienso en los planos, porque dependen de lo que yo quiero contar.

L: Y cómo decidís qué va en primer plano y qué en un plano medio, por ejemplo.

V: Pues en general, ya sabiendo como lo que yo quiero, me parece aburrido ponerme a escribir esto, esto y esto, porque esto no lo tiene que saber un productor, un camarógrafo, no lo tiene que saber el sonidista, ni nadie más. Entonces me parece absurdo, digo, no perdamos tiempo, hagamos la película. Y aunque también se podría hacer, me parece muy complejo pensando en presentar un proyecto al ministerio para hacer una película. Y aunque a veces tenía un plano en mente, no lo contaba, y así fue como se empezaron a hacer los otros trabajos, los que siguieron a la primera película.

L: ¿Cuánto duraba Amor sin perdón?

V: Son dos versiones, la primera versión dura setenta minutos, y luego me llegó una cámara digital fotográfica, y esa dura una hora y nueve minutos.

L: ¿Cómo así? es la misma película? ¿la volviste a grabar?

V: La volví a grabar porque a la gente le gustaba mucho y pues era la ópera prima, y con celular y todo, pero yo estaba como inquieto, me preguntaba: "qué tal que esto se viera mejor?" Y lo grabé con la cámara fotográfica digital.

L: ¿Y con los mismos actores?

V: hay uno que no quiso, dijo que él no iba a grabar más películas ya. Lo cambié a él y algunos giros en la historia, pero al final es casi lo mismo. Igual que con La última gallina en el solar, la historia de una niña que la madrina le hereda una gallina que pone huevo negros, y en el pueblo hay un señor que es despotista, el que manda en el pueblo, y él lo quiere tener todo, no importa lo que pase, y cuando se da cuenta que hay una gallina que pone huevos negros, la manda a buscar porque él quiere tener esa gallina, y lo que él no sabe, es que la gallina tiene un misterio: que todo el que la toca muere, claro que en la película no se dice eso, pero se hace evidente de que todos los que tocan la gallina, mueren excepto la protagonista.

L: ¿Y esa es una tradición que vos escuchaste de la tradición oral de tu comunidad?

V: No, eso es una historia de ficción que mezcla relatos reales y que se funden allí. Entonces digamos por ejemplo esto de lo negro, que la gente dice que el negro es maldito, que lo negro tal cosa, que negro como tal otra, y yo lo cojo y lo hago algo apetecido, algo que por ser negro quieren tener y causa curiosidad. Lo de la gallina, pues hay un traficante de ga-



llinas, y quién trafica con gallinas, si la gente trafica es con droga, las gallinas son súper baratas, y un comerciante de gallinas con escoltas, por ejemplo; entonces le dimos un valor muy grande a lo que no lo tiene. Y la cría de gallinas que es algo bastante fuerte en la comunidad y el robo de las gallinas que por ejemplo no hay un niño de diez años que no se haya robado una gallina. Entonces todo tiene que ver con esos tipos de vivencias para construir la historia y que en la tradición oral sí se habla mucho de los mitos y de las leyendas que son historias un poco así, y la gente cree en ellos y que los ven y les pasan, entonces dije: vamos a formar un mito con este relato de la gallina en el solar.

L: Cuando vas a escoger los actores con gente de tu comunidad, ellos, esos personajes que se vuelven actores, ¿también influencian de cierta forma tu historia?

V: Claro que sí. Cuando yo estoy escribiendo la historia, de una yo pienso en los personajes. Parece que conociera toda la gente del pueblo. Entonces de una, yo digo: "ah! este es fulano de tal". Y si ese personaje no lo puede hacer él mismo, hay alguien que se inspire en él. Y por lo general busco gente que tenga ese mismo universo, como esa misma historia y entonces lo hace de una manera muy vívida, muy bonita.

L: hablando de esto, contáme cómo fuiste desarrollando la dirección de actores, cómo fuiste encontrando tu forma de hacerlo

V: bueno, digamos que a través de la lógica. Cuando empezamos la primer película los actores me decían y bueno qué hago, qué me toca hacer, y entonces lo que usted tiene que hacer es esto, esto y esto, y sale y se viene para acá, mientras tanto yo voy a grabar aquí, cuando yo diga pare, usted para, y en fin vamos armando el cronograma pues. Y así de esa manera fui dialogando con los actores. Los últimos trabajos, cuando la gente ha empezado a ver que el trabajo en Villapaz

llega a otras personas, la gente se ha empezado a confundir creyendo que a mí me llega plata, dinero y cosas así, entonces primero les eché una carreta de lo lógico: que en vez de darme, era que yo antes tenía que sacar de donde no tenía para hacer una película; aunque de muy bajos recursos, pero siempre gasta uno. Entonces que por qué yo hago eso, y les digo primero que nada la pasión, la pasión por hacer cine, por ver la gente que conozco en la pantalla, en la televisión, y entregar esas ideas que están por ahí revoloteando, y enseñarselas al mundo. Entonces ese amor es el que me gusta transmitirle a la gente, y que de cierta manera se unan al trabajo desde la perspectiva de ellos que van a aportar algo grande y que a ellos también les va a servir, y siempre hacer un gran equipo con estas personas.

L: Victor, y cuando vos tenés una escena de llanto, ¿cómo haces para hacer la escena?

V: primero le pregunto a la persona si es capaz de llorar espontáneamente, y si puede llorar de una vez, entonces no hay problema. Si no llora, bueno, le digo: "lo que sí es que tenemos una idea muy clara, que necesito que llorés y para llorar es necesario que traigás un recuerdo de tu vida fuerte, sin que se salga de lo que queremos hacer en la película". Y hay personas que han logrado esa capacidad de llegar a ese momento tan triste y cuando uno ve están llorando. Y cuando el actor no puede, pues toca hacerle el efecto de la lágrima, cambio de plano, y cosas así.

L: Yo recuerdo mucho en Gracia Divina esta niña que llora tanto.

V: la del relato, sí, ella lloró después de recordar cosas tristes, y que también hubo que hacerle truco para que llorara más. A ella los ojos se le lagrimeaban y todo, pero la lágrima no salía; entonces la pusimos a llorar de verdad.

L: ¿con gotitas?

V: No, con vaporub. Muy cerca del ojo...si, muy cerca del ojo (risas)

L: Victor, yo vengo de un plano más de la acamia. De ir clases donde te ponen cine y uno se identifica con ciertos directores, y formas. Vos no venis de eso, pero sin embargo me imagino que tu panorama visual se ha ampliado, has visto más cosas, o te has fijado más en ellas. Cuáles son esas películas, programas de televisión, o directores que sentís han influenciado tu trabajo.

V: hay películas que son buenas, que por lo general son buenas, pero yo tengo algo, una cuestión muy personal y siempre pienso: bueno, esas primeras personas que hicieron cine sin referentes. cierto? Y que ellos son hoy referente de muchas personas. Entonces a mi me gustaría romper con ese tipo de academia, de pensamiento. Ese tipo de personajes no hay que olvidarlos, pero todo, todo lo queremos hacer con unos referentes, y los grandes hombres como Sócrates, o como Platón? O esos investigadores, los primeros que hicieron cosas grandes que aún mueven el piso? Ellos no tuvieron grandes referentes, pero hicieron cosas grandes. Y no es un capricho mío, es una manera de pensar de que, por ejemplo, ahorita estábamos viendo lo del taller, del documental y todo eso para hacer un pitch, entonces nos están poniendo unos referentes, de otros proyectos y de otras cosas; entonces me parece un poco molesto, porque lo claro está porque cuando uno mira esos referentes termina copiando el mismo modelo, aunque lo haga con otras palabras, tiene las mismas pautas, cierto? Y lo más claro sería: hay dos puntos, y desarrollélos como usted quiera, buscándolos como usted los busca. Entonces la cuestión de los referentes a mí no me llama tanto la atención, porque la idea es que descubramos cosas nuevas, que tratemos de descubrir cosas nuevas, aunque dicen que ya todo está hecho, yo soy de los que digo que todavía todo no está hecho, y que ojalá uno pueda hacer algo diferente a lo que siempre son las marcas. ¿Qué tal

que pudiéramos descubrir un nuevo plano? no sé, algo así. pero ya están los planos, por ejemplo ya están los colores, entonces es jugarle un poco a experimentar, pero no jugar por jugar, sino que todo tenga un sentido de porqué uno lo hace. Entonces para mí uno de los mayores referentes es lo que yo quiero contar, lo que yo quiero hacer, eso es lo que más me motiva a hacer las cosas.

L: bueno, pero vos estás en un taller, fuiste hace poco a Francia con tus películas, ¿todas estas personas de la academia que te buscan, no sentís que han influenciado un poco tu obra? ¿Que tu cine ha evolucionado, que lo que haces ahora es cada vez mejor?

V: sí, si claro, hay mucha evolución. Esa evolución se logra no por un referente, de mirar una película o cosas así, más bien sí hay libros que he podido leer, el montaje, los planos, cosas de esas a partir de eso sí puedo crecer mucho. He leído libros como "Guion y dirección", "Arte y Cine", por ejemplo cosas así que me regaló un amigo: Luis Ricaurte, que vive en México desde hace mucho tiempo, él es ampliamente reconocido, es el maestro de la lasergrafía, es más conocido en México que en Colombia, y pues él, yo trabajando construcción en la casa de él, y nos hicimos muy amigos. Primero, porque yo pintaba, hacía cuadros, y le gustó cómo yo hacía las pinturas. Y luego en un viaje que hizo, cuando volvió yo ya estaba haciendo películas, y me dijo: no pues, tomá esta cámara de fotos que es mejor que la del celular, y así fuimos caminando, nos fuimos haciendo amigos, ya después me regaló un videobeam, me quiso prestar una cámara, pero yo en ese momento no tenía nada qué hacer y entonces se le regresé porque se necesitaba para otras cosas, y me regaló dos libros muy buenos, los compramos juntos nos fuimos a la librería nacional y vimos los libros. Yo tenía cierto conocimiento de cosas que veía por YouTube, esos videos tutoriales, veía mucho de eso, ya después con los libros me alimenté mucho más para mejorar depronto en cuanto a la estética de las películas, y cosas así, cierto? en cuestiones de narración si es lo que yo quiero contar.

L: de esta relación con personas por fuera de Villapaz es que me imagino vos te diste a conocer acá en Cali, por ejemplo. Cómo fue que te diste a conocer.

V: en Jamundí había en el 2009 un político que trabajaba para la alcaldía y que era de Villapaz. Y entonces él estaba manejando la parte cultural en Jamundí. Y me llamó y me dijo: "mira hay unos muchachos que yo les he hablado mucho de vos y ellos quieren conocerte, son unos muchachos que tienen un parche que pone películas al aire libre", un Cine pal Barrio allá pues en Jamundí. A usted no le gustaría llevar allá "La última gallina...". Yo le dije que sí y entonces hicimos toda la gestión, nos llevamos a todo el combo de los actores, hicimos toda la gestión y llegamos a Jamundí. Primero presentamos nosotros la película y la gente se la gozaba, se reía, o sea todos los diferentes momentos de la película la gente los disfrutaba, y entonces llegó un periodista que estaba ahí y me dijo: "hermano, yo vi la película y me gustó mucho, es una película así como toda tentadora, como toda diferente, yo nunca había visto una cosa de estas hermano"; Roy Monroy (Chávez) se llamaba el periodista. Él trabajaba para El País, me dijo que me quería hacer una entrevista, yo le dije que para mí era un gusto. Le di mi teléfono y al día siguiente me llamó un man: Santiago Cruz Hoyos, cuadramos la entrevista al día siguiente, un día lunes y el domingo salió la publicación en la Revista Gaceta. Fue la portada, o sea el eje principal, y él después ganó el premio Colprensa por esa nota. Después de eso tomó mucha fuerza, empezó a sonar mucho. A Ébano le interesó mucho esa nota, Ébano Latinoamérica; en Bogotá hay una revista que se llama Número, que viene como un libro grandote, Carambirí, del Chocó o de Buenaventura, no estoy seguro; después llegó Caracol Radio, a los días también llegó Caracol Noticias (televisión), yo tengo todos los reportajes, y así Telepacífico, Noventa Minutos, bueno todo eso, CNC un canal como más local y el Canal de la 14, Representación Visual donde pasaron La mano peluda, entonces todo eso fue como el medio para que yo llegara a otras plataformas para esos personajes conocieran mi trabajo.

L: ¿y vos por qué crees que hay un interés mediático de cubrir lo que vos haces?

V: porque es una manera diferente de hacer el cine, porque no hay limitaciones. Y que finalmente transmiten muchas cosas que quieren transmitir grandes actores. Produce las mismas sensaciones aunque yo no hago un cine de alta gama, creo que el punto de vista de una película mía para algunos es como estar viendo una película de Hollywood, o una película hecha en Argentina o en México o aquí en Colombia por los grandes cineastas, la disfrutan igual. Pero que hay una sensación de "diferente", de que se hace con personas muy orgánicas, o sea, es un cine muy orgánico; las películas con actores de la comunidad, actores naturales, yo el director una persona de la comunidad, también natural, porque yo no estudié para eso, y que son temas diferentes a los que uno ve en la cotidianidad en la televisión. Se ven muy natural las actuaciones y yo creo que eso llama mucho la atención, la manera como se ha hecho.

L: Y eso es lo que también mueve a la academia. Hablemos por ejemplo de lo que hizo María Isabel Ospina, ella no viene de este mundo mediático de la televisión, de la prensa, sino más de la academia, de hacer un documental; incluso yo, no? el hecho de venirte a buscar es porque se despiertan unas curiosidades a cerca de tu trabajo, pero también siento que lo que vos estás narrando es muy importante también desde el punto de donde vos lo hacés, la importancia de lo que se hace desde la provincia, en lugares pequeños en donde está la guerra, que hay unos conflictos que hacen las bases de lo que es el país, vos también sentís que hay algo de eso?

V: Si claro, claro, lo mío por eso uno lo ve y las historias son creíbles porque son cosas que gente las vive. O sea, son ficciones documentalizadas, por lo general, entonces yo lo siento así porque venimos de allá y eso es lo que vivimos muchas veces, aunque buscamos construcción, ese es nuestro mundo.

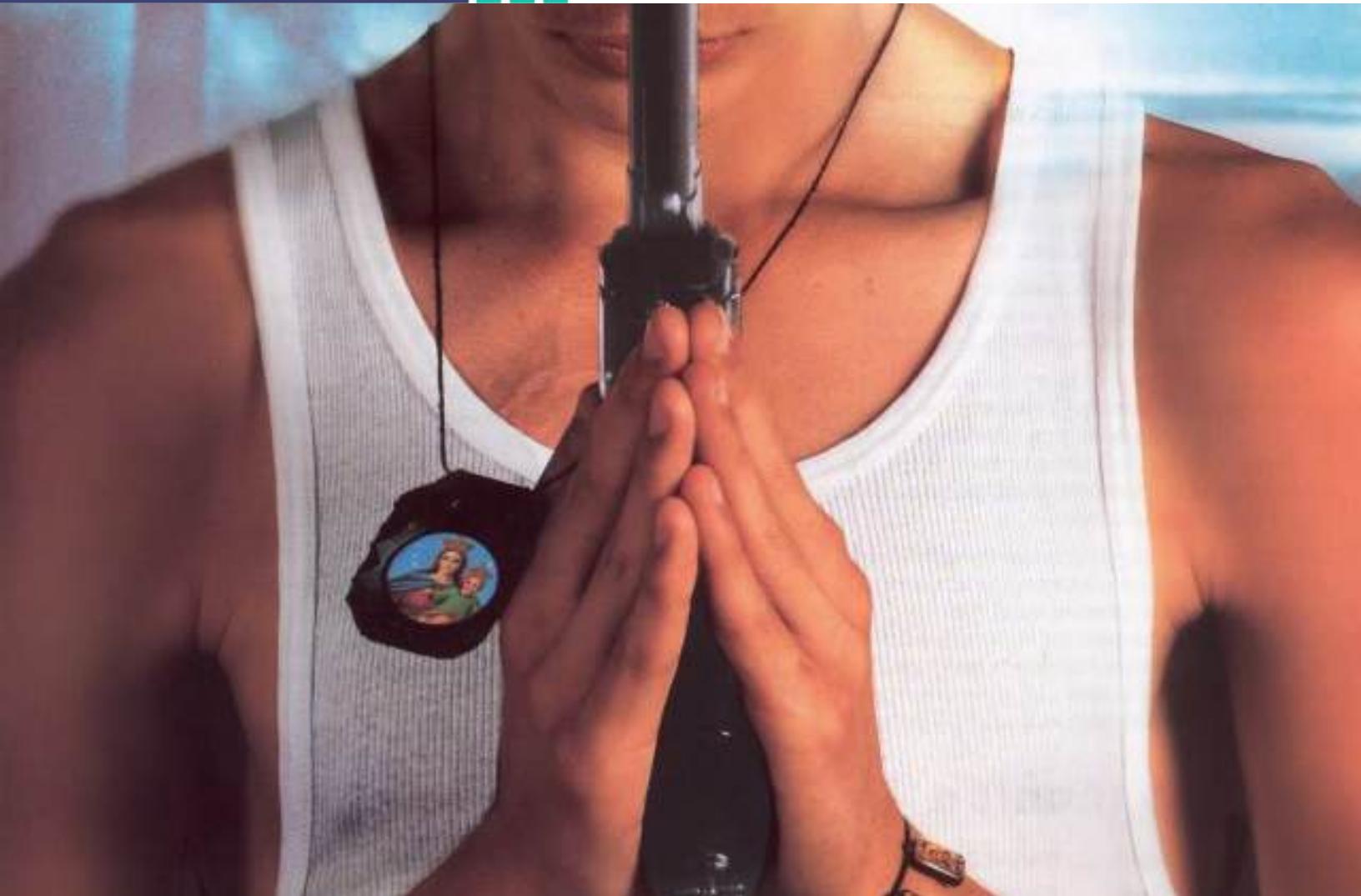
L: Para cerrar quiero preguntarte sobre la difusión y la distribución. Recuerdo en el documental de María Isabel esas tomas en el pueblo con una proyección al aire libre. Contáme cómo empezaste a hacer eso.

V: cuando hicimos la primera película Amor sin perdón, mi hermano hizo una cartelera grande diciendo que había premier en Villapaz. Yo no quería y ellos sí querían mostrarla. Pusieron una tarifa de 500 pesos, y yo dije no pues la gente que va a ver una película mía. Y en esas empezó a llover y llover y se fue la energía. Yo estaba contento que la gente no la iba a poder ver y no iban a llover tantas críticas. Y en esas escampó y volvió la energía, cuando la gente llegó empezó a llover otra vez y fue cuando vi el salón comunal que le caben más o menos unas 500 personas, y estaba lleno. Y había gente que tocaba la puerta para que la dejaran entrar. Lo presentamos con un televisor de 21 pulgadas, el de la casa, y el equipo de sonido también de la casa, un minicomponente. Yo tengo alguna imagen por ahí. Y cuando terminó la película pues fueron una lluvia de aplausos, eso fue de tanta emoción. Eso fue de lo más bonito de esto, lo más bonito de todo, cuando vi que toda la gente del pueblo aplaudía.

Pero bueno, una va avanzando y va mejorando y hay gente que llega a buscarme de la prensa y cosas por el estilo para hablar del trabajo, porque le parece interesante, entonces la gente se empezó a confundir. Dicen entonces, no pues entran como 500 personas, pagaron como 60, porque la gente se apretaba y entraba así, a lo último todo mundo entró ya gratis. Pero decía que era a quinientos pesos; habían como 60 mil pesos que pagó la gente. Bueno, al otro día yo cogí los actores y les dije vea usted tome tres mil pesos, usted otro 3000, usted 3000, y entonces eso fue lo que hicimos. La gente entró pero no pagó, entonces tome para que se tome una gaseosa, o sea no le estoy pagando, le estoy dando un reconocimiento por lo que se hizo, compartamos una gaseosa, una cervecita

más bien entre todos. Entonces, así como te digo, cuando llegaba la gente decían "este man ya está haciendo plata a costillas de nosotros" (Victor ríe), me da risa porque me acuerdo y me parece tan chistoso; yo repartiendo cuarenta pesos, y la gente pensando que yo me estaba enriqueciendo a costillas de los demás. Me dije entonces está bien que la gente piense eso, hay que explicarle a todo el mundo que eso no es así. Esto tiene que dar a la luz de otra manera, entonces para yo pegarme de 50 mil, de 20 mil pesos, prefiero que toda la gente vea estas películas al aire libre. Entonces en esas me conseguí el videobeam, hicimos una pantalla, y desde ese entonces siempre presentamos las películas al aire libre, y que la gente vea y reconozca el trabajo, porque tampoco esa es la manera de uno conseguirle recursos a una película. Y entonces empezamos a presentarlas todas en el parque.

* 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 propia vida va afrontando. ●



Fotogramas de la película La virgen de los sicarios (2000) – Barbet Schroeder

LA VIRGEN DE LOS SICARIOS ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Contraste entre el lenguaje literario y el fílmico

Por Gabriel Rodríguez*

"Jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia", dice Arturo Cova en "La Voragine" y ésta declaración parece flotar y permear toda la historia de "La virgen de los sicarios". Una historia de amor atravesada por un río de sangre, un afán exterminador, un nihilismo que rechaza todos los valores cristianos, que desprecia la vida y el tiempo: un amor por lo efímero y por el silencio —fugaz silencio encarnado en la figura del sicario, ángel de muerte, niño eterno que acalla voces y cierra historias para terminar abierto en canal como una bella pieza de museo profanada. Fernando, el protagonista, se sumerge en la ciudad hasta sus bajos fondos, se zambulle guiado por Alexis, por las calles de una Medellín caótica, posterior a la muerte de Pablo Escobar, para ofrecernos una visión cercana y humana del fenómeno del sicariato: el negocio de la muerte. Las comunas son esa selva, ese infierno que lo llama a sus fauces para devorarlo. Pero este personaje no es Arturo Cova, es un ser sosegado, sin valentía, resentido. Un viejo que saborea el último suspiro de erotismo, de sensualidad y que pese a su intención manifiesta de morir, se aferra a la vida acercándose a un joven que representa lo opuesto a ésta: un asesino.

Sin embargo, el tono imponente e irreverente de la novela se pierde en la adaptación cinematográfica. La filosofía del narrador sólo aflora en un par de chispazos intermitentes cuando se enfrenta al

ruido de la ciudad, a su mezquindad y violencia. El desarraigo y la desesperanza de no encontrar rastro alguno en la ciudad del esplendor mítico de su niñez, no son palpables en la adaptación y cuando lo intenta no está bien logrado. La poesía encabronada de Vallejo, su memoria juguetona e irrespetuosa del tiempo lineal, no encuentra, en el relato filmico, una forma de expresarse: la narración que propone Schoreder va en una sola dirección, sin giros, sin sobresaltos, expedita hacia un final sin sorpresas, solemne y discreta como un obituario. La mirada dolorosa de un colombiano en el exilio hacia su pasado y sus orígenes en contraste con la mirada curiosa de un extranjero.

La carga autobiográfica y confesional que tiene la novela no está presente en la película. El narrador, en el relato literario, se confiesa, se desahoga ante un interlocutor indeterminado —quizás un espejo, quizás un diario—. Recuerda aquella última vez que amó. El narrador en primera persona es, al traducir la obra al lenguaje cinematográfico, remplazado por un narrador omnisciente que nos presenta los personajes a través de diálogos. Se extraña la voz en off pero hay que admitir que los diálogos son un acierto; los protagonistas interactúan y el lenguaje "del bajo mundo" paisa, dota de verosimilitud al relato y aunque no consigue construir un personaje complejo en ningún caso, la violencia, la muerte como negocio y la ciudad quedan retratados de manera certera.



Fotogramas de la película La virgen de los sicarios (2000) – Barbet Schroeder

La división en cuanto a la iluminación (claro- oscuro) dan cuenta de una intención por rescatar elementos presentes en la novela: las iglesias, en su interior, son lugares oscuros y tétricos, representando así, la relación amor-odio que el protagonista tiene con la religión: algo heredado, como un vicio, una enfermedad que debe extirpar de su ser. La presencia de tonos azules en los espacios interiores y el colorido de los exteriores (atiborrad os de elementos decorativos, de caos, de ruido) se pueden interpretar como la relación que vive Fernando con su pasado, su personalidad turbada enfrentada con la Medellín que encuentra al volver de su exilio. Una ciudad de fuegos artificiales y fugaces como los recuerdos.

En la novela los personajes toman vida y se presentan a través de un foco, la mirada de Fernando. Todo lo que llega al lector es según las verdades del personaje principal. De este modo, los personajes, con voz y fuerza propia, se liberan del narrador. Sin embargo, la introspección, presente en Fernando en el relato literario, se diluye y se echa de menos en la película. La crítica mordaz, el nihilismo y la irreverencia pierden fuerza cuando en el filme el personaje dialoga pues sus interlocutores no son válidos (cuando le espeta a los dos hombres en el metro que él es un gran gramático o cuando conversa con Alexis sobre la Medellín de su infancia). La transformación que sufre Fernando, especialmente en su relación con la violencia, es distinta en ambos relatos. En la novela, la actitud del protagonista oscila entre la sorpresa y la costumbre, entre el asombro y la rutina, entre la moral y el desprecio por la religión que dictamina el comportamiento moral; reflejo esto de la relación con la muerte y la violencia que el personaje vive, dicotomía que subyace en su discurso: conflicto entre la cultura paisa heredada, la religiosidad y su filosofía de vida. En el filme, en cambio, el asombro inicial se transforma en voyerismo, en morbo: Después de cada asesinato cometido por Alexis, Fernando, impertérrito, se acerca a los cuerpos para observarlos, en una fascinación que contradice sus palabras de indignación. Huye sin remor-

dimiento como si matara a través de Alexis convirtiéndose en un sicario por interpósita persona.



Fotogramas de la película *La virgen de los sicarios* (2000)
– Barbet Schroeder

El aspecto erótico es uno de los principales aciertos en la adaptación de la novela a la pantalla. El sexo, en una retórica erótica mojigata, incapaz, desaparece en la novela. Thanatos vence a Eros pues su fuerza es mayor. El ritmo de la carrera extimidad pero no nos cuentan nada. El temor ante la sexualidad subyace bajo esta omisión —silencio elocuente que destila vergüenza, complejo, temor al juicio social— y aunque pueda parecer un desacuerdo, juega un papel importante en la construcción del personaje: recato y pudor para el sexo, desparpajo y fascinación por la muerte. En la película, en cambio, los encuentros homoeróticos son más explícitos. El apetito sexual de Fernando parece responder a su deseo de morir: se abraza al sicario, representación de la parca, en la oscuridad de la noche.

En conclusión, es importante destacar que el elemento ideológico y filosófico es muy difícil de trasladar al cine. Su traducción, intangible, deja huérfana a la película cuando pretende ser fiel a la



novela. El relato cinematográfico, como un relato independiente, debe producir su propio discurso y su propio tiempo. En la novela, la memoria va y viene y un hecho desemboca en un torrente de imágenes del pasado, pensamientos sobre la actualidad de la sociedad colombiana e intenciones y deseos para el porvenir. Es un tiempo que oscila, que gira. En la película es lineal y es ahí donde el alma de la historia desaparece. Sólo la música enriquece el relato filmico y lo rescata pues actúa como pivote emocional y agente motivador del personaje protagonista. La ausencia del componente filosófico de la novela y su mordacidad, son reemplazados con acierto por el deseo de atrapar el tiempo perdido, la inquietud por la cercanía de la muerte, la turbación que produce la soledad: "Un amor que se me fue, otro amor que me olvidó por el mundo yo voy penando. Caminar y caminar ya comienza a oscurecer y la tarde se va ocultando. Amorcito que al camino va, amorcito que perdió su nido sin hallar abrigo en el vendaval." ●

• | Visaje | •

Nº 4
2015

WWW.REVISTAVISAJE.COM