

www.revistavisaje.com

# IVisaje

PENSAMIENTO  
& ESTÉTICAS DECOLONIALES  
/ CULTURAS VISUALES

No.7 | 2018



# ■ COLABORADORES

## **EDITORIA**

María Alexandra Marín

## **CONSEJO DE REDACCIÓN**

Luisa González y María Alexandra Marín

## **CORRECCIÓN DE ESTILO**

María Alexandra Marín, Juan Camilo Martínez y Luisa González

## **WEBMASTER**

María Andrea Díaz Miranda

## **COMMUNITY MANAGER**

Catalina Ballesteros

## **DISEÑO PORTADA**

Sara Isabel Garzón Ospina

## **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN PDF**

Stephanie Montes

## **HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO**

Nicolás Pantoja, Diego Echeverry, Luisa González, Juan Fernando Ramírez Arango, Jerónimo Atehortua Arteaga, María Andrea Martínez, María Alexandra Marín, Babel Media Art, Mónica Restrepo, Guglielmo Scafirimuto, Andrés Arroyave, Juan Camilo Martínez.

## **CON EL APOYO DE**

Colectivo 24 Cuadros

## **AGRADECIMIENTO ESPECIAL**

Vórtice

**CONTACTO:** [revistavisaje@gmail.com](mailto:revistavisaje@gmail.com)  
Facebook Revista Visaje  
Twitter @revistavisaje

## 03. EDITORIAL

## 05. RESEÑAS

**05.** Y ahí estábamos por irnos y no

**09.** Cocote

**12.** Los espejismos del desierto en Sal

## 14. ENSAYO

**14.** The promise of a meaningful image

**21.** Carta abierta al amante del vacío

**27.** Incendies: el reparto del duelo

## 35. CORRESPONSALES

**35.** Por un cine de resistencia: conversación con Lav Diaz

**42.** La palabra de los estudiantes

**58.** La mujer en el grupo de Cali

**63.** Un golpe de ternura

## 68. INVESTIGACIÓN

**68.** Rocha, Mayolo y el cine hecho en Cali

**75.** Nomadic histories: cine and the "postcolonials lens"

**80.** De mala gana

## 89. VISUAL

**89.** Apuntes sobre Na, Misak

**94.** Cine comunitario en el Caribe colombiano

El giro que se dio en las ciencias humanas con el proyecto modernidad/colonialidad, que plantea un cambio en los cánones y paradigmas dominantes, cuestiona el eurocentrismo en los campos y disciplinas. Son varios los lugares de producción de conocimiento contra la hegemonía de una mirada, un pensamiento, una epistemología. Estas luchas atraviesan las geografías, los cuerpos, los géneros, los seres.

Visaje es una revista que se ha interesado por la construcción de pensamiento en torno al cine y las artes visuales. Para ésta séptima edición recibimos ensayos que explican cómo llegó la teoría post-colonial a los estudios cinematográficos, donde las minorías se vuelven agentes de cambio. Reseñas sobre películas que nos llevan a comprender las crisis que resquebrajan la identidad, críticas sobre los espejismos del lenguaje cinematográfico, entrevistas a realizadores cuya mirada es política y emancipatoria porque desnaturalizan los modos de ver el medio. Investigaciones sobre el retiro de la tradición en el arte, análisis de la sociedad contemporánea, y testimonios sobre los fracasos en la educación y la introducción del giro visual.

En estos momentos de quiebre, de crisis, un simple “sí mi sol” podría sacarnos de ese asfalto mental y emocional. Acciones que llaman a la ternura -como la referida en la entrevista Un golpe de ternura-, a que nuestro niño interior inunde el tráfico con frases de Jairo Aníbal Niño (¿Quién en su niñez no tuvo un libro de él?).

Para nuestra categoría de Visual contamos con una selección de fotografías de la foto fija del documental *Na-Misak* de Luis Trochez Tunubalá y con una selección de videos hechos por niños del caribe colombiano, con el apoyo de Andrés Lozano, realizador de cine comunitario.

Por los textos recibidos, gracias, continuamos trabajando en el proyecto decolonial.





## Y AHÍ ESTÁBAMOS, POR IRNOS Y NO

Por Erasmo Pantoja

**1.** Lucrecia Martel se embarca en un viaje ocioso por el río Paraná. El barco avanza con lentitud, la sonoridad de los pájaros y de los insectos se entrecruzan en un tejido invisible que por momentos la exalta, por momentos la adormece. El barco avanza y Martel se deja llevar por la cadencia fluvial del trópico sureño. Inunda sus pupilas con el paisaje del litoral, se deja deslumbrar por todos los matices del cielo a lo largo del día, conversa con otros tripulantes, piensa, camina bajo las estrellas en medio de la noche, de un lado a otro hasta donde la extensión del barco lo permite, el río oscuro abajo. Y lee. “En noches impúdicamente calientes”, sobre una hamaca, lee ZAMA, una novela de Antonio Di Benedetto que se publicó en 1956. Di Benedetto fue un escritor argentino que, como ella, creó desde la provincia, alejado del centro (“Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires”); en silencio, marginal, discreto. Algo en la escritura de Di Benedetto le genera a Martel un estado de euforia. La manera en que se encadenan las palabras, la cadencia envolvente de la voz de un personaje remoto, el soliloquio que nos es dado escuchar (leer). Don Diego de Zama, un funcionario colonial americano atrapado en un lugar remoto en el que no quiere estar, se narra, y asistimos a un mundo a través de la mirilla de su ser, a través del filtro de sus sentidos y emociones, sus deseos y frustraciones. Lo que llama la atención de Martel no es la historia o el escenario colonial que se despliega, aunque eso también influye, sino algo más allá o más acá, inefable, inasible, pero que así incierto, emociona y conmueve. Es esa cosa que tiene la textura de una revelación. La revelación de Martel fue una decisión: hacer una película. (Re)crear ZAMA, su versión destilada en sonidos e imágenes. Lo que sigue son unas reflexiones azarosas o notas dispersas en torno a Zama, a partir del revuelto que dejó en mi cabeza la lectura del libro y la posterior visión del artefacto de Martel.

**2.** Después de la sangre y las espadas, a América llegaron la tinta negra y la pluma. El mundo se construía en los pergaminos, las firmas estampaban la pesada quimera de la ley, la propiedad, la autoridad y el dinero. Don Diego de Zama, el asesor letrado, es el colador por donde pasan las quejas y reclamos, las acusaciones: él descifra, discierne, decide. Su disfraz es el calor de la peluca, su mísera corona de funcionario. Diego de Zama nació así, dentro de eso, dentro de su peluca, dentro de este continente cuyas estructuras ajenas recién erguidas, precarias todavía, rinden cuentas a la corona que brilla desde el otro lado del océano. Pero adentro de Zama roe un bicho, hay algo que es incomprensible y absurdo (¡injusto!) en todo este asunto. Algo huele mal. En el fondo sus entrañas

se resisten pero su exterior se resigna, su apariencia aparenta. Lo que más atesora y resguarda es su respetabilidad: como un niño que apenas sabe nadar, su rostro se asoma a la superficie del agua, el resto del cuerpo sumergido, la trompa estirada y abierta para el aire. En ese pedazo de rostro que se asoma a la superficie, se conserva el gesto digno, honorable, quizás con rasgos de melancolía, languidez, pero no al punto que lo deforman, más bien esto le concede una profundidad que puede confundirse con sabiduría. Bajo el agua turbia del río, sin embargo -y sin que esto sea visible para el que desde la orilla observa- su cuerpo no cesa de patear con un atisbo de angustia, toda su voluntad se concentra en no hundirse, en no tocar el fondo donde la gente simple se revuelca, donde moran los ordinarios, donde habitan los salvajes, donde lo irracional florece. Su máscara, su disfraz, le garantiza, sino el éxito o el cumplimiento de sus deseos, al menos el desbroce del camino hacia esa promesa esquiva, difusa. Como mínimo, la respetabilidad. Don Diego de Zama es su disfraz.

**3.** Su escenario, durante el trozo de vida del que somos testigos, es aún más impreciso, lleno de quimeras: apenas una arquitectura improvisada en medio de la extensión impredecible y exuberante del continente. Esta localidad colonial que ostenta un gobernador, un asesor letrado, escribanos, sirvientes y un mísero puerto a las orillas de un río enorme, es un oasis tropical en medio de la pampa pantanosa, pero se trata de -como en el poema de Baudelaire -*un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento*. En Zama se entrevé un pasado más radiante, más glorioso, más noble, que un visitante amigo evoca así: *¡El doctor don Diego de Zama! El enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, el que dominó la rebelión indígena sin gasto de sangre española, ganó honores de monarca y respeto de los vencidos...*”. Ese otro Zama que ya fue, *no era ese el de ahora, el Zama de las funciones sin sorpresas ni riesgos*. Además, Zama pacificó a los indios sin derramar sangre española, pero él no es indio, ni español: Zama es esa cosa difusa y novísima que surge: es un *americano*. Por analogía, ese pasado correspondería históricamente a la euforia española de la conquista, esa emoción adolescente del descubrimiento, la pasión, la posesión de lo desconocido. La etapa de madurez es la etapa colonial, abundante en riquezas pero asimismo en obligaciones: la ley y el orden, la administración, el sometimiento del otro, las gestiones de la mudanza definitiva. En suma, la fase burocrática, y a don Diego de Zama, mera ficha del entramado invasor, le corresponde acatar las decisiones del poder, soportar la lejanía, dotar de realidad una función, un trabajo que se le desvanece entre la ensoñación y el hastío. *Zama el corregidor desconocía con presunción al Zama asesor letrado, mientras que este se esforzaba por mostrar, más que un parentesco, cierta absoluta identidad que aducía... Zama asesor debía reconocerse un Zama condicionado y sin oportunidades*. Zama, poco a poco, se deslució.

**4.** Don Diego de Zama es americano. No sabe muy bien qué es esa cosa, aparte de un nombre arbitrario que nombra fantasmas, que nombra la tierra abierta y blanda en la que se hunde, pero sí bien sabe que él *no* es español, aunque tenga hartó probada su lealtad al monarca. En una escena de la novela es puesto en evidencia y corre el peligro de que el asunto se tome como ofensa de un americano contra el honor de los españoles: Zama proclamó, en una fiesta, que sólo se conformaba con mujeres españolas. Su esposa, que se encuentra lejos, es americana, y en consecuencia sus palabras sólo podrían significar una cosa: Zama codiciaba o poseía ya a una mujer de la colonia, en franco adulterio. Zama se justifica: cuando dijo española, realmente quiso decir blanca, *como opuesta a indias, mulatas y negras, que me inspiraban repugnancia*. Pero, ¿dónde situamos a Diego de Zama en esa “oposición”? ¿Qué es lo que diferencia a Zama de un español? ¿Acaso la fidelidad al rey -y la lengua, e incluso ciertos rasgos físicos- no los iguala? ¿No es la nobleza una cuestión de linaje, y no del espacio geográfico dónde lo parió su madre? Sean cuales sean las respuestas, Zama es esa cosa incierta que llaman “americano”, por más que aspire a, o aparente ser, español, y aunque se trata de una sutileza, lo golpea siempre con la fuerza fulmínea de una cachetada, como aquella que le propició a su asistente, Ventura Prieto, por insolente. Pero, oh, Ventura Prieto es español de pura cepa, y el gobernador resuelve intervenir en aquella trifulca menor: el “castigo” que Ventura Prieto recibe es el de ser trasladado inmediatamente a la misma gran ciudad que Zama añora (ahí lo esperan su esposa y sus hijos), pues es *español y no conviene manchar su reputación*. Sí, los efectos son sutiles, pero certeros. Ventura Prieto, en previa conversación con Zama, identifica una característica que, según él, comparten los americanos: *No son ellos mismos lo que son*. Esa frase resume bien aquel dilema identitario. Zama es, vive, encarna esa confusión.

**5.** Dijo que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, el pez, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas; pero de un modo más penoso, porque está vivo y tiene que luchar constantemente con el flujo líquido que quiere arrojarlo a tierra. Dijo Ventura Prieto que estos sufridos peces, tan apegados al elemento que los repele, quizás apegados a pesar de sí mismos, tienen que emplear casi íntegramente sus energías en la conquista de la permanencia y aunque siempre están en peligro de ser arrojados del seno del río, tanto que nunca se les encuentra en la parte central del cauce, sino en los bordes, alcanzan larga vida, mayor que la normal entre los otros peces. Sólo sucumben, dijo también, cuando su empeño les exige demasiado y no pueden procurarse alimento.

**6.** Un cajón de madera se desplaza solo por el zaguán de una pocilga. Nadie lo mueve, es algo inaudito. "Ojalá fuera inaudito" le dice a don Diego de Zama un escribano que lo ayuda a mudarse a esa pocilga. En la bruma tropical, delirante y alucinada, lenta y displicente, que entraña su propio esplín criollo, todo se derrite y se revuelve en una sola masa pegajosa, zumbante, agónica. Zama atraviesa esta masa espesa, los rostros y las voces retumban, se confunden, resuenan. El deseo es uno de los pocos agujones capaces de pinchar esta somnolencia, y los negocios son excusas para las visitas a cierta dama de alcurnia -llena de calor bajo la peluca- cuyos importantes maridos se ausentan muy seguido también precisamente por razones de visitas y negocios en otras latitudes. En esta casa, ventilada por un hombre en cueros que tira de una piola para mover el ventilador que sube y baja moroso como si se moviera bajo el agua o en el líquido amniótico del litoral, la dama de alcurnia se divierte, se toma sus cañitas, coquetea, y la sangre de Zama se alborota. Sin embargo, el negro que ventila es testigo, y la dama da señas de no querer -al menos por ahora- concretar el juego, y así pues, el deseo no saciado, estirado hasta la desesperación, añade otra capa de lasitud a la porosa existencia del letrado. Sus intentos de introducirse en el lecho perfumado de la vecina concupiscente son infructuosos, pero aunque lo hubiera logrado, no hubieran representado nada más allá de la carnalidad, el desfogue y el vaciamiento de su materialidad, una fundición parcial y pasajera con el otro, sin que esto lo salve de su aislamiento esencial, de su descomposición solitaria en aquel purgatorio al que fue arrojado contra su voluntad. *Debía llevar la espera -y el desabrimiento- en soliloquio, sin comunicarlo.* Zama, el inadecuado, el escindido, suspendido en una burbuja de simulación y fingimiento, como un fantasma más.

**7.** En el marasmo de esta localidad remota donde don Diego de Zama estira su espera, en esa atmósfera enrarecida y espesa, las voces y los murmullos se mezclan como una cosa blanda y apagada, las distintas lenguas se disuelven y se confunden como un caucho que se derritiera y nadie alcanza a captar más que palabras sueltas, pegajosas, desfiguradas o amorfas. Dos palabras, sin embargo, se destacan con una luminosidad propia, recurren e insisten con la terquedad de los mitos, la obstinación del miedo: Vicuña Porto. Este nombre, pronunciado con una mezcla de veneración y espanto, aglutina y da consistencia a las vidas de los visitantes: es el peligro, el cabo suelto, la amenaza a la materialidad de sus existencias, y a esa otra cosa que no tiene materia pero es igual o más importante: el honor. Los funcionarios de la corona, ellos mismos artificios enclenques en medio de la pampa frondosa y salvaje, se aferran a Vicuña Porto como los católicos se aferran al diablo, para tener a quién escupir y torturar, condenar a las llamas. En él depositan todas sus culpas, todos sus miedos. Vicuña Porto no es el nativo vulnerable, tampoco es el colonizador-civilizador que actúa según las máximas impuestas por las jerarquías monárquicas y religiosas. Vicuña Porto es el elemento desestabilizador, impredecible y (al parecer) imperecedero: bien pudo haber muerto ya, su cuerpo físico quizás se evaporó y se condensó en su nombre, que pesa y se perpetúa en el terror. Su poder radica en su anonimato. Todos pronuncian su nombre, nadie conoce su rostro. Su realidad, su firma, son los incendios, los asaltos, las violaciones y masacres que comete, no Vicuña Porto el hombre, sino Vicuña Porto la entidad. *Vicuña Porto era como el río, pues con las lluvias crecía.* El bandolero fluye, no conoce reino ni fronteras, sólo conoce su propia ambición que a nadie rinde cuentas, él es aquel que no tiene nada que perder, ningún origen al cual regresar, ni una orden que acatar más que la de su propia hambre y su propia sed. Como en el verso de Papasquiaro, *el núcleo de su sistema solar es la aventura.* Diego de Zama, en su espera y en su hastío, en su disolución y su delirio progresivo, es la figura pasiva, condenada, la víctima de la espera. Vicuña Porto, en cambio, es libre como los fantasmas son libres, es múltiple como los espectros, se deshace y se disuelve en el pavor que inculca en la oficialidad: Vicuña Porto es la libertad, que también padece el yugo del fugitivo, del paria, del rebelde: la persecución, la clandestinidad, que asimismo se convierten en estímulos, sazón para el camino.

Vicuña Porto también es un disfraz, pero un disfraz que asume y conoce su condición de máscara, de falsario. Es quien se une alegre al baile de la infamia y la mentira.

**8.** No se sabe cuánto tiempo lleva esperando don Diego de Zama el traslado que no llega, pero a juzgar por la barba, sobre todo por la mirada manchada de resignación, y por el aspecto harapiento de su ropaje, no ha sido poco, lo suficiente como para abrir grietas, abatir conciencias. En estas condiciones Zama decide sumarse a la expedición que se lanza en busca de la captura de Vicuña Porto. *Los cargos no endiosan, ni se hace un héroe sin compromiso de la vida, aunque falta la justificación de una causa.* Vicuña Porto se convirtió en su causa. Este gesto es su propia fuga, su último recurso: irse, internarse en la voracidad plana de la pampa y, con suerte, regresar con un trozo de gloria entre sus dientes, lo que garantizaría definitivamente la orden de su traslado a una ciudad "decente", junto a su familia. Zama asume su condición de fantasma, en pos del otro, su negativo, el monstruo: Vicuña Porto, el asaltador de caminos.

**9.** Por su parte, este forajido alberga sus propias ilusiones, sus propias quimeras, su propia espera, aunque no le torturen como a Don Diego. Además, está sujeto -como todo mortal- a la supervivencia. Vicuña Porto, nos enteramos más tarde, deposita su esperanza en unos huevos de piedra áspera y gris en cuyo interior habita una "piedra preciosa", cuarzos blancos y violetas que por su brillo -cree Vicuña Porto- vale vidas enteras. "Esos huevos no valen nada" comenta Zama, incrédulo. Terco como un niño, Vicuña Porto se da ese lujo supersticioso de abocar su vida en pos de ese brillo que le deparará riquezas. Zama es, en ese sentido, estrictamente realista. Cree en el oro, en las leyes y las jerarquías, en lo que es abalado por la oficialidad, lo que es estable, aunque su realidad (su espera) le demuestren una y otra vez, día tras día, la farsa que se anuncia tras el velo: la estafa, la arbitrariedad, el absurdo. *Es preciso que yo cuidase mi estabilidad, mi puesto, justamente para poder desembarazarme de él, del puesto,* pensó en algún momento. Y sin embargo, llevado al límite de la decencia y la cordura, decide quemar sus naves y lanzarse a lo desconocido.

**10.** Vemos a Zama de perfil, erguido como todo un caballero, aunque su atuendo delata algo de mugre, un revuelto de polvo, sudor, mosquitos. Frente a él un río, enorme y vivo, gran murmullo. Zama mira, desde su orilla -el borde, su margen, su exilio burocrático-, desde ese lugar reservado en el universo para su espera, mira la otra orilla, lejos, el verde frondoso aplastado por el azul del cielo, los destellos de luz sobre la superficie líquida, profunda y ciega, cristalina y brillante como escamas. Tal vez no mira nada de eso, tal vez, desde su borde, desde su orilla, contempla otra cosa, algo más lánguido y más atroz, que roza con la melancolía: quizás lo que Zama mira es la nada, el vacío. Pero no, Zama no mira ni observa ni contempla. Zama espera. Quiere mirar lo que no está allí, el barco que no arriba, la carta que no llega, la vida que está en otra parte. Y la espera es una versión de la nada, del vacío. Esperar es llenar hoyos negros con paciencia y esperanza. Pero de la esperanza no queda sino la espera.

*\*Todos los pasajes en cursivas son extractos de ZAMA (1956) de Antonio Di Benedetto.*

**Erasmio Pantoja:** traductor y fechor de libros para la **Biblioteca Popular Bruce Lee**. Colabora con **S-T-U-K**, el tomo XII de la enciclopedia del saber ambiguo, mundano e invisible. De vez en cuando con Cabeza de Vaca hace canciones.





## LOS ESPEJISMOS DEL DESIERTO EN SAL DE WILLIAM VEGA

---

**Por Diego Echeverry Rengifo**

Esta película colombiana, estrenada en abril de este año (2018), empieza con la imagen de una pequeña embarcación movida perezosamente por la marea y una voz en *off* extraña, pues no es castellano ni alguna otra de las trilladas lenguas occidentales. En principio creí que era arhuaco, lo cual me provocó, además de cierto entusiasmo, un afortunado extrañamiento, que estaba justamente inaugurando el sentido (más o menos ambiguo) de esta obra, el principio (incluso prehumano y pre-racional) de la historia. Esa voz en *off* extraña y dulce es de una mujer china, quien narra cómo un mar se fue secando hasta convertirse en desierto, y cómo la sal quedó en la tierra, cual huella de su estado primigenio. Vale la pena recordar esa extraordinaria película de Theo Angelopoulos, *La mirada de Ulises* (1995), que empieza de manera semejante. Un velero se desliza suavemente sobre el mar; desde el puerto, el cinéfilo protagonista se acerca y lo observa al lado de un viejo fotógrafo, piensa en el origen de las imágenes en la península de los Balcanes. La mirada perdida en un plano general de unas hilanderas, registradas en 1905 por los hermanos Manakis. El cinéfilo en la película de Angelopoulos busca esas imágenes perdidas, Heraldo, protagonista de *Sal*, busca a su padre perdido. Lo común (además de la pérdida) es esa especie de pasión por el origen, esa búsqueda que es, en toda la acepción de la palabra, una odisea.

En la segunda secuencia de la película, Heraldo, un hombre alrededor de los 30 años viaja en una moto destartada por un desierto. De repente, pierde el control y cae por un despeñadero. Salomón y Magdalena, una pareja de veteranos, le ayudan a sanar disolviendo sal en agua para limpiar sus heridas y recuperar su cuerpo. Salomón es un minero, todos los días le saca un poco de sal a una peña y la lleva a su casa en una carreta para

cambiarla luego con Víctor, un viejo avaro que controla el mercado de sal, por otros enseres y cachivaches. Magdalena sale a cazar conejos, a recoger cactus para comer y a vigilar con una vieja escopeta los alrededores de sus estrechos dominios, que suelen ser amenazados por piratas de dos bandos distintos. Mientras Heraldito recobra la fuerza, se va integrando a la vida de la pareja; acompaña a Salomón a la mina de sal y a Magdalena a recoger cactus. En sus conversaciones nos damos cuenta que el padre del protagonista ha muerto en un desenlace fatal de una vida en la violencia. A pesar de ello, Heraldito quiere saber quién era y qué dejó.

He aquí el primer espejismo, el del origen, un antiguo mar que se fue y dejó un desierto; el padre de Heraldito se fue y dejó un hijo sin respuestas. Heraldito está tan árido como ese desierto, pero guarda las huellas (la sal) de su predecesor, que encuentra (como sustituto y como espejismo) en Salomón. Algo sabemos de Heraldito, que trabajaba como domiciliario en un restaurante chino y allí conversa con una compañera de trabajo sobre la travesía que haría a través del desierto. Este episodio, creo yo, nos conecta con el principio de la película en el que la voz en off nos habla en otro idioma, y nos enfrenta al enigma de la comunicación, que trasciende los de la lengua (china o del mismísimo cine de William Vega).

Heraldito habla fluidamente con su compañera china, como si él mismo entendiera su lengua y ella español, es decir, el idioma (la lengua) no es una barrera, lo que es ambiguo es el lenguaje, la manera como leemos y nos comunicamos (con otros o con nosotros mismos) presuntamente a través de mensajes inequívocos o unívocos. Hay cierta ambivalencia en Heraldito, que se manifiesta en su indecisión sobre hacer ese viaje y, en consecuencia, la de querer conocer realmente a su padre. En este sentido, el mensaje de Heraldito es ambiguo, pues trasciende la estructura misma del guión y nos deja con la confusión psicológica y sentimental de un personaje que está en duelo por la muerte de su padre, y no por ello deja de buscarlo. Aunque es probable que al final logre arrancarse los ojos como Edipo, en esa caverna en la que entra con Salomón.

Además del lenguaje tácito pero contundente de los personajes de *Sal*, el cual logra en la puesta en escena expresar de forma muy natural y eficientemente los conflictos de cada uno, hay otro aspecto muy interesante; los lugares y el paisaje. Las secuencias del mar contrastan con las del restaurante chino: las primeras un poco míticas, las segundas, cotidianas u ordinarias. El desierto es, en cambio, la realidad palpable en la que está Heraldito. A pesar del extrañamiento, cuando nuestro personaje sale de la habitación hacia la cocina y ve la moto como nueva, dicha imagen funciona como un espejismo, una proyección que pone de manifiesto el más profundo deseo de Heraldito por salir de allí. Otra imagen que funciona como un espejismo en ese desierto (aunque ya no como un deseo, sino como un arquetipo) es el momento en que Heraldito, después de discutir con Salomón, intenta desesperadamente arrastrar su desbaratada moto cuesta arriba, de tal suerte que cuando ha logrado subirla un gran tramo, el aparato se devuelve. Esto nos recuerda el mito de Sísifo. Sin embargo, en este caso, el esfuerzo del actor por arrastrar esa moto es real, acontece justamente en el relato y es verosímil. No es un símbolo, sino un acontecimiento en el que se expresa la verdad del cine. William Vega sabe que un cineasta no filma metáforas, porque su material no son las palabras, ni siquiera la realidad, sino la acción.

Al igual que en el desierto, en lo real estamos rodeados de espejismos, porque lo real no es solamente lo que se ve, sino también lo que no se ve (como la fé), el deseo o el sueño, por ejemplo. Esto se manifiesta en *Sal* cuando Heraldito está en una montaña mirando el mar, quizá el mismo mar de la primera secuencia. Su sueño es volver a su origen, que está tan lejos como su padre, mientras que su deseo se muestra en la secuencia en la que está tumbado al borde de un río, lavándose la cara y la cabeza (y las ya mencionadas antes en las que aparece la moto), un tanto más cercanas (no como esa idea más o menos arbitraria y hegemónica de Edipo). Pero lo más cercano es lo real, la sal con la que se cura Heraldito y con la que guisan los alimentos, la misma que Salomón vende a Víctor, el usurero y desagradable mercachifle del desierto.

La sal y el desierto es la realidad árida y estrecha de Heraldito, la misma de Salomón y Magdalena. No es irreal por el hecho de ser una representación. La sal, en efecto, cura. En la película cura a Heraldito, y gracias a ella es que Salomón y Magdalena pueden sobrevivir el día a día, pero además sirve como intermediaria para que esta pareja pudiera también curar la ausencia de su hijo o darle algo de sentido a su monótona vida. Si la sal tiene una función simbólica en esta película es sólo porque se puede constatar en lo material y porque ha cumplido una

función social. La sal y el desierto como huella de su antepasado marino, funciona igual en lo que sea que quiera representar esta película (la búsqueda de un hombre por el sentido, de tener un padre o de existir). Es el vestigio de algo, de cierto fenómeno psicológico, social o político. ¿Cuál será entonces el fuera de campo de *Sal*?, ¿Qué tiene que ver con nosotros?

El paisaje emocional de *Sal* es desolador, cada uno de sus personajes está tan curtido y estéril como ese desierto. La tierra los ha hecho lo que son, hay ahí una correspondencia sutil entre territorio y cuerpo, pero también un combate. El desierto quiere agotarlo y secarlo todo, mientras que el cuerpo quiere sobresalir, tener una identidad y una historia propia. El desierto es el fundamento (origen) y el material de la obra de Vega. Sobre él se levanta esta película, es el origen de sus imágenes: la tierra, porque, parafraseando a Heidegger "Ser-obra significa levantar un mundo" sobre la tierra, y siempre, como herencia de un territorio y un pueblo. No basta explicar por qué ese desierto es Colombia y Heraldo una víctima que tiene un mensaje para nosotros, una verdad que es al tiempo íntima (espiritual, ontológica) y pública (histórica, cultural).

*Sal* no es una película fácil, el tiempo diegético en la que se desarrolla no se determina, lo cual es interesante pues quiere decir que aspira a decir algo que no está reducido al presente fugitivo y congénito de la banalidad cotidiana o de la comunicación. El trabajo de arte es acertado en este sentido, el vestuario y las dos locaciones construidas en el desierto de la Tatacoa lo comprueban, pues bien podría ser a finales de la segunda mitad del siglo pasado o a mediados de este, en un futuro post-apocalíptico. La fotografía, de igual forma, es justa y coherente con el paisaje y la escenografía, es decir, no es pretenciosa, como suele pasar en estos casos. No tiene mucha acción, la necesaria en un desierto en el que no hay mucho por hacer y la suficiente para mostrar que su personaje principal está encallado en ese lugar, sin la fuerza o voluntad para salir de allí. No le hace falta más drama, quizá porque justo eso (entre muchas otras cosas, tal vez) era lo que quería tratar su director: la indecisión, la fragilidad, la incomunicación. No es Heraldo un héroe decidido, sino el tímido mensajero de una realidad tan pobre como la vida misma o como la Historia (recordar el mito de Sísifo), que se quiere re-conocer, y saber por qué está en ese desierto.

Dos cosas para terminar. Primero, ¿cuál es la gracia de un sueño? No me refiero a lo que pensamos o creemos que es real, sino a lo que sentimos como una vivencia, como una emoción, pues de lo contrario no tendrá sentido, pues probablemente no lo recordaríamos. El espejismo es distinto, no es una vivencia, sino la ilusión de esa vivencia, un anhelo o una esperanza, que por su misma naturaleza, está lejos. El sueño es más visceral (inmanente), mientras que el espejismo es más intelectual (trascendente). Segundo, creo que *Sal* es una película muy ajustada y cerrada sobre sí misma, es decir, hermética, pero no como Hermes el de los pies ligeros, sino como Hermes el que trae un mensaje muy codificado y sólo para algunos elegidos. En las dos veces que la vi, me pregunté qué me llevaba con esta película. Por supuesto que mucho, de lo contrario no me hubiera atrevido a escribir, pero no logré reconocer, o mejor, revivir una emoción que me permitiera sentir el duelo de Heraldo, que termina a oscuras en una caverna, como si nada hubiera pasado. Es una idea potente, pero pasa como un espejismo y no como un sueño, en el que efectivamente se pueda sentir el dolor de la pérdida o la crueldad de una realidad siempre adversa. Y todo ello, porque todavía creemos que el símbolo no es una fuerza material y visceral que podemos vivir de verdad, un regalo (un presente) o una herida que nos llevamos a casa, para volver más humanos (*Einhausung*).

#### Referencias Bibliográficas:

GADAMER, Hans-Georg (1996) *La actualidad de lo bello*. Paidós. España.  
HEIDEGGER, Martin. (1994.) *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.

**Diego Echeverry Rengifo:** Docente y realizador.



## COCOTE

---

Por Luisa González

Cocote nos lleva con un ritmo delirante de color y blanco y negro, formatos fílmicos y de video, a través de la vida de un hombre que cambia de roles: de jardinero a evangélico, para luego pasar al mundo de los rituales y los instintos. La historia de un hombre que nos permite también observar una sociedad que transita de lo íntimo a lo público, entre clases sociales y creencias, como la iglesia Protestante y Las Divisiones (o vudú dominicano).

Cocote es la cabeza perdida, cortada de un machetazo, pero es también la pérdida de la razón que nos interna en un mundo sublime de espíritus que ocupan cuerpos humanos, gallos que anuncian la llegada de Cristo, maldiciones familiares, cantos fúnebres y movimientos epilépticos.

La película propone estéticamente juegos experimentales, con los formatos fílmicos y de video, y las coloraciones pero sin dejar de ser narrativa al conectarnos con su personaje principal de principio a fin. Nueve días en los que Alberto pide permiso en su trabajo para ir a resolver asuntos personales: a su padre lo han matado, le han cortado la cabeza, y él debe regresar a casa para los ritos funerarios.

Regresar al hogar le plantea una serie de enfrentamientos familiares que ocurren por el tránsito de un universo a otro. Por un lado, el hecho de ser evangélico le impide hacer parte de los ritos fúnebres para enterrar a su padre; actos de posesión, cantos y tambores que son denominados como demoníacos por la iglesia protestante a la que pertenece. Por otro, una vida salarial sumida en las más bajas posiciones de la pirámide laboral - un jardinero de una familia adinerada que debe guardar la compostura, servir y callar - y ser el único varón vivo de una familia de mujeres, quienes le exigen vengarse del hombre que le cortó la cabeza al padre., Alberto debe pasar de ser un buen civil y sirviente, a un hombre capaz de enfrentarse al policía que asesinó al patriarca.

El director, Nelson Carlo de los Santos Arias, tras la primera proyección de su film en Cartagena y la pregunta sobre la exploración de formatos, estéticas y ritmos narrativos, dice sentir una influencia del cine latinoamericano de los años setentas, en los que países como Brasil, México, Venezuela y Argentina tuvieron fuertes búsquedas por un cine "propio", por buscar unas nuevas maneras de hacer que no correspondieran al sistema narrativo "yankee" (sic). Y esto en el caso de Cocote se conecta, además, no sólo con la estética, la imagen en sí, sino también en la indagación por el folclor y visibilizar comunidades que no existen en un cine comercial - y guiado por los estándares estéticos y narrativos de Hollywood -. Justamente en clave con estas búsquedas, por unas nuevas estéticas y narrativas desde Latinoamérica, pudimos también ver en el FICCI *Barravento* (1962) primer largometraje de ficción dirigido por Glaubert Rocha - cineasta en retrospectiva en la edición 58° del festival -. Esta película tiene dos elementos importantes en común con Cocote: primero, ambas nos presentan comunidades en riesgo de perder sus tradiciones; en *Barravento*, producto de la modernidad, y en *Cocote* por la evangelización cada vez más creciente en Latinoamérica y que ha ido desplazando los ritos donde se juxtaponen las creencias afro, indígenas y católicas. Una disputa entre la tradición y las creencias, y agentes de cambio que buscan globalizar a estas comunidades. Y segundo, la experimentación visual desde las lógicas del rito mismo: películas musicales, con cuerpos que danzan y se retuercen en el suelo, espíritus que habitan en la naturaleza o que vienen a tomar

posesión de los humanos; unas búsquedas estéticas y narrativas a partir del rito mismo, y no desde elementos externos que pueden corresponder a lógicas hegemónicas de la narrativa occidental.

## **Fichas técnicas**

### **Cocote**

Dirección y guión: Nelson Carlo de Los Santos Arias

Actores principales: Vicente Santos como Alberto, Yuberbi de la Rosa como Patria.

Producción: Fernando Santos Díaz y Lukas Valenta Rinner

Fotografía: Roman Kasseroller

Montaje: Nelson Carlo de Los Santos Arias

Dirección de arte: Natalia Aponte

Vestuario: Carlo Herrera y Thelma Vanahí

Producción de campo: Wendy Espinal

Asistencia dirección: Andrés Farías

Sonido: Nahuel Palenque

### **Barravento**

Dirección: Glauber Rocha

Guión: Luiz Paulino Dos Santos, Glauber Rocha, Jose Teles.

Actores principales: Antonio Pitanga como Firmino (como Antonio Sampaio), Luiza Maranhão como Cota, Lucy de Carvalho como Naína, Aldo Teixeira como Aruã, Lidio Silva como Mestre

Producción: Braga Netto, productor, Roberto Pires, productor ejecutivo, Rex Schindler, productor, David Singer, productor asociado.

Música: Canjiquinha

Fotografía: Tony Rabatoni

Edición: Nelson Pereira dos Santos

Diseño de producción: Elio Moreno Lima

Producción de campo: Jose Teles

Vestuario: Lúcia Rocha

Asistencia de dirección: Lúcia Rocha y Waldemar Lima

Sonido: Geraldo José y Oscar Santana

**Luisa González:** Egresada de la Escuela de Comunicación y Periodismo de la Universidad del Valle, MA en Film Studies de la Universidad de Amsterdam.





## "THE PROMISE OF A MEANINGFUL IMAGE"

### CRISIS, JUVENTUD Y RECORRIDOS GLOBALES DEL CINE ESPAÑOL

Por Maria Andrea Diaz Miranda

*Filmadas entre el 2008 y el 2015, justo antes o durante la crisis económica española que estalló en la primera década del siglo XXI, las siguientes películas de ficción contemporáneas rastrean los recorridos globales de una juventud europea sujeta a una compleja relación entre los medios comunicación y las formas de organización económica de la vida social. Dirigidas por directores como Pedro Aguilera, Jaime Rosales y Sebastian Schipper y realizadas con un presupuesto relativamente moderado, estas películas recopilan lo que puede imaginarse como un relato común de la crisis. Partiendo de una pregunta sobre los procesos de desterritorialización o globalidad, el presente ensayo establece algunas relaciones entre los recorridos de los personajes, sus vínculos y un tipo de economía libidinal cada vez más exhausta pero necesaria para la reproducción de una narrativa económica global.*

Ya en 1981 la artista norteamericana Martha Rosler nos advertía sobre la existencia de una compleja relación entre las formas de comunicación contemporáneas, los medios de comunicación y las formas de organización económica de la vida social. En su video-performance Martha Rosler lee Vogue, en el que ojea una revista de modas llena de imágenes publicitarias de mujeres posando para vender productos, la artista nos enseña además del cuerpo de una mujer como target de toda la industria cosmética y de la moda, la emergencia de un nuevo tipo de subjetividad deseante que solo tiene al mercado como único lugar de desenvolvimiento social o subjetivación. Se trata, no obstante, de un trabajo que más allá de señalar la obviedad de los intereses económicos de las industrias, da cuenta de un nuevo tipo de comunicación mucho más basado en la imagen que en la palabra como vehículo de producción discursiva. Dejando atrás a la palabra, la imagen se abre paso y a duras penas necesita ser explicada o decodificada para ser entendida. Su mensaje es natural y a la vez total. Las imágenes son bellas y placenteras. Se trata para Rosler de un tipo de comunicación que tiene al deseo y a la felicidad como sustratos de una narrativa cuyo único fin parece ser estar al servicio permanente de los intereses del mercado.

Este flujo de comunicación de imágenes y mensajes codificados por los intereses económicos de los medios de comunicación o la publicidad, puede rastrearse también en la película *La influencia* (2008), ópera prima del realizador español Pedro Aguilera. La película que inicia con la protagonista comprando medicamentos para la depresión en la farmacia, narra la crisis emocional y económica de una mujer de mediana edad, madre soltera de dos hijos. Propietaria de un pequeño negocio dedicado a la venta de productos de estética y peluquería, Jimena - o la señora Rivero - pasa todos los días trabajando aislada en el local que alquila, sin otra compañía que las imágenes de los catálogos y revistas de moda, o algún cliente que esporádicamente sobrepasa el espacio de la vitrina que da a la calle. Desde el inicio de la película vemos a Jimena en un estado de creciente ansiedad: aislada, fumando, sin nadie con quien hablar; a la espera de cualquier cliente o cualquier persona que se pase por allí que le permita tener algún tipo de interacción, aunque sea mínima. Pese a que carece de vínculos afectivos, todos los días Jimena se arregla y usa maquillaje, y aunque parece cansada, logra verse atractiva. Al final de la jornada y luego de cerrar el almacén, la mujer regresa a su casa en la noche para prepararle la comida a sus hijos y atenderlos.

Mientras la madre no está en casa, asumimos que los niños pasan sus días solos teniendo como única compañía constante el televisor. La única herramienta de producción de sentido disponible en el hogar. Desde la primera cena familiar que vemos en pantalla, sabemos que el vínculo de la madre con los hijos está fracturado. Algo está cambiando entre ellos. La hija rechaza la comida hecha por la madre mientras come un caramelo sintético. No hay mayor intercambio o flujo comunicativo en la casa además que la oferta televisiva de programas infantiles excéntricos, en los que más que sentido hay una parodia constante, permanente, de todas las identidades, de todos los cánones y los cuerpos. Si bien, no es mi intención condenar los dibujos animados de hoy en día por su carácter paródico, ya sea de una estructura tradicional de identidad o de familia, llama la atención cómo Pedro Aguilera utiliza estas imágenes de los programas infantiles para establecer relaciones con el comportamiento de los niños, especialmente en relación a su madre. En la televisión, la ternura y la agresión van de la mano, por ejemplo. El amor o el sentir algo por alguien es descrito por una caricatura animada como el resultado de una simple proyección de uno mismo en el otro. Durante la película vemos cómo estos mensajes aparentemente arbitrarios e inofensivos, pero transmitidos a través de una máquina, van adquiriendo otra dimensión cuando son puestos a prueba a través de la experiencia del cuerpo. La crisis de la madre se vuelve más intensa, por otra parte, cuando un día al llegar a su puesto de trabajo recibe un mensaje de parte del arrendador del local. De no ponerse al día con el pago del alquiler de los últimos seis meses, la señora Rivero tendrá que abandonar el inmueble. Posteriormente vemos a la hija de Jimena, con una amiga, pintándose los labios del mismo color de su madre. La vida continúa para la familia como si nada nuevo pasara. No obstante, más adelante, en una desconsoladora escena que tiene lugar luego de visitar nuevamente la farmacia, vemos a Jimena en su habitación con un hombre que acaba de conocer. La pareja no habla pero se sabe que ambos toman las mismas pastillas psiquiátricas para la depresión. Después de un poco afectuoso encuentro sexual, el hombre se para de la cama, observa algunas fotos de Jimena y su familia en una pared de la habitación, y se va sin decir nada aprovechando que Jimena sigue dormida. En ese momento entendemos que todos los intentos de la protagonista por establecer un contacto significativo por fuera del espacio doméstico han fracasado, incluso con una persona que comparte su mismo estado anímico. En este sentido, la película de Aguilera podría pensarse como el relato de una crisis no sólo económica y de sentido, sino producto de una pérdida de la sensibilidad.

En su libro *Self and Emotional Life*, Adrian Johnston y Catherine Malabou sostienen que la pérdida de la capacidad de sorprenderse parece ser la enfermedad libidinal de nuestro tiempo. Cuando perdemos la capacidad de sorprendernos, de repente hay algo distinto. Un cambio en la textura se percibe en el vínculo social como vínculo libidinal. En *La influencia* vemos cómo Jimena ya no se sorprende ni siquiera ante la desventura. Técnicamente está en un cuadro clínico. Ha perdido su trabajo y ya no tiene dinero para comprar comida pero es incapaz de reaccionar. No obstante, según Catherine Malabou, quién ha desarrollado su trabajo desde el neuropsicoanálisis como cruce de disciplinas, si interrogamos el concepto o cuadro clínico de la depresión tanto desde una perspectiva neurológica como semiótica, descubrimos que el problema no está tanto en el sujeto, como si se tratara de una falla química que se puede corregir fácilmente con fármacos, sino en los procesos de subjetivación. Es decir, en las diversas herramientas o condiciones de posibilidad al alcance y a partir de las cuales una persona puede elaborar un contenido específico sobre su situación. En el caso de la película, podemos observar que para Jimena, quien se encuentra aislada, se trata de una posibilidad constantemente negada. Pese a sus vagos intentos por establecer un

contacto en espacios públicos, ésta no consigue entablar una interacción significativa por fuera del espacio doméstico y del espacio muerto del trabajo. ¿Qué sucede entonces cuando el único lugar de subjetivación es el mercado y perdemos nuestro empleo? ¿Qué ocurre si nuestros procesos de subjetivación quedan reducidos al espacio virtual creado por los medios masivos de comunicación o las máquinas? ¿Qué sucede si perdemos la capacidad de compra para acceder a ellas y a los bienes que publicitan? La película de Pedro Aguilera prescribe muerte social. Prescribe muerte. Por otro lado, si bien La influencia nunca deja en claro o delimita la causa verdadera de la melancolía de la protagonista – a qué se debe el sentimiento de falta – sabemos que a través del conflicto económico que agudiza la crisis se está sugiriendo también un cambio en el mundo económico, en el que los pequeños empresarios ya no pueden competir con la maquinaria económica y de mercadeo de las grandes corporaciones. Llama la atención observar cómo a partir de este momento - la pérdida de empleo - la matrix ideológica que dota de un sentido o sobre la cual se organiza la vida de la familia comienza a colapsar. Es a partir de este momento, que vemos a Jimena tomar medidas cada vez más desesperadas, más disparatadas en un intento vano y sin dirección por recobrar el sentido o restaurar la matrix sobre la que se sustentaba su vida.

En su libro *Ghosts of my life: writing on depression, hauntology and lost futures*, Mark Fisher comenta a propósito del trabajo de Joy Division en sus años de mayor efervescencia musical, que la depresión también podría considerarse una suerte de droga, una potente droga que engaña a su usuario haciéndole creer que desenmascara la verdad sobre el mundo. La verdad sobre la vida y el deseo. Sobre todas las ilusiones o incluso la matrix misma que sostiene a su yo. Para Fisher, la ontología depresiva es peligrosamente seductiva porque al ser una teoría del mundo, denota un intento por encerrarla y dominarla cuando lo cierto es que es solo una teoría que permite ver una mitad de la verdad. En el caso de la película, llama la atención cómo al encontrarse sin fuentes de ingreso, y después de ir al supermercado a comprarles regalos a los niños, Jimena cree haber encontrado la verdad sobre su vida: que no vale la pena. Que el deseo es solo una ilusión, que el amor se compra y que ya no vale la pena vivir si no se tiene capacidad de consumo.

Hacia el final de la película cuando Jimena ha agotado todos sus recursos económicos disponibles para comprar comida, los niños quedan a merced de su suerte o de su precaria capacidad de ordenar sus vidas. Al morir la madre, de depresión, postrada en su cama, los niños salen a la calle y suben al carro para manejarlo, conscientes de su soledad pero a la vez desensibilizados por la experiencia de muerte. La hermana mayor que durante las últimas escenas parece haber tomado el lugar de la madre, se sienta en el puesto del piloto y una vez consigue encender el vehículo, lo pone en marcha no sin cierta torpeza. La película termina con un accidente de tráfico absurdo, en el que los niños estrellan el auto contra un muro de contención luego de circular por la autopista. Después del estrellón y unos minutos que toman para recuperarse del impacto, los niños estallan de risa. La hermana mayor que ha recibido todo el impacto del golpe, ríe ahora mostrando los dientes manchados con su propia sangre. Se trata de un final en la que la desensibilización se ha vuelto tan intensa que “el horror deja de ser percibido como horror” (Berardi, 2019).

Otra película española que establece relaciones entre lenguaje, formas de comunicación y economía es *Hermosa Juventud* (2014). Dirigida por Jaime Rosales la película narra las dificultades, principalmente económicas, que enfrenta una pareja de novios de clase media baja de la ciudad de Madrid. Ingrid y Carlos son dos chicos guapos sin empleos estables que aún conservan la ilusión de un futuro por fuera de la crisis económica. Filmada en uno de los momentos más críticos en la historia económica de España contemporánea, en el que la tasa de paro juvenil llegó a situarse en el 51,8%, la película muestra a una generación cuyas condiciones de vida están tan precarizadas que da lo mismo tomar la decisión de tener un hijo que trabajar para una industria tan compleja como la pornográfica. Al mismo tiempo se trata de una generación conectada y permanentemente estimulada a través de la internet, las redes sociales y sus flujos de información.

Desde la primera escena de la película, la vida de la protagonista, Natalia, se nos presenta contenida entre el espacio doméstico, su novio y las redes sociales, sin ningún interés o actividad distinta que le signifique un espacio posible de autonomización. Su novio Carlos, trabaja esporádicamente como ayudante de construcción ganándose diez euros por día aunque de vez en cuando recibe algunos ingresos extras de trabajos temporales o encargos que realiza. Ambos jóvenes viven con sus respectivas madres, ambas cabezas de hogar. Natalia es la hija mayor de su casa pero no tiene empleo, no tiene nada que hacer, pero tampoco se lo busca tal como lo indica su mamá. No

obstante, cuando lo intenta repartiendo cientos de hojas de vida en distintos negocios, a la espera de un empleo que le permita insertarse en una economía de prestación de servicios, tampoco lo consigue. Ni siquiera encuentra vacantes en los empleos peores pagos. Frente a este desolador panorama, Carlos le propone a Natalia que asistan juntos a un casting para hacer una película porno que les paga seiscientos euros. Sin establecer una relación moral con la imagen, Rosales nos muestra a la pareja en el casting, respondiendo las preguntas de quién adivinamos es el cámara – productor del video porno. Se trata de un evento que pasa desapercibido en el resto película y a partir del cual no se desarrollan consecuencias dramáticas. Los chicos canjean su imagen por unos minutos y no hay mayor trascendencia. Si bien se trata de una escena que sienta un antecedente en la película, el gran conflicto entre los personajes viene después.

Al cabo de unas semanas en las que continúan viviendo sus vidas en una situación de desempleo, Natalia descubre que está embarazada de Carlos. A partir de este momento la pareja entra en un momento de crisis que terminan sorteando emocionalmente a través de las redes sociales y las conversaciones con amigos, si bien son incapaces de cambiar o tomar acción respecto a sus precarias condiciones de vida. Para Franco Berardi, quien ha teorizado en una variedad de libros sobre la sociedad contemporánea a partir de conceptos como semio-capitalismo y la infoesfera, se trata de un tipo de situación resultante de casi tres décadas en las que el dogma económico ha tomado el lugar de la razón y el debate público. A falta de espacios alternativos de producción de sentido donde puedan desplegarse otras formas de subjetivación nuevas, las nuevas generaciones están más que listas para ser sometidas pasivamente a los intereses del mercado y de la maquinaria política.

No obstante, llama la atención cómo en la película de Rosales la experiencia de maternidad termina impactando a Natalia al punto de llevarla a una breve depresión postparto. No obstante, es este evento como experiencia del cuerpo, el que permite a la protagonista elaborar un contenido nuevo sobre su situación sentimental y económica, si bien se trata de un contenido no del todo articulado políticamente. A partir de un fragmento en el que se cuenta parte del embarazo de Natalia y el nacimiento de su hija a través de imágenes del historial de celulares, conversaciones de chats y el uso de redes sociales, descubrimos que mientras la madre se ve obligada a responsabilizarse de su experiencia, Carlos continúa jugando videojuegos o conversando con amigos. La paternidad no lo cambia. Permanentemente conectado a su teléfono celular como si el tiempo no hubiera pasado y las condiciones emocionales y económicas siguieran siendo las mismas. Después del nacimiento de su hija, ninguno de los dos parece encontrar algún tipo de empleo relativamente estable. Los jóvenes dependen de la tecnología pero no logran mejorar sus condiciones de vida a través de ella. Al cabo de casi un año y cansada de depender económicamente de su madre, Natalia decide emigrar sin Carlos a Alemania: el mayor captador de inmigrantes españoles en la Unión Europea, en los últimos años.

Usando nuevamente dispositivos visuales no profesionales, Rosales nos hace parte del proceso de adaptación de Natalia al nuevo país a través de historiales y conversaciones por Skype. Fotografías compartidas a través del espacio virtual, info-estimulación permanente, velocidad de la información, nada cambia. Mientras Natalia vive y trabaja en Alemania realizando trabajos en el sector de servicios, su hija continúa en España al cuidado de su madre Carmen. Hacia el final de la película vemos a Natalia siendo entrevistada de nuevo para participar en una película porno en Alemania: uno de los mayores productores de videos erótico-pornográficos del continente europeo. La escena nos muestra a Ingrid desnudándose para una cámara, solo que esta vez sabemos que es ella quién se enfrenta sola a las complejidades de esta enorme industria. Es así como Hermosa Juventud nos confronta con la imagen de una mujer cuyas condiciones de vida precarizadas devienen no sólo de la feminización de su fuerza trabajo, sino de la explotación de su cuerpo por el país más capitalista de Europa.

#### Tras las huellas de España en el cine de Europa

Aparte de esta filmografía hecha en un mismo país y dirigida por realizadores españoles, es posible rastrear otras películas europeas que hablan de la crisis española, a partir de transformaciones en las formas de organización social vinculadas al cambio económico y tecnológico. Victoria (2015), por ejemplo, es una película alemana hablada

en inglés pero que narra el encuentro entre una chica inmigrante de España y un grupo de jóvenes berlineses, posiblemente de clase media-baja. Dirigida por Sebastian Schipper, la película se desarrolla sobre la experiencia de la desterritorialización no solo como un producto de la globalización, sino como condición de un posible encuentro o recomposición social. La historia comienza con Victoria bailando música tecno en un bar del barrio berlinés de Kreuzberg. Desde la primera secuencia descubrimos que además de estar sola, está buscando tener amigos o al menos con quién hablar. En el bar, cuando ya está de salida, Victoria conoce a Sonne. Un chico ya adentrado en sus veintes que suele frecuentar el bar con sus amigos. En la calle cuando la chica ya va hacia su casa, Sonne la invita a pasar la noche con ellos mientras el resto de amigos se aproxima y rodea un carro que aseguran es de ellos. Con un inglés torpe y en actitud burlona el grupo, intercambia algunas palabras. Si bien, el espectador puede ver que hay cierto engaño, cierta intención de embaucar o confundir de parte de los chicos, Victoria acepta ir con ellos a la expectativa de conocer la ciudad. A partir de este momento y principalmente a través de los diálogos, empezamos a obtener información tanto de Victoria como de los chicos: de sus orígenes sociales, de su fracasos. Es así como el grupo comienza a funcionar para los propósitos de la película como un lugar de concatenación y recomposición social. ¿Qué hace una inmigrante española con un grupo de alemanes lumpen? ¿Qué pueden hacer? ¿Cuáles son las potencialidades políticas de este encuentro? ¿Qué nos dice esto de la formas en las que se organiza hoy la producción del capital? Si en las dos películas anteriores, la incomunicación estructuraba los conflictos principales de la trama, en Victoria es la experiencia de la multitud y el intercambio aquello que permite elaborar diferentes niveles de significación sobre la generación que representan. Recordemos que la película empieza en una fiesta, con una celebración, un carnaval. Desde la primera escena se nos advierte que la película va a ser sobre el resultado de ese encuentro.

En su ensayo *Recomposición y Movimiento*, Gerald Rauning prescribe que toda concatenación o experiencia de encuentro debe considerarse más que en términos de dominación de identidades fijas diferencias por el poder, como una relación de fuerzas; como una relación diferencial, un agenciamiento que proporciona impulsos para que se efectúen modos de subjetivación específicos (eipcp.net). En el caso de la película, vemos que si bien cada personaje se encuentra diferenciado del resto por razones de género, clase social e incluso raza, esto no determina el modo en que se relacionan o su capacidad de intervención o enunciación en un momento determinado. Por el contrario, cada nueva situación se vive por los jóvenes como una nueva posibilidad de organización social, de recomposición del tejido social.

En una de las escenas de la película, por ejemplo, luego de descubrir que uno de los chicos del grupo ha pasado ya por la cárcel por un crimen que cometió, encontramos que Victoria trabaja en un café por cuatro euros la hora, en una de las zonas de la ciudad con mayor concentración de riqueza. Mientras los chicos bromean sobre el salario que ella recibe y el hecho que tal vez debería matar su jefe por esto, Victoria interpreta el Vals de Mefisto en el piano para su nuevo amigo, a quién reconoce como su musa. ¿Qué significa en este punto de la historia la figura Mefisto? El ayudante de Satanás, un demonio festivo que no corrompe a los humanos pero solo viene a servir a las almas que ya están condenadas. Se trata además, de un momento en el que el lumpen alemán descubre el origen social de la inmigrante explotada: Victoria es una gran pianista que no logró hacer de la música su profesión. Mientras Victoria habla sobre formación musical, descubrimos que luego de pasar años y años deseando la perfección propia y el fracaso musical de los demás, ella al igual que Fausto, terminan por escoger a los humanos y a la experiencia por encima del conocimiento divino. Frente al virtuosismo del saber o de la técnica como uno de los pilares de la producción postfordista del capital, Victoria decide renunciar a la idea de profesionalizarse haciendo de la música su carrera y decide viajar a Alemania para trabajar como camarera en un café. Es a partir de este instante que reconocemos que tanto la protagonista española como los chicos alemanes hacen parte de una misma generación que no solo ha visto sus condiciones de vida precarizadas sino que han entendido que para el sistema sus vidas no tienen ningún valor. “No es verdad que si seguimos lo que nos dicen que hay que hacer, todo va a ir bien” dice el director, Sebastián Schipper, sobre este aspecto económico de la película. En su libro *The Uprising, on poetry and finance*, Franco Berardi comenta que:

(...) in a recent poll, twenty-four to twenty-five percent of young German people interviewed by journalist answered the question “what do you want to do when you’re an adult” by stating that they wanted to be artists. What are they picturing? What do they think being an artist means, exactly? Are they thinking about the rich possibilities



that the art market offers? Well, maybe, but I don't think so. I think that they are saying that they want to be artists because they feel that being an artist means to escape a future of sadness, to escape a future of precariousness as sadness. They are thinking, well, precariousness and sadness can become something different, something not sad, not so precarious, if they withdraw their faith, if they withdraw from any expectations a capitalist future can offer. I don't want to expect anything from the future, so I start my future as an artist (Berardi, 43)

Es en este sentido, que este grupo de jóvenes que se ha encontrado puede interpretarse, además de en clave generacional y como un grupo de actores en estado permanente de improvisación, como un agente colectivo de enunciación, como un mecanismo que permite a una comunidad sin raíces en común encontrar sus propias reglas de identificación y mutarlas continuamente (Bifo, 172). Para Franco Berardi, quién se ha interesado por el concepto de identidad no tanto para celebrarla como una instancia fija, sino para reflexionar sobre su uso con fines psicológicos y políticos

Cultural nomadism has become a widespread condition in an age of globalized labor markets and media outlets. Nomadism, the process of cultural deterritorialization and of its subsequent psychological uprooting, deeply affects the perception of one's self, causing psychological suffering while simultaneously opening new perspectives of imagination and identification (Berardi, 64).

En el caso del largometraje de Schipper, vemos que si bien el espacio de la fiesta es el principal lugar de intercambio de flujos de comunicación entre los personajes, así como de procesos de identificación y recomposición social, también es cierto que estos agenciamientos se ven limitados por la maquinaria económica y política que hacen parte del universo fílmico de Victoria. Posterior a la escena del café en que el Sonne y la protagonista conversan sobre su talento y formación musical en España, vemos que los chicos se disponen a robar un banco como forma de pago a un favor que Boxer, uno de los chicos alemanes, recibió mientras estaba en la cárcel. A partir de este momento, la película deja de ser la historia de un simple encuentro de jóvenes marginales para convertirse en el relato de un saqueo. Un saqueo imposible al corazón del poder económico de Europa.

Para Victoria, quien ha pasado parte de su niñez y juventud en el conservatorio, practicando jornadas enteras frente al piano y sin haber tenido la posibilidad de vivir sus etapas o conocer otras formas de vida, la idea de asaltar un banco es algo menor comparado con la posibilidad de pertenecer a un grupo de amigos y ser joven. Luego de encontrarse con un grupo de la mafia en un parqueadero en el que reciben instrucciones sobre la operación, los chicos logran robar el banco sin mayores complicaciones aunque no sin antes sortear algunas crisis en el camino. Después del robo, todos ellos vuelven al mismo club del inicio de la película para celebrar sin haberse percatado de la presencia de la policía en la zona. A partir de este momento el grupo se ve envuelto en una intensa persecución de la que salen o bien capturados o heridos, o al borde de la exhaustación. En su libro *The soul at work: from alienation to autonomy*, Franco Berardi observa que el capitalismo es un sistema que espera nuestra entusiasta participación en una competencia universal donde es imposible ganar sin hacer uso de todas nuestras energías (Berardi, 91). En el caso de la película, vemos que, si bien la dinámica grupal y la fiesta pueden ser interpretados como espacios terapéuticos para estos jóvenes al margen, desempoderados y con vidas precarias, se trata también de un espacio que, para seguir funcionando, requiere la inversión de una gran cantidad de tiempo y dinero; así como de un constante flujo y descarga de nuestra energía libidinal. Es así como la película reflexiona sobre el agotamiento como uno de los residuos de un tipo de política deseante que además de reconocer que todo vínculo social es siempre un vínculo libidinal, necesita establecer una relación parasitaria con este – y los otros, por extensión – para poder renovarse.

Hacia el final de la historia, si bien Sonne y Victoria logran salir con vida del tiroteo y abordar un taxi, luego de haber secuestrado a un bebé para pasar desapercibidos ante la policía, el escape fracasa cuando ambos descubren que Sonne está herido. Es a partir de este momento que comprendemos que el asalto al imperio de la mano de la inmigrante y los jóvenes lumpen se ha venido abajo como acto colectivo. Cuando Victoria decide llamar a una ambulancia desde la habitación de un lujoso hotel donde se esconden, descubrimos que Sonne ha perdido ya demasiada sangre. Está exhausto, ya no tiene energías ni siquiera para intentar huir. Después de la llamada por teléfono, Sonne le pide a Victoria que huya con el dinero robado. Que vuelva a España y le deje antes de que llegue la policía. Por secuencias anteriores y el aspecto que tienen los jóvenes hacia el final de la película, sabemos que todas estas decisiones finales se toman bajo los efectos del agotamiento, el alcohol y las drogas; estas últimas utilizadas

justo antes de la escena del robo. Cuando Sonne muere, Victoria sale de la habitación y se va del hotel caminando por las calles vacías de Berlín; consternada, cansada, con cincuenta mil euros en una bolsa y contradictoriamente triunfante. No hay sonidos ya de los carros de la policía, la mañana es fresca y de la noche solo queda la resaca. Mark Fisher describe la saciedad es aquello que experimentamos cuando descubrimos que aquello creíamos desear desesperadamente, en realidad no lo queríamos tanto. En el caso de la película, si bien Victoria logra salir viva y con el dinero del robo, sabemos que su propósito no era asaltar a uno de los más grandes poderes económicos de Europa sino hacer un quiebre en la dinámica social. Romper el aislamiento como condición de vida, revolucionar una estructura, reactivar el cuerpo social: romperle el corazón al imperio.

#### Filmografía

Hermosa Juventud. Director: Jaime Rosales. España. Fresdeval Films. 2014

La influencia. Director: Pedro Aguilera. España. Mantarraya. 2007

Martha Rosler Reads Vogue. Directora: Martha Rosler. Martha Rosler. 2017

Victoria. Director: Sebastian Schipper. Alemania. Adopt Films. 2015

#### Bibliografía

Berardi, Franco. "And: phenomenology of the end". Los Angeles: Semiotext(e), 2015. Print.

Berardi, Franco. "La fábrica de la infelicidad: nuevas formas de trabajo y movimiento global". Madrid, Traficantes de Sueños, 2003

Berardi, Franco. "The soul at work: from alienation to autonomy". Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2009. Print.

Berardi, Franco. "The uprising: on poetry and finance". Los Angeles: Semiotext(e), 2012. Print.

Berardi, Franco. Generación Post-Alfa. "Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo". Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires, 2010

Fisher, Mark. "Ghosts of my life writings on depression, hauntology and lost futures". Winchester (UK) ; Washington (USA), Zero books, 2014

Johnston, Adrian, and Catherine Malabou. "Self and emotional life: philosophy, psychoanalysis, and neuroscience". New York: Columbia U Press, 2013. Print.

Raining, Gerald . "Recomposition and Movement." Gerald Raunig: Recomposition and Movement, 30 Aug. 2008, [translate.eipcp.net/strands/02/raunig-strands03en](http://translate.eipcp.net/strands/02/raunig-strands03en). Accessed 3 Sept. 2017.

**María Andrea Díaz Miranda:** Egresada de la Escuela de Comunicación Social (Univalle) y webmaster de la Revista Visaje. Actualmente se encuentra realizando sus estudios de posgrado desde el departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Búfalo, SUNY.

## CARTA ABIERTA AL AMANTE DEL VACÍO

Por Juan Fernando Ramírez Arango

### 1. El lenguaje de la piscina

El 8 de febrero de 2013, en el auditorio principal del Edificio de Extensión de la Universidad de Antioquia, usted dictó una conferencia titulada “Las verdades de la ciudad y las mentiras del cine”. Al final de la misma, U de A Noticias le hizo una entrevista muy corta en la que usted le pidió un deseo a la posteridad: “Yo quisiera que me recordarán por mi ópera prima cinematográfica”. Yo fui testigo de esas palabras porque estaba esperándolo detrás de cámaras para que me firmara el afiche de dicha conferencia. Cuando por fin me dio su autógrafo, usted seguía bajo el influjo nostálgico de esa sentida frase. No por nada, al lado de su firma, escribió lo siguiente: “El lenguaje de la piscina”. ¿Qué significa eso? Como si el crescendo de su firma, con el nombre en minúsculas y el apellido en mayúsculas sostenidas, diera cuenta de su hiperactividad e itinerancia, usted se fue antes de que pudiera preguntárselo. Entonces busqué en Google y nada, busqué en toda su obra audiovisual y nada, busque en sus poemas y nada, hasta que, el 19 de agosto, tras 192 días de búsqueda estéril, desemboqué en su primer libro de crónicas, sí, aquel que tituló con un verso de Pessoa, el verso posterior a “Me senté otra vez a la puerta de mi casa”. Allí, la crónica número diecisiete se titula, precisamente, “El lenguaje de la piscina”. Publicada en 1982 por Hombre Nuevo Editores, su inicio es una predicción: “Dentro de algunos años, quizás no muchos para verlo, mejor, para oírlo, iremos a ver un cine hecho por jóvenes, poetas desde la punta de los pies a la cabeza, y escucharemos, allí en la pantalla, todo lo que ahora oímos sin prestarle atención: ruidos de patio, declaraciones de los novios en los barrios, pronunciaciones cargadas de tics, las calles empinadas de los suburbios recorridas a las seis de la tarde por un murmullo alegre que va azulándose...”. Inicio que predijo un par de hitos y en estricto orden cronológico, porque el primero fue condición sine qua non para la realización del segundo: 1) Un artículo de Luis Alberto Álvarez que publicaría El Colombiano el 28 de abril de 1985, titulado “Un autor”, en el que, luego de ver con dos días de diferencia sus primeros dos medimetros filmados en 16 milímetros, lanza la siguiente afirmación que aún hoy es cierta: que usted “es el realizador más importante del cine colombiano y el único verdadero autor que ha surgido entre nosotros”. 2) Cumplido el primer augurio, elevado a la categoría de autor por el crítico cinematográfico más importante del país, lo segundo que predijo “El lenguaje de la piscina” fue, por supuesto, su ópera prima cinematográfica. A la que usted definió en la referida entrevista con U de A Noticias como “un diálogo total con la ciudad”, o sea a través del motivo por el que desea ser recordado con esa película. Diálogo total que constató el mismo Luis Alberto Álvarez después de ser estrenada en la cuadragésima tercera edición del Festival de Cine de Cannes, el 12 de mayo de 1990: “La manera como quedan plasmadas en imágenes las calles, las casas, las personas, es el primer testimonio fílmico importante de nuestra realidad urbana... Ahora podemos

decir que ha surgido una imagen cinematográfica nuestra con dimensión artística y con toda la presencia realista y de verosimilitud que el cine confiere". Unas imágenes cinematográficas tan nuestras que, un día después, el 13 de mayo de 1990, en el periódico La Marseillaise, en un artículo titulado "Las motos de Medellín", los franceses leyeron: "Esta película no es de nosotros. No es nuestro universo. No es nuestra cultura. Esta película no cuenta nada. Es un signo de interrogación en el curso del festival". Signo de interrogación que siempre me ha remitido a otro para el que ni siquiera usted tiene una respuesta precisa: ¿Cuándo escribió "El lenguaje de la piscina", en qué fecha? Como es una crónica basada en su primer cortometraje, un poema visual sobre niños invidentes filmado en 1979, solo se puede asegurar que no es anterior a ese año. Poema visual con el que ganó el primer concurso de súper 8 de la desaparecida cinemateca El Subterráneo, cuyo jurado estuvo integrado por Orlando Mora e Isadora de Norden, y presidido por Luis Alberto Álvarez. El fallo fue emitido el 5 de agosto de 1979. "Para mí, para mis amigos y para Medellín, esa fue la fecha en la que se pasó de la cinefilia a la realización cinematográfica". Así lo dijo usted en el documental in memoriam a Francisco Espinal (1945-2007), cofundador de la cinemateca El Subterráneo, quien, curiosamente, murió tras doce años de ceguera. Al día siguiente, o sea el lunes 6 de agosto de 1979, usted decidió abandonar sus estudios profesionales, desertar de psicología en la Universidad de Antioquia<sup>1</sup>. "Estudié psicología porque quería palpar el alma de las palabras, estudiaba psicología, pero me despertaba como poeta". Luego, a lo mejor ese lunes de ese mes ventoso, el día que se lanzó a la piscina de la realización cinematográfica, seis años antes del artículo de Luis Alberto Álvarez, siete antes de filmar su ópera prima cinematográfica, once antes de estrenarla en Cannes, y treinta y cuatro antes de firmarme el afiche de aquella conferencia, se empezó a gestar "El lenguaje de la piscina".

Posdata: Dos meses después un grupo de encapuchados del ELN se tomó el bloque administrativo de la Universidad de Antioquia. Por eso y porque nueve de ellos fueron identificados como estudiantes de esa institución, a quienes expulsaron, el Consejo Superior Universitario canceló el semestre y clausuró la Alma Mater siete meses, hasta mayo de 1980. Ya no había, por lo tanto, marcha atrás.

<https://www.youtube.com/watch?v=FR3DwRXotls>

## 2. Johnny D. No futuro

"Así que esta es mi vida sin censura. Debería llevar el subtítulo: algunos lo han intentado. No conocemos el futuro, así que tirémonos a la piscina a ver qué pasa". ¿No le parece que, como si fuera una sinestesia del lenguaje de la piscina, de aquello que oímos sin prestarle atención, en ese par de líneas lo que más resalta son las dos palabras que componen la segunda parte del título de su ópera prima cinematográfica? Sí, segunda parte que surgió de uno de sus actores naturales, de Leonardo Fabio Sánchez, apodado El Burrito por torpe y porque salivaba tanto que no podía vocalizar bien. "Algún día dije, ostentoso, desesperado: estoy dando treinta mil pesos a quien se le ocurra un título para la película". Y El Burrito le propuso esa máxima del punk. Y no se equivocó, lo asesinaron ocho meses después de ganarse los treinta mil pesos, a los diecinueve años. Ese par de líneas pertenecen al inicio de La ira es energía, la autobiografía de Johnny Lydon, mejor conocido como Johnny Rotten, el vocalista de los Sex Pistols. Para Johnny, que nació un año después que usted, bajo el signo zodiacal inmediatamente posterior al suyo, "en la vida todo está interconectado". De ahí que el lenguaje de la piscina también sea para él un proceso de filtrado bastante personal: sumergirse en una piscina con mucho cloro o aspirar solución salina o lejía es lo único que alivia su sinusitis crónica. Apeló a esos remedios caseros porque los síntomas de sus constantes resfriados, gripas y alergias se volvieron inmunes a las anfetaminas, especialmente al speed. "El speed no me hace tener ganas de levantarme y ponerme a correr sin parar sino de sentarme, pensar y disfrutar de lo que estoy haciendo... evita que me sienta todo el rato cansado, otra de las secuelas de la meningitis". Sí, Johnny,

---

<sup>1</sup> Allí, usted estudió con fervor a Freud, Chomsky, Lacan, Saussure y Jakobson, muy interesado en el significante de las palabras. Antes de ingresar a la universidad había hecho lo mismo con El capital en los grupos de estudio de Estanislao Zuleta, pero, en 1975, reemplazó su simpatía por el marxismo-leninismo con las películas y las columnas de Pasolini, columnas reunidas por Pier Paolo en Escritos corsarios, precisamente, en 1975, meses antes de que lo asesinaran y de que se estrenara Saló, aquella película póstuma que está entre sus cinco favoritas de todos los tiempos. Y cuando escribió sobre su oficio de director, usted abrió el texto con estos versos del susodicho: "Yo, pequeñoburgués que lo dramatiza todo / quisiera hacer un elogio / de la inmundicia, la miseria, la droga y el suicidio".

como ocurrió con su hermano mayor, también padeció la meningitis. Esa desgracia familiar usted la cuenta en la crónica número dieciséis de su primer libro de crónicas, o sea en la inmediatamente anterior a "El lenguaje de la piscina", titulada "La inteligencia del corazón". Su hermano mayor, que había desplazado a su padre como modelo a seguir, principalmente por su inteligencia, "la inteligencia era el padre, el verdadero padre de mi casa", contrajo la meningitis a los diecisiete años, se desconoce cómo. Johnny, por su parte, a los siete, a través de las ratas que se multiplicaban en el sótano de su hogar. Los primeros síntomas de ambos fueron los mismos: migrañas, vértigo, desmayos, insomnio, alucinaciones y ataques de pánico. Su hermano, sin embargo, se recuperó para terminar la secundaria, estudiar inglés en la Universidad de Ohio y ganarse una beca en Harvard. Beca que, lamentablemente, truncó la reaparición de dicha enfermedad. La meningitis retornó para posesionarse de su hermano y guiarlo al aislamiento absoluto, a vivir sus últimos años en el vacío existencial de la nada: "Mi hermano volvió a casa para pasar diez años sin amigos, en una casi noche de ánimo indiferente hacia los demás, y de estrictas cuentas para con él mismo". A Johnny, por su parte, la meningitis lo sumió en estado de coma profundo durante más de siete meses, tras los cuales perdió la memoria, al punto de no recordar ni siquiera a sus padres: "Es extraño lo que se borra y lo que no. No me había olvidado de leer, pero no podía hablar, el lenguaje hablado había desaparecido. Yo pensaba que articulaba palabras, pero luego me dijeron que sólo emitía ruidos". Su hermano solo rompía su mutismo de niño lobuno, aquel condicionado por el absurdo lógico, por el lema sin lenguaje no hay recuerdos, para aullar de dolor, para emitir el denominado grito meníngeo: "Mis parientes disfrutaban los ásperos gruñidos que se oían desde el jardín". A Johnny le silenciaban ese aullido, causado por la cefalea, drenándole la espina dorsal tres veces al día, en busca de líquido cefalorraquídeo: "Aquello, sin duda, afectó mi postura corporal de por vida. Aquella práctica curvó mi espalda, algo que puede suceder si se drena demasiado líquido... También me afectó la vista. Tuve que llevar gafas durante mucho tiempo, pero al final no las aguanté. Veo bien de lejos, con bastante claridad, pero de cerca hasta cortarme las uñas es una tortura". En un poema titulado "Los círculos de mi hermano mayor", publicado el mismo año en que filmó su ópera prima cinematográfica, 1986, usted escribe: "En la reunión familiar del cumpleaños de mi padre / mi hermano mayor permanece sentado / con los ojos disminuidos por los lentes / como si tuviese otra cara más pequeña detrás de la suya". Con la mente en blanco, jorobado, Johnny Lydon empieza a refundarse, a dibujar una cara más pequeña delante de la suya, la de Johnny Rotten, que sería una simbiosis entre Ricardo III y Quiasimodo: "Personajes que, a pesar de sus deformidades, lograron algo. Ambos me ayudaron cuando me uní a los Sex Pistols". Sí, lo apodaron Johnny Rotten porque tenía los dientes podridos: "El concepto del cepillado no iba conmigo. Tuve muchísimos problemas de salud debido a esta falta de higiene, yo era tan ingenuo que no me daba cuenta de que ese era el motivo de todos mis males. Tardé siglos en descubrir que los dientes eran una de las causas de mis enfermedades crónicas". Más adelante en ese mismo poema, "Los círculos de mi hermano mayor", usted describe la sonrisa permanente de su hermano: "Ha encontrado no sabemos dónde / una dulce amabilidad que nunca baja la guardia / del que viaja en el tren entre naturales de la región / y sonríe hacia el círculo de las miradas". Esa contractura de los músculos de la cara es uno de los últimos síntomas de la meningitis, conocido como risa sardónica, muy cercano al rictus de la muerte: "Él está a punto de marcharse con su ramillete / de venas azules / hacia otros padres y otras voces sin culpa / hacia su reino de dichosos niños con gafas". Así termina ese poema. "La inteligencia del corazón", por su parte, finaliza con usted ocupando el puesto de su modelo a seguir, su hermano mayor, con usted explicándole en vano a su hermano menor que existe otra inteligencia, la del "corazón que se ensancha y se enamora del vacío", la poesía. Antes de descubrir la poesía, de convertirse en poeta o amante del vacío, su primer intento perdido por recuperar a su hermano mayor fue estudiar matemáticas, intento desesperado que devino en su primera deserción universitaria. Después de la meningitis Johnny encuentra muy confusa la concepción matemática del mundo: "Al parecer las matemáticas se me daban bastante bien antes de la meningitis, pero después fue como si esa capacidad hubiera desaparecido de mi cerebro". Por esa capacidad perdida, por esa pérdida irreparable, en el colegio trataban a Johnny como "el tonto del bote": "Desde el primer día me pusieron con los peores, los de la «D». De deficientes, claro. Simplemente supusieron que tenía problemas cerebrales y punto".

Posdata: ¿Sabe cómo recuperó Johnny la memoria? De su método se derivó el título de su autobiografía, La ira es energía, de ese mamotreto de más de quinientas páginas publicado en 2014: "Conseguí recuperar la memoria gracias a la ira. A la ira que volqué contra los médicos y las enfermeras que me habían hablado con tanta dureza en el hospital, también contra las personas de mi entorno que, siguiendo los consejos de los médicos, me hablaban



con la misma dureza para que reaccionara, me rebelara y mi cerebro se reactivara, en lugar de acomodarme para el resto de mi vida en una plácida inexistencia. Así que la ira se convirtió en una importante fuente de energía para mí”.

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

### 3. So it goes

“Deja salir tu ira”. Esas fueron las primeras palabras que exclamó Johnny Rotten a un público masivo, el 28 de agosto de 1976, justo antes de cantar Anarchy in the UK. Era el debut televisivo de los Sex Pistols, en el último capítulo, el noveno, de la primera temporada de So it goes, musical emitido por Granada, un canal del noroeste de Inglaterra, con sede en Manchester, sin señal en Londres. El presentador del programa era Tony Wilson, un factótum del rock independiente que escribía los contratos con su propia sangre y que solo cometió un error en la vida, no firmar a The Smiths para su sello Factory Records, casa de Joy Division, Happy Mondays y New Order, entre otros. Ahí estaba Tony Wilson, introduciendo a “los primeros heraldos de la fatalidad”<sup>2</sup>, sentado delante de una matriz 3x4 de televisores de catorce pulgadas, doce pantallas que, simultáneamente, reproducían la advertencia más larga de la historia del rock: Warning! This record contains language of an explicit nature that may be offensive & should not be played in the presence of minors, veintitrés palabras rojas que estarían pegadas en la carátula del Never mind the bollocks, ópera prima de los Sex Pistols, a grabarse el 10 de octubre de ese mismo año, 1976. Sí, veintitrés, el número maldito de los grandes anarquistas. Ocho años después, en octubre del distópico 1984, Luis Fernando Calderón le llevó un recorte del periódico El Mundo que sería el germen de su ópera prima cinematográfica, una crónica escrita por Ángela María Pérez acerca de un muchacho llamado Rodrigo Alonso Arango Restrepo, quien estuvo a punto de lanzarse al vacío desde el piso veinte del Banco de Londres, también conocido como edificio Anglocolombiano, sito en pleno Parque Berrío, corazón de Medellín. Tras una larga conversación una secretaria de la Seccional de Salud de Antioquia, llamada Constanza, logró convencer a Rodrigo Alonso de que ese no era su día D<sup>3</sup>: “Con él tuvimos la oportunidad de hablar en varias ocasiones y descubrimos su obsesión por el suicidio y los otros intentos fallidos que había tenido”. Obsesión e intentos fallidos que encajaban muy bien con el título de la crónica: “La muerte me tiene miedo”. Crónica que iba acompañada por una foto cenital con un pie de foto bastante redundante: “Este es el vacío que vio Rodrigo Alonso”. Naturalmente, usted, como amante del vacío, se enamoró a primera vista de esa foto, tanto, que inspiraría la parte diurna del final ambivalente, dialéctico, de su ópera prima cinematográfica. Tanto, que ninguno de los cuatro guiones que escribió a partir de “La muerte me tiene miedo” tenía diálogos<sup>4</sup>. Los diálogos llegaron con los actores naturales, y con uno, particularmente, un nuevo hilo narrativo, el de los pistoleros. Se llamaba John Galvis, le decían Johncito, sí, otro Johnny no futuro, otro que, como El Burrito, murió a los diecinueve años<sup>5</sup>. En uno de los dos detrás de cámaras de su ópera prima cinematográfica, titulado cuando llega la muerte, lo recuerdan así, telegráficamente: “Asesinado días antes del rodaje. Actor intangible de la película. Muchos de sus pensamientos y expresiones están en ella”. Allí, sin embargo, erraron el año de nacimiento, en lugar de 1967, pusieron 1969. En el otro, titulado Mirar al muerto, por favor, se lee: “John Galvis permitió, a través de su confianza, que sus amigos trabajaran con nosotros en la película”. Sus amigos eran pistoleros, de los cuáles cinco fueron asesinados en menos de cuatro años, en el lapso que separó el rodaje de su ópera prima cinematográfica y su estreno en Cannes, esto es, entre octubre de 1986 y mayo de 1990. Pero solo tres de ellos, además de Johncito, fueron mencionados en la dedicatoria que cierra su primera película:

---

2 Así califica Johnny Rotten a los Sex Pistols en su autobiografía.

---

3 “Volví a preguntarle por qué diablos se quería tirar por la ventana. Sin mirarme, dijo: mañana saldrás en el periódico”. Ese mañana sería el domingo 14 de octubre de 1984, nueve días después del suceso. Rodrigo Alonso quería morir ese viernes 5 porque su madre había muerto, tres meses atrás, un viernes 6: “La cucha se murió un viernes, y le juro, yo me muero un viernes”.

---

4 Con el primero se ganó el premio a mejor adaptación en el VI concurso nacional de guiones de Focine, en 1986, usando el seudónimo: El Vago de Oz.

---

5 19, edad a la que Johnny Rotten se unió a los Sex Pistols, en agosto de 1975. Año en el que usted descubre la poesía, en un taller de antipoesía de Medellín llamado, obviamente, Nicanor Parra. Año, además, en el que se funda la cinemateca El Subterráneo. Ese primer día como Sex Pistol Johnny llevaba una camiseta que decía I hate Pink Floyd. Tras su ópera prima cinematográfica usted también terminó odiando a Pink Floyd, al tener que pagar once mil dólares por treintaicinco segundos de Wish you were here, canción que suena, precisamente, en la secuencia que recrea el velorio de Johncito: “Esta era la música que más le gustaba a Johncito, por eso la pongo, y por eso no vamos a llorar”, le dice una señora a Carlos Mario Restrepo, el actor natural que, curiosamente, reemplazó a Johncito en la película, le dice esas palabras mientras le da play a una modesta grabadora RQ-551JS de Panasonic, del distópico 1984.

"...Para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona". Pistoloco: "Aquel que busca desesperadamente purificarse a través de la moda y la ropa. La apariencia es su casa". De ahí que usted, amante del vacío, se enamorara a primera vista de las existencias de Johncito y sus amigos: "Yo quedé muy enamorado de las vidas de estos muchachos, y empezamos un diálogo que en realidad lo era entre las dos ciudades que coexisten en Medellín". Un diálogo tan abierto que, argumentando que los jóvenes del Medellín de arriba no le temen a la muerte, Johncito lo convenció a usted de que, a diferencia del Rodrigo Alonso de la vida real, el de la película debía suicidarse al final de la misma, debía lanzarse al vacío desde el piso veinte del Banco de Londres, o edificio Anglocolombiano. Así es la vida, pudo haber exclamado Johncito tras esa argumentación, *So it goes*, habría traducido Johnny Rotten al otro lado del Atlántico, en su Londres natal. *So it goes*: expresión presente noventa y nueve veces en *Matadero cinco*, la obra maestra de Kurt Vonnegut, usada irónicamente por su alter ego cada vez que recordaba un hecho fatal, para indicar que la muerte no significa nada. Una fotografía de la que dan cuenta los dos detrás de cámaras de su ópera prima cinematográfica, tomada en un break del rodaje de la secuencia de "El temprano", sí, la de la piscina, la de la finca abandonada, corrobora la ironía de esa expresión. Es una instantánea en la que aparecen tres de los protagonistas de la película, y justo en el orden en el que serían asesinados a muy corto plazo en la vida real. Se trataba de Jackson Idrian Gallego<sup>6</sup>, Carlos Mario Restrepo y Wilson Blandón, alias El Alacrán. Curiosamente, en esa secuencia de "El temprano" el segundo y el tercero sostienen una conversación acerca de las fotografías, marcada por la deformación de una locución adverbial de lugar:

Carlos Mario: Sí, loco, las fotos son qué bandera.

El Alacrán: Sí, es que a la final una foto lo banderea a uno, loco. A la final una foto para qué, recuerdos, para qué los recuerdos a la final.

Carlos Mario: A la final yo a todas las que tengo les he mochado la cabeza, las he borrado del mapa. Eso es qué azaris. A la final lo boletean a uno.

El Alacrán: Sí, es que las fotos a la final qué va, loco, lo pueden sapear a uno en cualquier momento, le dan a uno dedo. No pagan, es mejor la bareta.

Carlos Mario: Seguro. Y más que todo en este tiempo que uno está tan sicosiado. Que empieza a llegar el diciembre, loco, el diciembre que le matan a uno tantas amistades.

El Alacrán: Yo por eso en estos días, pensando, a la final me voy a punkerizar del todo, y calmado a la final con esos robos...

Punkerizar: verbo que usó El Alacrán en un texto en el que describe el día que lo conoció a usted y a su equipo de cineastas, texto compilado por Augusto Bernal en la colección *Borradores de Cine*. Contexto: El Alacrán está fuera de Medellín y llama a Doña Nena, la madre de Johncito, su mejor amigo, para preguntar por él: "Véngase mijo que le tengo algo bueno para usted, pero a Johncito lo mataron". *So it goes*. Entonces El Alacrán pensó que ese algo bueno sería la pistola 9 milímetros del difunto. Pero no, era usted y los 35 milímetros de su ópera prima cinematográfica: "Cuando yo llegué, ya hacía una semana que lo habían matado. Cuando yo vine los manes de la película estaban en la casa de él y yo llegué todo punkero de carretera, todo punkerizado porque andaba en rotten". No sé qué será andar en rotten, pero, en *La ira es energía*, Johnny Rotten se autodefinió como "algo que todos podían odiar en igual medida", sí, como a un alacrán. El Alacrán, por su parte, se autodefinió así en el texto compilado por Augusto Bernal: "en la película actué como yo mismo: El Alacrán". Así como pronunció las últimas palabras de su ópera prima cinematográfica, "vámonos, loco, que este man a la final se está yendo, vámonos de aquí", El Alacrán fue el último de los pistolocos que actuó en ella en ser asesinado en la vida real, sí, en octubre de 1990, por policías, que lo estaban buscando por haber asesinado a varios de sus colegas desde que, en abril de ese mismo año, Pablo Escobar le puso precio público a sus cabezas: dos millones de pesos por cada policía dado de baja. *So it goes*. Días antes de correrse la voz de esa millonaria oferta del capo, el 27 de marzo de 1990, asesinaron a Carlos Mario Restrepo, sí, el mismo día que recibió una invitación para asistir a la cuadragésima tercera

---

6 Al que asesina Carlos Mario, azuzado por El Burrito y El Alacrán, al final de la película, y al que usted dio el último adiós, en diciembre de 1988, en un poema titulado "El mejor de mis actores", y al que luego, en 1991, revivió en El pelaito que no duró nada, ese clásico de la oralitura colombiana.

edición del Festival de Cine de Cannes. So it goes. De ahí las palabras de la madre de Johncito: "Esa película fue una premonición, como si la hubiera hecho alguien que sabía lo que iba a pasar". So it goes. Palabras emitidas en *Estar vivo no es la vida*, un documental del 2011 sobre las madres de los pistoleros que intervinieron en su ópera prima cinematográfica, a 25 años de su filmación y de que asesinaran al primero de ellos, o sea a Johncito. So it goes. Documental cuyo título fue tomado de un poema homónimo de su autoría, escrito en octubre de 1989, para conmemorar el tercer aniversario del rodaje de su ópera prima cinematográfica. Sí, ya van cinco octubres reseñados en este apartado. So it goes. Poema homónimo de su autoría que empieza como empieza esta carta abierta, con usted pidiéndole un deseo a la posteridad, el mismo deseo: "dentro de algunos años, cuando estos días / de los años ochenta sean vistos desde lejos / puede ser que quienes se interesen / en nuestro cine precario / vean en esta película un signo especial". So it goes. En ella vio un signo especial, por ejemplo, Thurston Moore, el exlíder de Sonic Youth, quien, a petición del British Film Institute, por los cuarenta años del punk, en julio de 2016, elaboró un top ten de las mejores películas punk de todos los tiempos, y en el número cinco ubicó a su ópera prima cinematográfica. Además, como si hubiera anticipado esta carta abierta, para el puesto número cuatro eligió a *The filth and the fury*, un documental del 2001 sobre un grupo de punk sin futuro, que apenas duró veintinueve meses y solo grabó un álbum de estudio, sí, adivinó, los Sex Pistols, los primeros heraldos de la fatalidad. So it goes.

Posdata: Esa extraña vecindad en ese top ten, me inspiró para escribirle esta carta, carta que empecé a elaborar en octubre de 2016, para conmemorar los cuarenta años de la grabación del *Never mind the bollocks* y los treinta de la filmación de su ópera prima cinematográfica. Y sí, se la remití el 8 de febrero de 2017, exactamente cuatro años después de que me firmara el afiche de aquella conferencia. Como no me respondió tras 192 días, mismo plazo que me tomó descifrar qué era "El lenguaje de la piscina", el 19 de agosto de 2017 decidí publicarla, hacerla abierta. So it goes.

<https://www.youtube.com/watch?v=mCb8ip345oY&feature=autoshare>

**Juan Fernando Ramírez Arango:** es economista arrepentido de la Universidad Nacional de Colombia y desertor del décimo semestre de Letras: Filología Hispánica, Universidad de Antioquia. Es escritor y paseador semi-profesional de perros, en los barrios Florida Nueva y Laureles, Medellín. Además de haber sido finalista del Premio Nacional de Cuento de La Cueva, ha ganado, entre otros, el Premio Nacional de cuento de la Universidad Externado de Colombia... ¡Bah!



## INCENDIES: EL REPARTO DEL DUELO

---

Por Jerónimo Atehortúa Arteaga

### I.

Se ha dicho suficientemente que la película *Incendies* de Denis Velenueve (2010), basada en la obra de Wajdi Mouawad, es una versión “modernizada” del mito de Edipo. Afirmación parcialmente cierta, pues obtura una parcela fundamental del conflicto sobre el que gira el relato. Efectivamente, *Incendies* se nutre de varias de las formas y los motivos fundamentales de la tragedia de Sófocles. Pero ella también difiere y comporta nuevos aspectos de estructura y trama que permiten observar conflictos acordes al marco histórico en el que se ubica. A mi entender, la película, va construyendo de modo menos evidente elementos propios del mito de Antígona (también de Sófocles), que terminarán por constituir parte de su tema central.

Sin duda, aquello en lo que más se parecen *Incendies* y *Edipo rey*, no es en la presencia de un drama familiar acerca del incesto. Si bien el tema aparece y permite establecer redes de relaciones fundamentales entre los personajes, lo esencial es precisamente la manera como en la película se construyen dichas redes. Me explico, *Incendies* no solo retoma los motivos de *Edipo rey* (y los varía), sino que los construye con procedimientos análogos, pues la película dosifica la información en manera similar a la tragedia griega.

En efecto, lo sustancial que comparten *Edipo Rey* y la película radica en que ella está estructurada conforme a la “teoría de las mitades” expuesta por Foucault en el segundo capítulo de *La verdad y las formas jurídicas*. Allí, el filósofo francés efectúa una relectura de *Edipo rey*, en la que intenta alejarse de las interpretaciones psicoanalíticas, que hasta ese momento habían fijado el sentido de la obra como una fábula acerca de nuestro deseo y nuestro inconsciente, y no como una obra sobre el mito de la escisión entre poder y conocimiento.

Foucault es enfático en señalar cuál es el verdadero eje de esta tragedia:

“Como todo el mundo sabe (*Edipo rey*) se trata de una historia en la que unas personas -un soberano, un pueblo- ignorando cierta verdad, consiguen a través de una serie de técnicas de las que hablaremos más adelante, descubrir una verdad que cuestiona la propia soberanía del soberano” (Foucault).

En su concepción, *Edipo* es una tragedia compuesta por dos mitades, una es la búsqueda de la verdad, la segunda es una consecuencia de la primera: el cuestionamiento del poder como resultado de la verdad.

En *Incendies* también hay dos mitades: la primera, es la misma de *Edipo*; la búsqueda de la verdad; la segunda difiere, puesto que en la película no se cuestiona el poder en los términos de *Edipo rey*. Las reflexiones de *Incendies* están en la articulación de dos ideas, duelo e identidad. En el relato del film, la búsqueda de la verdad trae como

consecuencia la reivindicación de una identidad borrada que no permitía ejercer el duelo, cuestión que remite a la noción de vidas vivibles, tal y como la entiende Judith Butler (Butler, 2010).

Como se verá más adelante, la segunda mitad (no de la trama, sino del conflicto) de la que habla *Incendies*, que es a su vez el punto de partida de la película, remite al mito de Antígona. En el film el elemento que impulsa el descubrimiento de la verdad, es el entierro de la madre. Solo después de que los mellizos logren hallar la verdad de sus identidades y la de su madre, podrán dar una sepultura digna a su progenitora.

En consecuencia, mi tesis es que *Incendies* recurre a la estructura de Edipo Rey para hablar del conflicto que subyace en Antígona. Así, en el film, los hijos deberán hallar la verdad (como Edipo) para poder enterrar a su madre según el mandato que ella misma les ha impartido (como Antígona a Polinices, según el mandato dictado por los dioses).

Así se podría replicar en *Incendies* la sinopsis que hace Foucault de Edipo rey, pero teniendo en cuenta que la película varía en su segundo elemento: *Incendies* se trata de una historia en la que unas personas -dos mellizos (y eventualmente el escribano)- ignorando su historia familiar, consiguen a través de una investigación (técnica de las mitades), cumplir el último deseo de su madre: obtener una sepultura digna (tema propio de Antígona) y posteriormente ser llorada.

## II.

La película inicia en algún lugar de oriente medio. En una casa poblada por niños que parecen ser preparados para la guerra. Todos ellos son parte de un rito iniciático, son rapados y convertidos en soldado. Dentro de todos ellos, la cámara nos descubre a uno que lleva tatuados tres puntos negros en su talón derecho. El chico mira a cámara; gesto por antonomasia de interpelación a los espectadores. El sentido de esta introducción, es ubicarnos en el personaje que será el punto de sutura de todo el conflicto. Este niño que nos mira, será el objeto de conflicto del relato.

Luego comienza el primer capítulo: Los mellizos. Al principio no lo sabemos, pero entre la primera secuencia y la segunda hay un gran salto de tiempo. Los mellizos: Jeanne y Simon Marwan asisten a la lectura del testamento de su difunta madre Nawal Marwan. El escribano y liquidador del testamento lee la voluntad de Nawal:

“Entiérrenme desnuda, sin ataúd y sin oraciones, el rostro vuelto hacia el suelo, de espaldas al mundo.

Lápida y epitafio: ninguna lápida será puesta sobre mi tumba, ni mi nombre grabado en ninguna parte. Ningún epitafio para los que no cumplen sus promesas.”

Estas palabras inevitablemente recuerda lo decretado por Creonte en contra de Polinices en la tragedia de Antígona.

Nawal deja también dos sobres. Uno para Jeanne que deberá entregarlo a su padre una vez lo encuentren. El segundo para Simon; su destino es un supuesto hermano del que ninguno tenía noticia.

Dice además el testamento:

Una vez que los sobres sean entregados a su destinatario (el padre y el hermano) recibirán una carta. El silencio se habrá roto, una promesa cumplida y una lápida podrá ser colocada sobre mi tumba y mi nombre sobre la lápida grabada al sol.

Según Foucault, en Edipo la verdad se va descubriendo a través de un proceso, que se da por mitades que se ajustan y se acoplan. Es decir, la obra es ante todo un proceso judicial en el que la verdad se va alcanzando a través de una suerte de rompecabezas que procede por mitades que se van ensamblando. Como acabamos de ver, en *Incendies* el gesto se repite, y la investigación se plantea como un juego de mitades. Cada mellizo tiene una parte. De hecho, los mellizos podrían pensarse como un solo personaje que es escindido por la verdad de su origen. Cada uno de ellos debe encontrar a un miembro desconocido de su familia, sin embargo, al final entenderán que esas dos personas que buscan confluyen en un solo ser: su padre-hermano.



La cuestión es incluso reformulado en la secuencia subsiguiente. Jeanne es asistente de una cátedra de matemática pura; su maestro enunciará el juego en forma de problema matemático: "a. Tu padre está vivo; b. Tienes otro hermano... es ridículo cuestionar lo ineluctable. Tienes que saber, de otro modo tu espíritu nunca estará en paz" He aquí enunciado todo el conflicto del film en forma de dos mitades. La búsqueda de la verdad como forma de obtener la paz. En este caso, no sólo la de Jeanne, sino que también la de su madre, que no ha podido ser enterrada dignamente.

Comienza el segundo capítulo: Nawal. En un gran flashback se narra su historia. Nawal, vive en un país de medio oriente (no especificado) enmarcado por el conflicto armado entre cristianos y musulmanes. Nawal, que es cristiana, se enamora de un joven musulmán, con quien decide escapar. En medio de la huida ambos son abordados por los hermanos de Nawal que dan muerte al joven, acusándolo de haber manchado el honor de la familia Marwan. Nawal totalmente deshecha confiesa estar embarazada del joven. Como este hecho resulta infamante para su familia, su abuela la recluye en casa hasta que tenga el bebé para luego arrebatárselo. Antes de hacerlo, tatúa en uno de los pies del pequeño niño, tres puntos negros. La madre, antes de que su hijo le sea arrebatado, se despide prometiendo que algún día se reunirá de nuevo con él.

Acá se acopla la primera mitad. En su testamento, Nawal decía que solo cuando su promesa se cumpliera, podría tener el nombre inscripto en su lápida. Con lo cuál surgía la primera pregunta. ¿Cuál es esa promesa? En este capítulo aparece la respuesta: volver a hallar a su hijo. Y no sólo eso, adicionalmente entendemos el sentido de la primera secuencia de la película, pues aquel niño que miraba a cámara es el hijo de Nawal.

El tercer capítulo se llama Daresh, ciudad a la que Nawal huye después de que le arrebataran a su bebé.

De vuelta al presente, es este el espacio donde empieza la pesquisa propiamente dicha. Jeanne viaja a Daresh buscando alguna pista de su madre Nawal pues sabe que allí estudió cuando era joven. Carga consigo una foto de su madre; tras enseñársela a un profesor de la Universidad en la que estudió, se entera de que ella además de haber trabajado en el diario estudiantil, estuvo presa en Kfar Ryat, una prisión en el sur del país.

En un nuevo flashback, se completa esta información. Nawal trabajó en el diario durante en la época en que el conflicto armado en su país encrucece. Después de que los nacionalistas cerraran su universidad, ella decide volver a su antiguo hogar en busca de su hijo. Al llegar, ve como todo el pueblo ha sido destruido por el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes. Nawal, que tenía la esperanza de encontrar a su hijo en alguno de los orfanatos, ve desvanecerse su ilusión. Un hombre le sugiere ir a Daressa, lugar donde quizá hayan ido los huérfanos junto con los refugiados musulmanes. Haciéndose pasar por musulmana. Nawal entra en un autobús que se dirige hacia el lugar, con tan mala suerte que son retenidos por un grupo de nacionalistas cristianos que asesinan brutalmente a todos los ocupantes del bus, excepto ella, que se salva al enseñar su crucifijo.

El sur es el cuarto capítulo. En él, Jeanne arriba al pueblo del que Nawal es originaria. Preguntando por su padre madre, llega a una casa en la que un grupo de mujeres, que inicialmente la reciben con amabilidad, la rechazan al enterarse de que ella es hija de Nawal. Según las mujeres, Nawal Marwan es una mujer indigna y sus hijos no son bienvenidos allí. A raíz de esto se evidencia algo que era una sospecha latente, Jeanne no conoce nada de la verdadera historia de su madre, con lo cual surge la pregunta ¿Quién era en realidad Nawal Marwan?

La respuesta a esta pregunta la encontramos en el quinto capítulo: Daressa. Nawal que ha buscado a su hijo en el poblado de Daressa, lugar de los refugiados musulmanes, supone a su hijo muerto a manos de los cristianos. Por ello, tras ver que su hijo y el padre de este, a quienes amó profundamente, fueron víctimas de la violencia cristiana, decide hacer suya la causa musulmana, uniéndose a la lucha armada.

Acá encontramos un gesto puramente antigoniano. Nawal, decide desobedecer la ley del estado, para seguir un mandato superior; el que le dicta su amor y su familia. Por ello decide hacer suya y en contra de su Estado la causa de su parentesco. En la lectura que hace Judith Butler de este mítico personaje, El grito de Antígona, al hablar de este punto:

“Desafiando al estado, Antígona reitera el acto desafiante de su hermano, lo que significa que repite el desafío que, al afirmar su lealtad hacia su hermano, la sitúa en una posición en la que puede llegar a sustituirlo y, en consecuencia, reemplazarlo y territorializarlo.(Butler, 2001)”

Nawal, al igual que Antígona, decide no reconocer cualquier ley que rechace su deseo de reivindicar la memoria de aquellos que ha amado. Ello la llevará a un cruento enfrentamiento con las fuerzas del Estado. De hecho, hace un pasaje al acto brutal; se une a la resistencia musulmana, y tras una operación infiltrada en la que llega a disparar al líder del nacionalismo, es apresada en la cárcel de Kfar Ryat. Con ello se cierran dos preguntas. Ahora se sabe por qué fue apresada Nawal. Además se explica quién era realmente ella, y por qué su nombre generaba tanto rechazo en su pueblo natal.

El sexto capítulo lleva el nombre de la prisión: Kfar Ryat. Jeanne, siguiendo los pasos de su madre, llega hasta allí. Lo primero que descubre es que la prisión, que ahora es una suerte de museo del horror, estuvo denunciada ante Amnistía Internacional por sus numerosas violaciones a los derechos humanos.

Luego de Kfar Ryat, Jeanne se dirige donde uno de los antiguos carceleros de esta prisión, con la esperanza de que él reconozca a su madre en la foto que carga. En este punto la información se actualiza, para Jeanne y para nosotros. El antiguo carcelero, cuenta que la mujer de la foto era la presa número 72, conocida como La mujer que canta. Fue ella quien asesinó al líder de las milicias de la derecha cristiana. Estuvo encarcelada durante 15 años, tiempo en el que fue sometida a las más cruentas vejaciones. La mujer que canta, según el carcelero, nunca pudo ser doblegada, nunca dio información que delatara a sus compañeros; ante cada tortura ella respondía simplemente con su canto. En consecuencia fue enviada con un tal Abu Tarek. En este punto, el ex carcelero, hace una advertencia idéntica a la emitida por Tiresias a Edipo cuando este le exige revelar quién es el causante de la peste que aqueja a Tebas. Jeanne, al igual que Edipo, prefiero seguir adelante, prefiere saber la verdad, como si no sospechara el horrible abismo que se abrirá ante ella. Entonces el ex carcelero cuenta que Abu Tarek era el más atroz de los torturadores. Él violó a la mujer que canta en repetidas ocasiones, buscando someter su voluntad y detener su insoportable canto. Como resultado la mujer que canta quedó embarazada. Luego de ello esperaron a que diera a luz, le quitaron a su hijo, y más tarde la dejaron en libertad. Jeanne aterrada por la historia, pregunta por el posible paradero de ese hijo. El ex carcelero la remite a la antigua enfermera de la cárcel. Jeanne, entonces, se cree más cerca de la verdad y supone que el hijo producto de aquellas violaciones debe ser el hermano que busca.

La mujer que canta y Marwan Janaan se llaman los siguiente capítulos. En un flashback se muestra como era la vida de Nawal en la prisión. Tal como contó el ex carcelero, Nawal quedó embarazada como consecuencia de las constantes violaciones que sufrió. Muchas veces intentó abortar pero fue forzada a dar a luz. De este embarazo nacieron dos chicos. La orden de los carceleros fue lanzar los bebés al río, como hacían con los hijos de todas las presas; sin embargo, la enfermera que los vio nacer prefirió salvarlos, probablemente apiadada por el sufrimiento de la mujer que canta. En esta secuencia nos damos cuenta de que hemos seguido una pista a ciegas. Pues aquel embarazo de Nawal, no dio como fruto al hermano de los mellizos como se sospechaba, sino a los mellizos mismos.

Salta a la vista lo similar del episodio, con la forma en que Edipo bebé, tras lo mandado por Layo, es salvado por el pastor encargado de darle muerte, entregándolo a otro pastor.

Luego se retoma la historia de Simon, que se dispone a viajar junto con Lebel, el notario, en busca de Jeanne, ahora profundamente afectada tras conocer parte de la historia de su madre. Lebel, sin que Simon se entere, previamente pide a un colega suyo de Dasher que le ayude a encontrar al otro hijo de Nawal. Previamente habíamos visto un pequeño flashback en el que Lebel, promete a la moribunda Nawal, ayudarle a cumplir su promesa.

A pasar de la renuencia de Simon, una vez en Dasher, se dirigen hacia el hospital en el que está la enfermera que atendió el parto de su madre en Kfar Ryat, creyendo que allí encontrarán la pista que los llevará con el hermano perdido que Simon debe encontrar conforme a la voluntad del testamento de su madre. Sin embargo, lo que descubren es algo que ya intuimos de una secuencia anterior, y es que ellos, Simon y Jeanne, son los niños que La mujer que canta dio a luz en Kfar Ryat.

Nihad es el noveno capítulo. Aquí volvemos sobre el personaje con el que parte la película. Vemos al chico que lleva tatuados los tres puntos negros en su talón, el chico que miraba a cámara al empezar el film, hijo perdido de Nawal y hermano de los mellizos. Este personaje, hasta ahora fantasmal, que condensa varias funciones en la película, es por fin caracterizado: el hijo perdido se ha transformado en un frío asesino.

Luego la película regresa a la historia de Simon y Jeanne. El escribano de Daresh, amigo de Lebel, comenta que pudo identificar al hermano que ellos buscan, a partir de la reconstrucción de los documentos del orfanato en el que el hijo de Nawal fue entregado. Su nombre es Nihad. Su paradero es desconocido pero existe la posibilidad de encontrarlo, siguiendo su pista con uno de los ex jefes de la guerrilla encargado de demoler el orfanato.

En el siguiente capítulo, Chamseddine La investigación continúa. Ahora de la mano de Simon.

La pista que el escribano de Daresh menciona, conduce a Simon hasta Chamseddine, antiguo comandante de la guerrilla musulmana durante la guerra. Según cuenta este misterioso hombre, Nihad efectivamente fue encontrado en el orfanato. Adoptado por las milicias musulmanas, Nihad fue entrenado para ser soldado, y con el tiempo se convirtió en un francotirador implacable. Durante mucho tiempo, Nihad intentó ubicar a su madre. La obsesión por hallarla lo transformó en un ser cruel, un asesino con la fija idea de convertirse en mártir, para que su madre pudiera ver su foto en los periódicos y así por fin estar juntos. En uno de sus enfrentamientos, Nihad fue apresado por las milicias cristianas; su vida fue perdonada, pero a cambio debió servir para ellos como verdugo en la prisión de Kfar Ryat. Allí Nihad cambió su nombre por el de Abu Tarek. Según Chamseddine, Abu Tarek vive actualmente en Canadá bajo el nombre de Nihad Harmanni.

Con este testimonio se cierra completamente el círculo y el misterio queda revelado. Las dos mitades, la de Jeanne y Simon, se juntan y forman la verdad: el padre y el hermano que buscan los mellizos son la misma persona. En la escena siguiente se recalca en la idea de dos partes que forman uno solo. Cuando Jeanne pregunta a Simon por su hermano perdido, él contesta con una pregunta: ¿Uno más uno puede ser igual a uno? Jeanne entiende de inmediato el contenido del enigma; la ecuación familiar que bien le formuló su maestro antes de empezar la investigación, ha sido resuelta como si se tratara de un problema de matemática pura, en el que las respuestas nunca son definitivas, sino que se abren a nuevos problemas igualmente insolubles. La verdad se hace incomprensible: uno más uno es igual a uno.

Esta información se actualiza con un flashback en el que se cuenta cómo Nawal descubrió tan aterradora verdad. Muchos años después de haber sido liberada, Nawal vive en Canadá con sus dos hijos. Un día, por casualidad, ve en una piscina pública a un joven que lleva tatuados en su talón derecho tres puntos negros. La sorpresa de Nawal se convierte en horror al identificar en ese hombre, no sólo a su hijo, sino que también a Abu Tarek, su verdugo, violador y padre de sus hijos. Con ello también se contesta a una pregunta anterior. ¿Por qué Nawal había perdido el habla súbitamente? Nawal, en un gesto similar al de Edipo, tras conocer la verdad, decide no volver a hablar, exiliarse en el silencio, tal vez como autocastigo al saber que no podrá cumplir su promesa de reunirse de nuevo con su hijo.

Ahora que se conoce la verdad, los mellizos entregan las cartas, que les fueron legadas por su madre, a Nihad/ Abu Tarek, su padre y hermano, y así dan cumplimiento a la promesa que hace tantos años su madre hiciera.

La primera, la carta al padre, es una carta de reproche dirigida a un verdugo; en ella, Nawal, que se nombra a sí misma como la puta número 72, revela a Nihad que quienes le entregaron las cartas son sus hijos, pero que él nada podrá hacer contra ellos, pues pronto enmudecerá, porque todos enmudecen al saber la verdad. La segunda, la carta al hijo, es una carta amorosa, en ella Nawal se presenta como su madre, y dice que cuando la haya leído por fin habrá cumplido su promesa, pues ahora que él sabe toda la verdad: quién es su madre, sus hijos, sus hermanos, por fin estarán juntos.

Después de esta secuencia, le toca el turno a los mellizos. Nawal dejó una tercera carta dirigida a Jeanne y Simon. En ella, parece reconciliarse con ellos. Nawal no quería a sus hijos. Esto es un hecho señalado en diferentes episodios del film. A diferencia de Nihad, Jeanne y Simon no fueron hijos producto del amor. Nawal no quiso tenerlos; toda la circunstancia del embarazo, el alumbramiento y su posterior cuidado fue una imposición. Sin

embargo, en el final de la película, toda la relación madre e hijos se resignifica. Jeanne y Simon comprenden el distanciamiento de su madre. También queda claro que tras el cumplimiento póstumo de la promesa de Nawal, hay una suerte de reconciliación más allá de la muerte. Es como si esa voz en off, que lee la carta que Nawal dejó a sus hijos fuera una suerte de conciencia que le ha sobrevivido. Nawal, después de recuperar a su hijo perdido, puede también, recuperar a sus hijos presentes, pues una vez que ella y Nihad han podido reunirse en la verdad, el amor resurge. Se pregunta Nawal en la carta cuál es el origen de ellos:

“Mis amores: ¿Dónde comienza su historia? ¿En su nacimiento? Entonces comienza en medio del horror. ¿En el nacimiento de su padre? Entonces comienza en medio de una gran historia de amor.”

En esta frase se condensa el segundo eje que articula la película. Todo este proceso que presenciamos en la película, toda la búsqueda de la verdad tenían una razón: recuperar la identidad. Si los mellizos no hubieran conocido su historia completa, solo serían hijos del horror. Ahora, que saben de donde vienen, que su madre amó, combatió y que su vida tuvo un comedido, sus vidas adquieren un nuevo sentido. Su nacimiento es ahora un hilo continuo que articula un amor y una promesa que ha trascendido la muerte.

La cuestión no termina allí. Queda el dato obvio; después de toda la investigación, Nawal recupera su identidad. Ya no será una madre negligente y evasiva. Será una heroína y una víctima. Su nombre que hora puede imprimirse en su lápida al sol, con lo cual recupera su identidad plena como sujeto, cuya historia puede ser contada, y cuya vida, resurge entre las cenizas como un vida vivible, y por lo tanto llorable, digna del duelo de todos sus hijos, de la sociedad, de los demás.

### III

Incendies es ante todo un relato investigativo. Una pesquisa en la que los personajes además de emprender un viaje hacia el conocimiento, reciben una iniciación; un bautizo de fuego en la verdad. En incendios, los personajes que buscan completar la verdad, se ven enfrentados al horror, al vacío que implica tomar conciencia de aquello que los constituye como sujetos, y tras asimilarlo quedarán marcados como sujetos inmersos en un curso histórico del que no pueden alejarse.

Quiero aclarar algo: la película se despliega conforme a la teoría de las mitades que explica Foucault en su análisis de Edipo rey, pero de modo diferente. Como pudimos observar en el análisis previo, Incendies no procede en la investigación, jerárquicamente, yendo de un orden superior a uno inferior que se articulan, como explica Foucault que sucede en Edipo rey, donde la información va descendiendo del estrato de los dioses, pasando por el de los reyes hasta terminar en el pueblo.

En el film la información transita en niveles comunes, plebeyos. Esta es una diferencia crucial entre el film y la tragedia. De hecho, Edipo rey se cierne sobre la figura de un tirano. Esto no es un dato del que se pueda prescindir, porque es ello lo que permite en la obra identificar el mito de la separación entre conocimiento y poder. La verdad justamente va a descubrir cierta configuración “obscena” que sostiene al poder político. Por ello cualquier versión estricta del mito de Edipo, de ser representada en altas esferas del poder. En contraste, en Incendies la verdad se relaciona con la resistencia y el cuestionamiento de la legitimidad del poder. Precisamente acá la película vuelve a recordar a Antígona porque la historia de Nawal no es la de una mujer que llega al poder, sino que es la de una mujer que se resiste a la ley del Estado, se hace guerrillera y combate en contra de él, para reafirmar un orden superior, por ese camino, ella encuentra una tragedia edípica.

El juego de las mitades se refleja esencialmente en dos aspectos. El primero, es un recurso retórico. El film es narrado, invariablemente, a través de un montaje convergente. La información se suministra a través de un juego entre el presente y el pasado. Los hechos que ocurren en el presente abren preguntas que son contestadas para los espectadores por medio de flashbacks. Estas respuestas posteriormente son actualizadas para los personajes en la siguiente escena, en la cual, se abren nuevas preguntas que serán contestadas con un nuevo flashback, y así sucesivamente, hasta el final, donde todas las líneas narrativas coinciden.

El segundo aspecto es la investigación que se plantea desde el inicio como un proceso escindido. Cada mellizo deberá buscar una parte de la verdad. Al final ambos harán coincidir su parcela como en un rompecabezas perfecto que se cierra en una figura única y sin fisuras. Aquí radica la verdadera importancia del recurso narrativo. Jeanne y Simon, son una suerte de personaje bifurcado que busca una verdad bífida. Este procedimiento no es un capricho narrativo; es el modo en que justamente los personajes podrán comprender su historia es a través de este procesos en el que cada uno porta un pedazo de la verdad. Esta operación evidencia lo complejo de la realidad. Por un lado esta la pregunta por el padre, cuya respuesta es trágica. Por el otro esta la pregunta por el hermano, el hijo de su madre, cuya respuesta es luminosa. Esa dualidad no puede ser reducida a una de sus dos caras, y por ello se hace imperante el juego de las mitades.

Los temas, motivos e imágenes de Edipo y Antígona se repiten incesantemente en el film de Denis Villeneuve; no obstante, ellos no están dispuestos en redes causales similares a las usadas por Sófocles. Como se vio en la descripción de la estructura del film, *Incendies* despliega dichos elementos, pero distribuyéndolos en personajes y situaciones distintas. No se podría hacer un paralelo entre los personajes de las obras de Sófocles y la película. No existe un Edipo, una Antígona, un Tiresias, Un Creonte, un Polinices en la película. Los rasgos y funciones de estos personajes están condensados o esparcidos en otros personajes. Por ejemplo, el papel de Tiresias lo cumplen tanto el ex carcelero, como el escribano Lebel. Edipo está en Nawal, en su hijo perdido y en los mellizos. El Creonte de Antígona está representado en la abuela de Nawal, en el líder de la derecha cristiana al que asesina, pero también en aspectos más abstractos como el régimen opresivo en el que vive. Así mismo, Antígona bien podría ser vista en Nawal, en Jeanne y también Simon, etc. Todo depende del corte que se haga sobre la obra.

Lo que tiene de Antígona la película se refleja principalmente en el acto que da impulso a la trama: el pedido de Nawal de ser enterrada desnuda, de espaldas, sin nombre en la lápida, haciendo recordar la orden de Creonte de no dar sepultura según las leyes de la ciudad a Polinices y en cambio ordena exponer su cuerpo desnudo, deshonrado y saqueado. A partir de allí se genera una trama que recorre un camino diferente al de Antígona. Acá no hay un personaje que decida violar flagrantemente dicho mandato, oponiéndose a una ley que considera ilegítima. En *Incendies*, este acto genera un proceso de conocimiento, un camino hacia la verdad, cuyo hallazgo permitirá dar correcta sepultura a Nawal, según su propio mandato.

Al igual que Antígona, Nawal siente el mandato familiar. Antígona debe dar sepultura a su hermano según la ley de los dioses. Nawal, conforme a su promesa, debe encontrar a su hijo. Ambas se enfrentarán al orden establecido, lo desafiarán, mostrarán su inestabilidad y recibirán un castigo por su osadía. Antígona reclama el derecho de enterrar y llorar a su hermano en la polis. Nawal, como consecuencia de no haber podido cumplir con su promesa, se autoimpone el castigo que Creonte dio a Polinices por enfrentar a la Polis. En este punto, el papel se desplaza hacia su hijos, y serán ellos quienes como Antígona deberán, una vez hallada la verdad, dar sepultura digna a su madre.

La cuestión del parentesco debe matizarse, pues no es cualquier parentesco el que Nawal (y Antígona) está dispuesta a defender, porque como bien sabemos ella es cristiana, sin embargo defiende la causa islámica. Nawal le será fiel exclusivamente a la sangre de su hijo, no a la de cualquier otro familiar. Ella se guía por el parentesco que surge de su voluntad, de su amor. Como bien observa Judith Butler, citando un pasaje que suele ignorarse en la obra de Sófocles<sup>1</sup>, Antígona no está dispuesta a morir por cualquiera de su familia. Antígona deja claro que su apego es a la ley superior que le dicta el amor a su hermano.

Para Butler, el tema de la distribución diferencial del duelo es una cuestión política de enorme importancia desde los tiempos de Antígona, que fue quien precisamente decidió llorar la muerte de su hermano Polinices (y así reivindicar su causa) aun cuando ello iba en contra de la ley soberana (Butler, 2010). La verdad y su consecuente efecto, en *Incendies*, pone en evidencia el hecho de que en los conflictos armados de hoy ha existido una

---

1 "Nunca jamás, ni aunque mis hijas e hijos o mi esposo estuvieran muertos y convertidos en polvo hubiera asumido esta responsabilidad, en contra de los con ciudadanos. ¿En virtud de qué ley digo esto? Si mi esposo hubiera fallecido podría tener otro, y tener un hijo o una hija con otro hombre, pero con mi padre y mi madre allá abajo en el Hades, nunca podría tener otro hermano. Fue por esa ley que os hice un honor especial..." (Butler, 2001)

diferenciación entre las vidas que son reconocidas o no como dignas de duelo. Dicha situación afecta directamente nuestra visión de lo humano. Así en *El grito de Antígona*, Butler sostiene:

“Su discurso (el de Antígona) ofrece una alegoría de la crisis del parentesco: ¿Qué acuerdos sociales pueden ser reconocidos como amor legítimo, y qué pérdidas humanas pueden ser explícitamente lloradas como pérdidas reales y consecuenciales? Antígona rechaza obedecer cualquier ley que no reconozca públicamente su pérdida, y de esa forma dibuja esa situación que tan bien conocemos donde existen pérdidas –por ejemplo, a causa del SIDA- que no pueden llorarse públicamente. ¿A qué clase de muerte en vida han sido condenadas estas personas?” (Butler, 2001)

En *Incendies*, vemos que Nawal realiza esta doble operación. Ella pide ser enterrada como una sin-nombre, una no-persona. La razón, es la vergüenza de no haber cumplido su promesa. Al mismo tiempo, pide a sus hijos que continúen con su causa, que le ayuden a redimirse de tan cruenta condena. Serán sus hijos quienes darán continuidad a su proyecto y recuperarán su identidad. La sacarán de ese estatus de muerta absoluta, persona que no fue digna de duelo. Recuérdese que en la película los hermanos solo logran llorar a su madre cuando conocen su verdadera historia, previo a ello, vivían en una suerte de limbo.

En el fondo lo que se esconde en el film Villeneuve, es la idea de recuperar una historia, una vida vivida, pero borrada, alejada de su precariedad<sup>2</sup> y transformada en un número, en una estadística más.(Butler, 2010).

En su libro *Marcos de Guerra*, las vidas lloradas, Butler nota como en el mundo moderno la distribución diferenciada del duelo público se ha hecho una cuestión política primordial. La construcción del mundo en una división según la cual existen vidas llorables y vidas que no lo son, tiene series consecuencias en aquello que percibimos como humano y esta es quizá la principal fábula de la película. Cuando en el film se conoce la verdad, Nawal adquiere plenamente su estatus como persona que puede ser llorada. Por ello se le puede dar sepultura como a un sujeto que cuenta, y cuya vida ha sido vivida.

## Bibliografía

BUTLER, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona, Paidós.

BUTLER, J., VALLS, R., & OLIVER, E. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure.

FOUCAULT, M. (1992). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona, Gedisa.

SÓFOCLES. *Antígona*, en AESCHYLUS, & GARIBAY K., A. M. (1964). *Las siete tragedias*. Mexico, Ed. Porrúa.

SÓFOCLES. *Edipo Rey*, en AESCHYLUS, & GARIBAY K., A. M. (1964). *Las siete tragedias*. Mexico, Ed. Porrúa.

## Filmografía

*Incendies*, 2010, dir. DENIS VILLENEUVE, Canadá y Francia.

**Jerónimo Atehortúa Arteaga:** Director de cine y guionista egresado de la Universidad del Cine (Buenos Aires). También abogado de la Universidad Externado de Colombia. Ha realizado los cortometrajes: *Los gatos del botánico*, (documental, 2010), *Deán Funes 841* (2011) y *Naturaleza muerta* (2013). Sus proyectos han participado en los Festivales de cine de la Habana, Cuba y Mar del Plata. Escribe como colaborador del periódico *el Mundo de Medellín*, y publicó el libro *Aproximación a los estudios de derecho y cine*. En 2013 fue seleccionado en el Talent Campus de Buenos Aires, Argentina. Actualmente vive en Buenos Aires donde se desempeña como realizador audiovisual.

---

2 Para Butler la precariedad de la vida es una condición existencial. Un reconocimiento de que la vida solo es posible gracias a una red de condiciones económicas y sociales que hacen que se mantengan como tal. Reconocer la precariedad de la vida, es admitir su esencial vulnerabilidad, el hecho de que la vida es un fenómeno de interdependencia en el yo necesito del reconocimiento del otro. (Butler, 2010)



## POR UN CINE DE RESISTENCIA

Conversación con Lav Diaz

La obra del director filipino Lav Diaz desarticula cierta deontología (naturalizada) del cine. Su obra es política en todo sentido. Hay en su obra una infatigable exploración sobre modos de representación no hegemónicos que no dejan de dialogar con la cultura mainstream del cine. Más aun, Diaz parece dar forma a un proyecto cinematográfico crítico emancipatorio; muchas de sus obras son revisiones de síndromes coloniales (Florentina Hubaldo, Melancholia, Century of Birthing), otras revisiones históricas (A Lullaby to the sorrowful mystery, From What is before), y la mayoría exploraciones sobre los impactos existenciales de la política sobre los individuos, sus cuerpos y sus espíritus (The Woman who Left, Norte: The End of History, Heremias). Diaz como pocos es un director que ha entendido que la forma de hacer un cine político debe impactar a todo el arco de la cadena de cinematográfica. Sus películas son objetos incómodos que han logrado hacerse un lugar fundamental en la cinematografía mundial contemporánea. Ellas, desde su concepción, cuestionan los modos establecidos de producción, pero también de exhibición y sobre todo de recepción. Esta es una conversación (entrevista) realizada tras el estreno de su más reciente película, *The Season of The Devil*, en la que Diaz nos permite acercarnos a sus ideas sobre el cine, sus relaciones con la ética, la política y también a sus métodos de trabajo.

Jerónimo Atehortúa Arteaga: Sus películas, entre otras cosas, son conocidas por su extensa duración. La primera vez que lo oí hablar de este tema (antes de la proyección de *Melancholia*) alguien en el público se quejó porque usted no permitía que se hicieran pausas en la proyección. Usted replicó que en sus películas el espectador es libre de entrar y salir de la sala como le plazca. Yo tomé toda esta presentación como un gesto, una invitación a concebir la película como un dispositivo espacio-temporal, que nos pide que lo habitemos con libertad. Quisiera saber cuál es la política y las ideas que hay detrás de la extrema duración de sus películas.

Lav Diaz: Yo pienso en la idea de un universo cinematográfico. El cine puede convertirse en parte de nuestras vidas. Una parte real de ella; como una ideología. Por eso he abrazado el cine como parte de la vida en sí misma. En el caso las llamadas películas largas como las que yo y otros directores hacemos, la idea es precisamente esa: la película debe ser una parte de la vida, no una forma de distraerte de ella. La película no debe oscurecer la idea de que en ella se habita dentro de un tiempo y un espacio real. La duración es un modo de hacer que la película se convierta en una parte fluida de la vida.

JAA: Un cine como el suyo, que se resiste al consumo fácil, ¿Cómo encaja en la lógica de distribución de hoy? Su primera película, *Evolution of The Filipino Family* dura once horas. Como cineasta me pregunto ¿Cómo logra un director novel que distribuidores y programadores vean una primera película de esas dimensiones? Es un objeto que no se ajusta a ninguna grilla, a ningún programa, que desafía la concentración de cualquier espectador.

LD: En realidad el proceso fue muy difícil, y creo que fue muy importante que nunca me preguntara estas cosas. Yo simplemente seguí haciendo mi cine. Mientras hice mi primera película también filmé otras para estudios. Luego continué haciendo mis películas largas. También fue bueno que jamás me preocupó el dinero. Simplemente



pensaba en hacer las películas en el modo en que sabía y quería hacerlas. Hoy he ganado algo de autoridad, y la gente quiere ver mis películas simplemente porque me he convertido en una curiosidad para ellos, y se han dado cuenta de que pueden comercializarlas, lo cual no deja de parecerme increíble. Es entonces cuando uno se da cuenta de que una poética puede funcionar en la psique cultural. Uno simplemente debe trabajar, hacer lo propio. No pienso demasiado en los aspectos de la distribución, sobre todo, porque ahora hay gente que me ayuda con ello. Para mí es así: hago mis películas y si alguien las quiere distribuir genial, pero para mí, una vez que la película está terminada, no hay nada más en qué pensar. No me ocupo del marketing, o de dónde la película pueda mostrarse. Cada película tiene su propia vida.

JAA: ¿Y cómo fue el proceso de producción de esa primera película? Una ópera prima de once horas es algo, además de inusual, muy arriesgado.

LD: Cuando hice mi primera película vivía en Nueva York. Trabajaba en un periódico filipino. Esto fue en 1993, en ese tiempo no existía el cine digital, y para poder comprar las latas de material de 16 mm, tuve que conseguir segundos trabajos los fines de semana. Fui mesero, lector de prueba para libros no publicados, también trabajé mucho como asistente en una estación de gasolina, porque en este trabajo los fines de semana hay muchas propinas. Una lata de 16 mm costaba alrededor de ochenta dólares, eran muy costosas. Sin embargo, yo continuaba, cada fin de semana, comprando y comprando material. Con el tiempo, un amigo compró una vieja cámara Bolex de 16 mm y empezamos a filmar en Nueva York. La película fue autofinanciada por mi amigo, Paul Tañedo, y yo.

JAA: ¿Qué tan grande era el equipo técnico?

LD: A veces éramos solo mi amigo y yo, y por supuesto, los actores. Cada tanto algún amigo que tenía tiempo venía y nos ayudaba. El rodaje fue muy fluido y muy prolongado. Filmábamos cuando había dinero, cuando el actor estaba disponible, filmábamos cuando algún amigo nos dejaba filmar en su casa.

JAA: ¿Cuánto tiempo llevó terminar la película?

LD: Más de diez años. Nosotros empezamos a planear el rodaje en 1993, y finalmente pude terminar de filmar las últimas escenas de la película a comienzos de 2005.

JAA: Y desde entonces no ha parado. Es un cineasta muy prolífico. A veces lanza hasta tres películas por año.

LD: Hay que mantenerse. Lo que hago hoy es comprar cámaras digitales baratas con las que rodar. Como las de la serie GH de Panasonic. Ahora tengo una GH4 que es muy barata, y con una cámara así solo necesito un equipo técnico chico, dos o tres personas. El proceso de cada película es distinto. Para *The Season of the Devil* pudimos conseguir cerca de doscientos mil dólares, lo cual sigue siendo una producción pequeña. *The Woman Who Left* fue filmada con una Sony a7s II. El equipo durante casi todo el rodaje éramos dos, yo con la cámara y un sonidista, y funcionó.

JAA: Eso me hace acordar de una anécdota que cuenta Godard, en un libro llamado *Introducción a una verdadera historia del cine*. Un día Godard es llamado por su productor quien le pregunta ¿Cuánto cuesta tu película?, la respuesta de Godard es ¿Cuánto dinero hay? Probablemente no haya una mejor respuesta. Las películas valen tanto como se tenga. ¿Qué tanto la falta de presupuesto es una decisión? Y ¿Qué tanto es una imposición de la realidad? ¿Qué tan lejos iría con este asunto del presupuesto?

LD: Ahora tengo algo de libertad con el presupuesto, porque he alcanzado cierto "estatus". Cada vez que un productor viene y me dice que quiere ayudarme a hacer mi película, yo acepto esa ayuda siempre y cuando mantenga el control total sobre la película. El productor no puede tocar mi película. Siempre es así. Jamás comprometería mi visión, o aceptaría cualquier tipo de imposiciones sobre mi trabajo.

JAA: Desde sus primeras obras uno puede apreciar un modo particular de acercarse al cine, un modo categórico y radical. Quisiera saber cómo llegó a ello tan temprano.

LD: Desde el comienzo tuve la intención de no pertenecer al cine convencional. Yo amo todo el cine. Veo de todo, desde las películas serie B hasta las de Hollywood. Pero cuando empecé a hacer mis películas, quise tener

mi propia praxis, mi propia voz. Así que empecé hacer películas del modo en que las hago, y me di cuenta, de que por influencia de mi profesión - soy periodista - existía una voluntad de ser objetivo en cada uno de mis planos tanto como fuera posible. Lo que hago siempre guarda una distancia, no suelo hacer planos muy cercanos, e intento hacer una toma por encuadre tanto como sea posible. De ese modo creo que se obtiene mayor verdad en las interpretaciones, en los actores y en toda la puesta en escena. No me gusta siquiera manipular el espacio, tampoco el tiempo, por eso intento mantener el "un encuadre, una toma" tanto como sea posible.

JAA: Quizá no muchos hagan esta relación, pero en ocasiones conecto su cine con el de Jean Renoir...

LD: Sí, porque Jean Renoir hacía planos largos. Por supuesto.

JAA: Sí, pero yo estaba pensando en algo distinto. Cuando veo películas de Renoir siempre me queda esa sensación de frescura con las actuaciones. En muchas ocasiones tengo la impresión de que Renoir siempre elegía las primeras tomas.

LD: Claro. Renoir tenía un gran respeto hacia este aspecto del cine: las actuaciones, la crudeza, la honestidad y las emociones de los actores. En ese aspecto sí, yo siempre prefiero las primeras tomas.

JAA: Esa es una extraña virtud. Los directores suelen alardear del número elevado de tomas que hacen por plano. Existen esas historias sobre grandes directores haciendo una toma cien veces. Y en ocasiones uno podría decir, si una toma se intenta cien veces y no sale bien es quizá porque se está buscando algo donde no la hay. Quizá es forzar las cosas.

LD: Sí, porque a medida que se repiten las tomas, muchas cosas pasan en la cabeza de los actores. Yo mismo soy actor, para cuando uno está en la toma dos o la tres, las cosas se pueden volver muy clínicas, uno ya sabe lo que tiene que hacer y las emociones dejan de ser naturales, especialmente cuando los directores fragmentan mediante el corte las escenas. En esos casos ya no hay un flujo natural, no hay fluidez, porque las cosas están siendo manipuladas, y la escena empieza a depender tanto de cosas como el ángulo de la cámara, o de las instrucciones del director, que en algún punto se pierde la honestidad de las actuaciones y del encuadre.

JAA: Todas sus películas tienen un compromiso político claro. Por ello me gustaría saber si usted ve en el cine algún poder emancipatorio.

LD: Sí, claro. El cine me afectó a mi, me cambió. Ver a Tarkovsky, ver a Godard. Ver a los realmente grandes directores, te da una suerte de visión, de perspectiva. No es solo una forma de trascendencia, sino que esta visión supone un impulso para hacer algo más por la humanidad. Estas películas afectan profundamente el alma, el gran cine en realidad te cambia. Cambia el modo en que ves el mundo, te hace sentir que no estás solo. Cuando ves una gran película, al terminar te das cuenta de que has cambiado.

JAA: Para centrar el asunto un poco más en su obra ¿Hay un proyecto emancipatorio en sus películas?

LD: Todas mis películas están centradas en la lucha, el tormento y los traumas de la gente de mi país, en su debacle o su lucha cultural. La emancipación sólo puede venir de un verdadero entendimiento de las luchas humanas. En el caso de los colombianos o de los filipinos, esa emancipación tiene que empezar con la propia historia, con un enfrentamiento con el pasado, explorando las razones por las que somos lo que somos ahora.

JAA: Ciertamente hay un contenido político en presentar este tipo de películas que se resisten al consumo masivo. ¿cómo es su relación con la exhibición, con las salas?

LD: Mi cine es un cine de resistencia. La noción básica del capitalismo descansa sobre la codicia humana y la ganancia económica. Esa idea nos distancia de lo humano. No sé cómo podemos vivir tranquilamente cuando sabemos que en este mismo instante cientos de sirios están siendo bombardeados, cientos de refugiados están en el mar, en el frío, y sus hijos mueren de diarrea, de malaria, de hambre. ¿Cómo podemos soportar todo eso? De algún modo, a mi pequeña manera, mi cine aborda este tipo de perspectiva política. En relación a la exhibición, como cineasta, creo que los festivales siguen siendo importantes, son auditorios y espacios de discusión, pero al mismo tiempo cuando uno está en festivales como este (Berlinale), uno se cuestiona sobre asuntos como la prosperidad,

que en ocasiones funciona como una negación de la humanidad. Nosotros negamos la humanidad simplemente porque estamos cómodos, lo cual nos ciega a la realidad. Es lo mismo que sucede con la debacle y el fracaso de la academia. Ambos son una analogía de lo mismo. Cómo es posible que un país que tiene universidades como Columbia, Harvard, MIT, Stanford pueda, al tiempo, tener un presidente como Trump. Es evidente que hay un gran fracaso en el modo como se está educando a la gente. Pasa lo mismo con Filipinas. ¿Por qué tenemos a Duterte si al tiempo hay grandes pensadores y políticos, al menos en el plano discursivo? Estos discursos sofisticados no afectan en absoluto a las masas. Entonces es evidente que hay un gran fracaso en la educación, hay un gran fracaso en la perspectiva que empleamos. Para mí es una cuestión de responsabilidad, existe la urgencia de mostrar esta gran negación de la humanidad que se presenta a través del entretenimiento, las ganancias y la avaricia, que son los pilares del capitalismo. Creo que esta es la gran responsabilidad que tenemos como artistas, resistir.

JAA: ¿Es esto para usted una especie de ética de lo que el cine debe ser?

LD: No en absoluto. Yo también podría hacer películas totalmente distintas. Y tal vez algún día las haga. Por ahora siento una urgencia de hacer lo que hago. Pero también podría hacer historias de amor clásicas, me encantaría. O quizá una película de gánster que no tenga que ver con ningún tipo de reflexión cultural específica. Simplemente una película con un contenido existencial donde los protagonistas tal vez se matan entre ellos por dinero, o por alguna especie de búsqueda de sentido en sus vidas. Yo no creo que el cine debe ser nada específico. El cine no tiene que ser siempre una alegoría social. No me gusta ser dogmático con mi propio trabajo. Simplemente hago un cine que es socialmente consciente. Y lo hago porque existe una urgencia de tener un compromiso con lo que pasa. Pero quiero conservar siempre la libertad de hacer otras cosas.

JAA: En el pasado parecía que la ecuación público-gran cine era posible. Muchos de los grandes cineastas eran masivos. Hoy ello parece algo imposible. Quizá sea porque los años legendarios del cine ya pasaron. A veces creo que el buen cine pasa por un proceso como el ocurrido con el Jazz. En el pasado era popular. Hoy es algo de nicho. Todavía hay músicos de Jazz, muchos de ellos increíbles, pero el jazz ya no es un género popular.

LD: Eso es cierto. Y es una lucha que debo dar constantemente. Uno se pregunta si el cine sigue siendo algo moderno. Es un acertijo. Realizadores como yo siempre nos cuestionamos ¿es relevante lo que hacemos? ¿produce algún cambio? ¿estamos haciendo lo correcto? Cada día me hago las mismas preguntas, tengo las mismas incertidumbres, sin embargo, la urgencia por hacer cosas subsiste. En mi caso, como cineasta filipino, con lo que sucede en mi país, con la política contemporánea, surge la necesidad de tener un compromiso. Y siento que mi cine tiene que ser parte de ese compromiso, siento la necesidad de contribuir, en mi forma modesta, a la liberación de mi pueblo. De modo que mi cine ha devenido en un cine de resistencia. Mi obra no es solo un trabajo estético dedicado al arte, sino que se convierte en una estética que también toma responsabilidad por mi pueblo.

JAA: Veo que suscribe plenamente aquella idea de Wittgenstein: "ética y estética son una misma cosa".

LD: Exacto, lo ha dicho bien. La palabra es ética. Uno tiene que considerar los asuntos estéticos a la hora de hacer las cosas. ¿Vas a hacer películas solo para ti mismo? ¿Para promoverte a ti mismo, a tu ego? ¿O quieres que tu cine esté comprometido con tu contemporaneidad, con el signo de tu propio tiempo? Esa es una decisión ética. Uno debe tener una constante discusión con uno mismo, debe haber una verdadera batalla dentro de uno para poder encontrar un verdadero contacto con la realidad. En mi caso, mis películas tienen que tener un compromiso para poder tener algún tipo de relevancia.

JAA: Eso me recuerda un episodio de su película *The Season of The Devil*, en el que el protagonista, que es un poeta, está siendo golpeado por unos militares, y entonces él pronuncia un discurso en el que dice que el pueblo no va estar idiotizado eternamente y que llegará el momento en que se emancipe.

LD: Sí, un despertar.

JAA: Esto suena a una expectativa suya respecto de la gente en Filipinas ¿Es así?

LD: Yo simplemente tengo la esperanza de poder ayudar un poco al menos. Eso es suficiente para mí. Esa es mi ética.

JAA: En su más reciente película *The Season Of The Devil*, que ocurre durante la dictadura de un personaje llamado Narciso, el poder es encarnado por una figura monstruosa de doble rostro que está tras las fábulas que engañan a un pueblo, y las torturas ¿Este hombre de doble cara representa al déspota de hoy a pesar de que la película esté ambientada en el pasado?

LD: La película ocurre durante los últimos años de la década del 70, ese fue el periodo de la ley marcial, pero en realidad en ella resuenan las condiciones presentes de mi país. Todos los diálogos, todos los hechos, todos los personajes pueden representar realmente lo que sucede hoy. Duterte Es un verdadero líder populista, sabe cómo lidiar con la psique de las masas. ¿Pero qué se puede esperar de una masa ignorante de su pasado, de su historia, de la política contemporánea? Ellos no tienen idea de lo que sucede hoy. La gente está concentrada simplemente en las cosas más inmediatas de su vida: conseguir algo de comer, cuidar de sus hijos, ganar algo de dinero por fuera del país y entonces llega este demagogo, populista, y les dice, "Ok yo me haré responsable de ustedes". La gente en realidad no tiene tiempo para concebir las cosas dialécticamente, la gente no tiene la capacidad para ser discursiva sobre la política o los hechos, entonces abrazan la perspectiva de lo que dice la masa. Y este líder déspota lo sabe y entonces intenta darle certidumbre a su pueblo diciéndoles: en tres meses no habrá más problemas de drogas, en un año no habrá criminalidad. Y la gente ama esto, la gente necesita un hilo del que sostenerse.

JAA: Los críticos usualmente hablan del tiempo en sus películas, pero yo he notado que el modo en que usted representa el espacio y los cuerpos (usualmente el cuerpo de las víctimas del horror político) es algo muy distintivo también. Quisiera saber cómo trabaja estos elementos tanto en el guión como posteriormente en la puesta en escena.

LD: En el tipo de cine que hago es importante ver primero las locaciones. Eso crea un patrón estético, y también determina la narración y el hábitat de los personajes. La perspectiva de la mayoría de mis películas es sobre el trauma y el tormento, ese es el discurso que subyace tras toda mi obra. Yo jamás podría crear un set, en cambio busco el lugar preciso donde esta perspectiva pueda ser representada.

JAA: Si alguien preguntara cuál es la imagen por excelencia de sus películas yo describiría un paisaje tropical muy ominoso, filmado en profundidad de campo, que es atravesado por un personaje atormentado que deambula indefenso. Esa es una imagen recurrente en su obra.

LD: Así es. Porque yo uso el paisaje como un espejo del trauma y del tormento de los personajes. Pero también creo que esto está abierto a la interpretación. Alguien también podría ver el cuadro como una imagen poética, y estaría bien. Si lo ve como una representación geopolítica de la región y sus habitantes, también sería correcto. Si alguien ve en ellas un discurso filosófico, en el que las imágenes son un espejo de las preguntas de la vida, tampoco estaría mal. La película es también algo experiencial, tiene que ver con aquello que te informa como audiencia y el modo en que cada uno interactúa con la imagen.

JAA: Con excepción de Norte: *The End of History*, esa imagen es casi siempre en blanco y negro.

LD: Eso es una historia de amor entre el medio y yo. Yo crecí viendo películas en blanco y negro. Es parte del código visual que tengo en mi cabeza. Es una fijación en mi psique. Para mí el cine es en blanco y negro. No importa cuáles sean los avances del cine, yo siempre vuelvo al cine de los inicios que es en blanco y negro. Cuando me preguntan esto, a veces quieren que conteste dando algún tipo de justificación teórica, pero yo simplemente amo el blanco y negro. Por supuesto que si presionamos un poco el discurso, podríamos decir que la propia imagen en blanco y negro generan un universo alterno, y si uno ve esas imágenes en la gran pantalla, solo, se ve inmerso en un universo nuevo. El blanco y negro es otro modo de ver la vida y el universo.

JAA: Mi percepción sobre sus películas, sobre todo las anteriores a *The Woman Who Left*, es que a pesar de que ellas tienen grandes tramas, de algún modo son posnarrativas. Siento que ellas son más experiencias sensoriales

que películas guiadas por una trama ¿Es esta particular experiencia algo que usted tiene en mente a la hora de hacer las películas?

LD: No, esto no es algo deliberado, pero es inevitable que suceda. Creo que eso que usted describe es lo propio de la experiencia cinematográfica, no es algo que suceda solo en mis películas. En el cine uno se entrega, y no solo al seguir una trama, pues a pesar de que uno deje de seguirla, uno permanece atento, observando. La película te atrapa y se vuelve parte de ti. La idea de que alguien pueda percibir la película del modo que usted describe en realidad es un efecto secundario.

JAA: Las composiciones de sus planos de algún modo son frescos en los que el espectador tiene gran libertad de observación. Quería saber cómo concibe la relación de su obra con la pintura u otras artes plásticas, porque, por lo que hemos hablado, veo cierta relación entre sus películas y las instalaciones artísticas.

LD: Está muy conectada. Considero que mi trabajo es como la pintura, la poesía, la filosofía, o cualquier otro de toda la gama de discursos acerca de la vida. Respecto de las instalaciones, creo que puede haber relaciones, pero hay una enorme diferencia. El cine lleva una gran paradoja en su interior. En el cine uno sigue una narración o a un personaje, y de repente se está inmerso en un universo alternativo, que posee su propio espacio y tiempo. Esa es la paradoja, la de la unidad del tiempo y el espacio que crean un arco que te succiona. El cine es como una invitación a ingresar en otro espacio-tiempo conducido por un hilo. En cambio, cuando uno visita una instalación artística, es uno mismo quien crea la narración. Uno ve una proyección, un texto, luego una pantalla y uno mismo lucha por crear un relato. Algo opuesto al cine donde se abre un camino que uno debe seguir.

JAA: Ya estamos un poco en ello, pero me gustaría que hablara de su proceso creativo. ¿Cómo es su trabajo con el guión? ¿hay espacio para la improvisación en los rodajes?

LD: Yo soy muy estricto con el guión, con los diálogos. Me gusta que los actores memoricen sus líneas realmente. Pero al mismo tiempo hay espacio para la improvisación cuando se trata de usar el espacio y el tiempo. Siempre le muestro a mis actores los encuadres. Una vez que hemos ensayado los invito a ver el monitor y les digo: este es su espacio, esto es donde van a ir, donde se van a mover, donde se van a sentar; en esta área deben hacer el desglose de las acciones, sin embargo, son libres siempre y cuando no se salgan de los parámetros y atributos del personaje.

JAA: Esto es algo que me gusta mucho de sus películas. Me explico: en la mayoría del cine el movimiento de la cámara está determinado por los personajes. La cámara los sigue. En sus películas, en cambio, hay una construcción democrática del encuadre. Como muchos de los planos son abiertos y largos, uno puede concentrarse en lo que quiera. Y por lo que dice veo que esto es algo que también está en la actuación.

LD: Sí, pero siempre y cuando el actor no pierda la esencia del diálogo. En algunas ocasiones incluso les digo que están en libertad de cambiar las líneas, y muchas veces lo hacen; expresan los diálogos de otro modo, o mezclan las líneas. Los actores tienen absoluta libertad de hacerlo, mientras no pierdan el sentido de la escena.

JAA: Siendo un director tan prolífico, qué es lo que lo lleva a decidir cuál es la siguiente película que filmará.

LD: Eso es algo que me resulta muy espontáneo. Por ejemplo, el caso de *The Season of the Devil* fue así: yo estaba en Harvard en septiembre de 2016 estudiando, como parte de una beca que obtuve. En ese momento estaba escribiendo un libro sobre el cine filipino, y, al tiempo, el guión de una película sobre gánsters que se suponía iba a filmar en diciembre de ese año. Pero entonces empecé a leer y oír muchas cosas sobre lo que estaba sucediendo en Filipinas, y decidí escribir algunas canciones al respecto. Canciones lamentando lo que está pasando en mi país. Una especie de poesía elegíaca, donde expresaba mi pena y duelo al respecto. Todos los días escribía líneas de algo que parecía una marcha funeraria por mi país. Para noviembre ya tenía un número considerable de canciones. Entonces le dije a mi productora Bianca: "estoy escribiendo muchas canciones y quizá podríamos hacer un musical; puedo intentar crear algunos personajes y una narrativa alrededor de ellas y adaptarlas". Ella aceptó de inmediato. Para diciembre ya estábamos haciendo preparativos y buscando locaciones en Malasia. Fue entonces que empecé a escribir un guión propiamente hablando, que más tarde se convirtió en la película. A los actores les enviaba grabaciones de mi delante de la cámara cantando las canciones, y les pedía que memorizaran las letras.

JAA: Cuando grababa las canciones ¿Tenían instrumentación?

LD: Sí. Las canciones fueron escritas con guitarra. Yo tocaba la guitarra en frente de la cámara y las enviaba a los actores pidiéndoles que las memorizaran. Recién cuando empezamos a rodar la película les conté que no haríamos instrumentación de las canciones, sino que todo sería a capela, y que usaríamos las canciones como si fueran diálogos. Por supuesto que lo hicimos con algunos adornos, al modo en que lo hacen en los musicales de Hollywood y Broadway donde hay muchísimo movimiento y sincronía con las canciones. Les dije: será como si cantaran las canciones de forma realista, como diálogo, pero al tiempo, habrá algo de movimiento también. En realidad, fue un gran esfuerzo lograrlo.

JAA: Más que pertenecer al género me pareció que su película usa el musical como una técnica. De hecho, sucede algo atípico para un musical: el sonido es directo.

LD: También lo creo. En realidad, usé el musical como un marco de trabajo. La película es más una ópera rock.

JAA: Me pareció acertado que no se instrumentaran las letras porque esa ausencia me permitió sentir el ritmo y la musicalidad de su idioma. Y eso es algo que rara vez se puede experimentar en un musical, o una ópera rock. En otras de sus películas también hay cierta presencia del rock. Traigo esto a colación porque siento que hay un elemento muy propio del rock o del punk en el modo en que usted encara las producciones. Uno siente que en las películas hay cierta urgencia, y un sentimiento que dice no importa cuáles sean los recursos, nada me impedirá hacer la película. ¿Siente que hay efectivamente una influencia del rock en su cine?

LD: Yo crecí escuchando mucho rock. Mi hermano mayor me introdujo a los Stones, The Beatles, Zeppelin, Hendrix, todo el rock de los 60 y 70, el rock clásico. Así que es parte de mi psique. Como ya lo mencioné, yo mismo soy compositor; también escribo poesía. De algún modo también fui parte del movimiento punk que existió en mi país. Y todas estas cosas se reflejan en mis películas de modo natural. Toda la cultura que uno tiene va a informar el trabajo que hacemos.

JAA: Ahora que estamos hablando de los géneros cinematográficos, y teniendo en cuenta que su anterior película fue un thriller *The Woman Who Left*, quisiera saber si esto hace parte de alguna búsqueda particular, quizá de un intento por dialogar con la tradición del cine mainstream.

LD: Estoy impulsando mi cine en esa dirección. Yo soy muy abierto y fluido, así que puedo trabajar con los géneros. *The Woman Who Left* es un poco noir, siempre está oscuro, apenas si se pueden ver algunos días en la película, hay muchísimas sombras, especialmente en los personajes. La película es un homenaje al género, aunque no pertenezca enteramente a él. Lo mismo sucede con *The Season of the Devil*, jugué alrededor del género musical, pero no es exactamente eso, aunque uno puede apreciar muchísimos elementos de esa forma cinematográfica. Hay una gran libertad en el tratamiento.

JAA: ¿Este intento de dialogar con los géneros es un modo de aproximarse más a la gente? ¿o simplemente hace parte de su propio diálogo con el cine?

LD: Por supuesto que está el discurso acerca del cine, pero en realidad creo que tiene que ver con ambas cosas. Está la perspectiva y la visión que el director tenga del cine, pero, además, en mi caso, tengo que lidiar con una decisión ¿voy a hacer un cine exclusivamente dirigido al campo estético, por el bien del arte? O ¿voy a desarrollar una estética que se hace responsable por la humanidad? La respuesta tiene que ser deliberada. Quiero decir ¿Voy a hacer cine solo por el arte? O ¿Voy a hacer algo que sea haga responsable, que implique una perspectiva política?

**Jerónimo Atehortúa Arteaga:** Director de cine y guionista egresado de la Universidad del Cine (Buenos Aires). También abogado de la Universidad Externado de Colombia. Ha realizado los cortometrajes: *Los gatos del botánico*, (documental, 2010), *Deán Funes 841* (2011) y *Naturaleza muerta* (2013). Sus proyectos han participado en los Festivales de cine de la Habana, Cuba y Mar del Plata. Escribe como colaborador del periódico *el Mundo de Medellín*, y publicó el libro *Aproximación a los estudios de derecho y cine*. En 2013 fue seleccionado en el Talent Campus de Buenos Aires, Argentina. Actualmente vive en Buenos Aires donde se desempeña como realizador audiovisual.



## LA PALABRA A LOS ESTUDIANTES

Por María Alexandra Marín

*Toda búsqueda conlleva una pérdida[1]*

La revista francesa Cuadernos del cine consagra en el año 2014, su edición número 698, a las universidades y escuelas de cine en Francia. Su foco es la facultad de París 3-Nueva Sorbona.

La revista que nació en el contexto de la política de los autores, se ha centrado en mantener esta línea autoral, hoy en día en cabeza de Stéphane Delorme, actual editor de la revista. Decidí traducir este texto, pues en él se hace evidente el punto de vista de la publicación, el cual demuestra el malestar que ha generado la introducción del visual turn, y la crisis del autorismo y la estética. En el momento en que aparece publicado el número de la revista "La palabra a los estudiantes," este se vuelve automáticamente coyuntura entre estudiantes y profesores.

Cuando esto sucede, yo cursaba mi segundo primer año de maestría en esta universidad. Fui por lo tanto testigo de la crisis.

He decidido hacer pública esta traducción porque viví en carne propia la crisis de la estética cinematográfica -y el concepto de figura-, durante el tiempo en el cual realizaba mi tesis de maestría -la cual se enmarca en estos estudios.

Este dossier es una prueba e insumo sobre las preguntas que hoy en día me hago y busco resolver: ¿De qué modo dar cuenta de las multiplicidades? ¿Cuáles son los enfoques más acordes al estudio de la representación de las minorías, las migraciones y las multiplicidades? ¿Cómo hacer una pedagogía de las fugas, las de-sincronías, las fricciones, los desvíos, las derivas, tanto el cine, como en la vida misma?

**[1] Frase expuesta en la Casa Obeso Mejía en el año 2016, en el marco de la exposición Hacia el Litoral.**



## ¿Cuál Idea De Cine?

Por Stéphane Delorme

Traducción: María Alexandra Marín

Hace exactamente dos años, consagramos nuestro número de marzo a las escuelas y universidades (n° 676). Esta guía fue para nosotros la ocasión para hacer un estado de las cosas de todas las formaciones posibles, así como seguir el desarrollo de la reforma de las universidades y el desarrollo de la "profesionalización". Esta vez damos la palabra a los estudiantes. Una palabra que no es unívoca sobretodo porque los recorridos de vida son muy diversos, fragmentando los años post-bac<sup>1</sup> al grado del ingenio y la curiosidad.

La pregunta que hicimos es la siguiente: ¿cuál "idea de cine" es enseñada hoy en día en Francia? ¿Cuál idea de cine es enseñada detrás de la técnica en las escuelas? ¿Cuál idea de cine es enseñada detrás del análisis en las facultades? En las escuelas públicas, la formación técnica toma rápidamente la forma de taller con la presencia de interlocutores puntuales. Los estudiantes están mucho más emocionados que los interlocutores prestigiosos, pero la ausencia de seguimiento de los cursos de análisis y de teoría asombra, como si la práctica y la teoría se dieran la espalda. Además, la ausencia de juicio crítico es reivindicado en nombre del eclecticismo: cada uno su gusto. Sin embargo, qué sentido tiene una "escuela" si es impotente para juzgar el valor de las películas. El eclecticismo deja todo el campo a una ideología tecnicista; la técnica enseñada por ella misma se substituye a toda otra idea de cine. Las escuelas, como las maestrías profesionales de las escuelas se redimen suponiendo que los estudiantes ya han visto "en otra parte" cursos de análisis. ¿Pero dónde? Generalmente en las universidades.

Sin embargo, el reproche que se escucha sobre las licencias es que los cursos en común se volvieron obligatorios, minimizando a ultranza el estudio del cine, lo que revela nuestra encuesta sobre París 3. El descontento nace de la decepción de no encontrar en la universidad el amor por el cine -única exigencia, a menos que se le quiera dar sentido a los estudios en cine - y la profundización en el análisis de las películas. Las facultades se sienten tan culpables de no dar "trabajo" a los estudiantes (lo que es de hecho falso), que olvidan por qué están allí. Ellas endurecen entonces un discurso político y sociocultural de las vagas apariencias del saber "científico". Eso va a la par de un desprecio espeluznante de todo lo que pueda venir de la sensibilidad, desprecio que comienza en el liceo con la desvalorización de la especialización literaria, y gangrena desde entonces las "humanidades". El vocabulario de la sensibilidad y del gusto desaparece detrás de palabras del orden de la tecnocracia. Si la palabra "cinefilia" vuelve, es en resistencia a una enseñanza especializada que toca poco a los estudiantes.

Lo que sale también de los propósitos de los estudiantes, es la exigencia de la pasión. Pero la pasión volverá cuando haya tomas de posición atrincheradas: no el eclecticismo maleable, ni la objetividad positivista. Si las facultades y escuelas no tienen como prioridad absoluta aprender a ver, no vemos el interés. Claramente, un saber será siempre dispensado al grado de los cursos y talleres. Un saber histórico, de un lado, técnico de otro. Pero aprender la técnica sin aprender, con imágenes de apoyo, a analizar las potencias y usos de esta técnica, esto no tiene ningún sentido. Escuchamos muy seguido este refrán que son los alumnos los que tienen que cultivar la cinefilia al lado -al lado de la escuela y de la facultad. Constatación extraña, a penas sin abuso, que dice bien que estos establecimientos no son más considerados como lugares de "formación", en sentido noble.

La universidad y las escuelas nutren, en efecto, una desconfianza hacia el arte. Sin embargo, esta ideología es una contradicción con lo que el cine tiene de mejor, a saber, su subjetividad desenfrenada. ¿Qué películas atendemos este año? ¿Las películas en primera persona, las de Dumont, Amalric, Bonello, Hansen-Love, Resnais? Escuelas y facultades tienden al barrido de las singularidades, ¡como si los estudiantes debieran aprender a no hacerse notar! Sobre este punto, verán huir los franco-tiradores que harán el cine de mañana, los que se reconocerán en esta frase provocante extraída del más bello texto de Godard. "¡Pues no! El cine no es un oficio. Es un arte. No es un equipo. Estamos siempre solos en el estudio como delante de la página en blanco." ("Bergmanorama", Cuadernos n°85, enero 1958).

---

<sup>1</sup> Bac: título para obtener el bachillerato francés.

## **LA FÉMIS, PARIS 3:**

### **DOS FAROS EN CUESTIÓN**

#### **Paris 3, Censier tema sensible**

El deseo mismo de registrar la palabra de los estudiantes para este número ha comenzado con los ecos desastrosos que practicantes, jóvenes redactores o estudiantes que giran alrededor de la revista, nos acercaron a Paris 3. La idea no es caer encima de esta institución, pero comprender cómo en algunos años, ella ha perdido su lustre. La facultad de Censier es el emblema de la universidad en cine. Ella es sintomática de lo que pasa afuera.

“Censier” es la más grande facultad parisina (mil inscritos en licencia), la más pura también en el sentido en que siempre ha afirmado su exigencia teórica, a diferencia de Paris 1 y Paris 8. En primera medida, fue creada para sostener la semiología de Christian Metz, a través de Michel Marie. Se convirtió luego en el bastión del estudio de estética sobre las ruinas de la semiología (la cual encontraba refugio en la semio-pragmática de Roger Odin). Las luchas entrañables de poder de los años 90 (la famosa disputa Jacques Aumont / Jean-Louis Leutrat) no eran en el fondo tan graves porque el cimiento de la estética terminaba siendo un zócalo. La muerte de Jean-Louis Leutrat y las jubilaciones en conjunto de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Chion dieron un alto a esta predominancia de la estética, sin que extrañamente el asunto de su transmisión haya sido una prioridad. La historia de Censier coincide con la historia de los Cuadernos [Cahiers du Cinéma]: los Cuadernos están presentes desde el comienzo con los cursos de Serge Daney (Carax dio cuenta de esto como auditor libre, la historia es conocida) y las plumas de la revista se abrieron: Jacques Aumont, luego Michel Chion, Charles Tesson, y finalmente Alain Bergala.

WWEs imposible hablar hoy en día de Paris 3 sin poner en perspectiva lo que esta universidad ha sido. A sus estudiantes que exponen decepcionados el número incalculable de cursos que no son de cine (cf. Páginas siguientes), recordemos lo que era una semana de curso de licenciatura en Paris 3 al final de los años 90: Aumont daba un curso sobre la teoría de los cineastas, Tesson sobre la palabra, Chion sobre el análisis de guión, Leutrat sobre el análisis de secuencia, Murielle Gagnebin sobre el psicoanálisis de las imágenes, pero también Noël Burch sobre la teoría feminista (que no es nueva en Francia, contrario a lo que los espíritus retardatarios quieren hacernos creer), Roger Odin sobre el cine amateur o Laurent Creton sobre la economía del cine. Es decir, una verdadera diversidad, pero como único radar la exigencia de un pensamiento analítico y teórico. La reputación de Censier se hizo porque los “seminarios” de Raymond Bellour y Jacques Aumont no se vaciaban. Paris 3 es el síntoma, el reflejo de una tendencia en general de la universidad, la pluridisciplinareidad convirtiéndose poco a poco en “intermedialidad” (sic.). Estas “teorías” ad hoc que se dirigen a los estudiantes no sin demagogia encuentran en realidad las decisiones del ministerio sobre los ejes de investigación profesionalizantes y las preferencias de los Labex (laboratorios de excelencia). Como en ciencias, la investigación “aplicada” reemplaza la investigación fundamental.

Hace dos años Dork Zabunyan alertaba en nuestras páginas sobre el resentimiento hacia la estética (“Un cierta tendencia de la enseñanza” n° 676), teniendo el coraje de decir lo que muchos profesores y estudiantes decían bajito. Observen los brochure de Paris 3: es elocuente cómo la escogencia de los recorridos y los temas van hacia la erradicación de la estética pero, detrás del rechazo de la estética, se lee sobretodo el retroceso preocupante de la teoría. Raphaëlle Moine quien dirige los estudios, tiene pocos libros en su activo, y ningún libro teórico; navega de manera pragmática entre la historia, los estudios de género y los géneros cinematográficos. La estética de su lado parece debilitada por divisiones internas, y ningún libro teórico ha salido recientemente. ¿Quién paga el precio? Los estudiantes, que no tienen forzosamente conciencia de lo que se trama por debajo de sus cabezas. He aquí algunos testimonios.

S. D.

## **"La universidad es desde hace un tiempo una guarida de almas perdidas"**

Por Vincent Poli (23 años)

En el colegio tuve la suerte determinante de haber logrado un bac en cine. Yo que, antes de mis 15 años leía mucho pero no veía casi ninguna película, de un día a otro descubrí el cine y sus autores. Algunos me acompañan aún (Murnau, Resnais, Kurosawa), abandoné otros en la ruta (Kusturika o Jarmush). Rápidamente me puse a construir mi propio templo de cine. De mi frecuentación regular al Ecran (Saint-Denis) a la lectura de los Cuadernos, no sabría enumerar todas las fuentes que pudieron haber tenido una influencia sobre mí. Me convertí, sin tener conciencia, un cinéfilo en el sentido clásico del término. Me inventé una misión: ver películas de todas partes del mundo y de todas las épocas. En el 2008 estaba interesado por la práctica del cine, pero deseaba ante todo construir de manera anticipada mi cultura cinematográfica. Comenzaba una licenciatura de cine en la universidad Paris 3. Soldado raso de la universidad, aparentemente ya destinado al matadero, estábamos prevenidos: la facultad no es sólo teoría, no estarás allí para hacer cine pero para pensar el cine (división inútil). En un sentido eso me alegraba. Pensaba que podía encontrar mis puntos de referencias en este nuevo ambiente. Quería vivir perpetuamente entre la biblioteca y la Cinemateca universitaria, con el riesgo de convertirme en un fantasma. Solo que la decepción llegó muy rápido, en un curso de Kubrick, que sin embargo me fascinaba en la época. El profesor parecía más interesado en los métodos de producción de las películas. Como en eco, la casi totalidad de los cursos eran enseñados de una manera aburridora, como un objeto antiguo y alejado. El estudio de los primeros tiempos del cine es predominante, como si uno no pudiera salir verdaderamente de ese cuadro, esencial, es verdad, como opuesto a la ausencia el cine contemporáneo, o además de todos esos que no se volvieron nunca "grandes realizadores", con la gloria que eso supone: no espere ver Vecchiali o Hellman! Otro problema, estábamos asediados de cursos ligados a la economía del cine -mientras que siempre me pareció que aprendía más de este tema en algunas semanas de práctica que en varios semestres exagerados en aprender cifras de memoria.

La universidad es desde hace un tiempo una guarida de almas perdidas. Tenía mi pasión en la cabeza pero nada entre mis manos. El pasaje al acto (la realización) me paralizaba. Habría tenido que hacer un largo trabajo sobre mi-mismo para comprender que no era lo que deseaba realmente en primer lugar y que no había nada de malo en ver películas sólo por el placer de verlas. Entre los alumnos, pocos son los que desean ir hasta el final de los cursos y muchos hacen esto esperando "lograrlo". Una licencia de cine no parece servir más que para darle un poco más de peso al C.V. Entonces uno intenta la Femis, uno piensa sobre la EICAR o la ESRA. Uno se va. La facultad nos incentiva: ¡Váyanse...! ¡Salgan...! ¡No hay nada (más) para ver...! Desde ahora es el reino del cine muerto, profesores que no preparan sus cursos (o apenas). Masas de alumnos deben escuchar en silencio la buena palabra del profesor; una dinámica que acabaría en un verdadero cambio no es nunca un compromiso. El estado de espíritu de la universidad es "todo está adquirido". Nuestros profesores han visto y leído, han frecuentado los grandes pensadores del cine. ¡Pero para nosotros no hay nada más para descubrir!

Ustedes que conocen los grandes textos, ¿por qué no nos los presentan hablándonos al mismo tiempo de Guiraudie, de Johnnie To o de Brisseau? ¡Algunas referencias esparcidas son más que suficientes que un camino acojonado! Estoy seguro que entre ustedes son muchos los que han hecho lo mismo que yo: el cine y la vida se entrelazan al infinito. Uno sólo veía una película frente a una pantalla. Nos posee y vuelve perpetuamente a explotar delante de nuestros ojos.

Si callo aquí los elementos apreciables de la universidad, es porque salieron al cabo de cuatro años de estudio y un master abortado, un sentimiento global muy amargo. Al final, creo que la facultad destruye a los que creen verdaderamente en ella. Nunca he tenido grandes pretensiones, me han considerado incluso derrotista. A pesar de todo, cuando me inscribí en Paris 3, estimaba haber tenido el derecho de estudiar el cine con placer, el derecho de empezar una caída al vacío cinefílica. Sabía bien que una licencia sola no daba trabajo (nos lo repiten desde el liceo a licenciatura 3...) pero mi error no estaba allí: me culpabilicé por acordar tanta pasión a mis estudios. Intentaba sostener la licenciatura de cine sobre el pequeño pedestal que había creado, especialmente para ella desde hace algunos años; la facultad no me devolvía esa estima. Uno quisiera decirse que al menos se tiene eso devuelta, pero ese "al menos" no existe cuando llega el momento en que usted se siente literalmente morir sobre su silla. Hoy, con la distancia, me digo que tienen suerte los que hacen una doble licenciatura (estaba por

tanto prevenido: “¡has no importa qué otra cosa al mismo tiempo, así fuera una licenciatura de inglés...!”). Estuve siempre impresionado por aquellos que aprobaban mi punto de vista en lo que concierne la universidad, pero parecía tomar la cosa “con filosofía”, como si fueran las características de la enseñanza francesa y que no hubiera necesidad de ir muy lejos.

Porque la vida y el cine se entrelazan, partí a Irán, simplemente motivado por la visión de las películas de Kiarostami. Encontré casi por azar estudiantes de cine apasionados, todos con una pasión ardiente, y sobretodo de una voluntad de hierro, en un país donde los libros consagrados al cine son casi inexistentes. Recuperan archivos PDF y lee Bazin y Cavell. La facultad debe reencontrar ese gusto por el diálogo y del compartir, profesores pero también estudiantes deben parar de atrincherarse cada uno en su esquina. Que dejen de esconder a los estudiantes lo que se trama en las oficinas: es aberrante que casi nadie esté al corriente cuando André S. Labarthe viene a participar en un curso de París 3. Y así no nos pregunten nunca nuestro punto de vista: sí, un curso de Nicole Brenez será siempre mil veces más interesante que no importa qué curso magistral sobre la televisión americana que podría infligirnos. La enseñanza le hace falta enfermizamente la pasión. ¿Qué otra palabra? No olvide jamás que el descubrimiento de un artista puede ser una revolución para todo cada uno.

### **“Los alumnos están allí para observar”**

Clément Moulin (30 años)

“Yo nunca quise realmente hacer estudios en cine, prefería quedarme por fuera de cualquier tipo de institución. No fue sino hasta los 23, 24 años que me inscribí en Paul Valéry en Montpellier. Cuando entramos a la licenciatura éramos 300, luego el año después 150 [desde entonces los efectivos doblaron: en 2013, 600 estudiantes estaban inscritos en primer año de licenciatura en Montpellier, ndr]. Antes había hecho clases preparatorias científicas en vista de convertirme en camarógrafo, de hecho concursé a La Femis y a la Louis Lumière sin éxito. Decidí cambiar de vía e inscribirme a la universidad. Lo que fue más duro para mí, fue el discurso dirigido a los estudiantes. Los profesores partían de la idea de que los estudiantes no tenían ningún conocimiento cinematográfico. Y al contrario, cuando uno está en máster, los profesores parten del principio que uno tiene una formación teórica que nos permite seguir sus enseñanzas sin dificultad, lo que no es el caso. La enseñanza teórica no viene por sí sola y hay que seguir los buenos cursos para poder recibir uno de una gran exigencia que justifica los estudios en cine, como los de Frédéric Astruc y Jean-Philippe Trias en Montpellier. Se habla poco de lo que viene de la puesta en escena, propiamente hablando. Teníamos pocos cursos de análisis de secuencia, por ejemplo. Las universidades hablan que el principio de los cursos de análisis de secuencia son enseñados al comienzo y que luego no vale la pena volver. Tuve la sensación que los estudios en la universidad crean cierto inconformismo, que no nos ayudaban a desarrollar nuestro pensamiento sobre cine”.

“Vine a París 3 para tener un trabajo teórico más fuerte, pero rápidamente me decepcioné por los profesores, porque tenía la sensación que guardaban todo para ellos, sin que hubiera ningún intercambio con los estudiantes. Me tomó tiempo adaptarme después de haberme ido de Montpellier porque el enfoque no era del todo el mismo. En París 3 hay varias materias alrededor del cine, como la historia, la economía y la estética, y hay que escoger un tema o una película como eje de reflexión. Este enfoque era verdaderamente diferente del que tuve hasta hoy en día, que era más del orden de la cinefilia y de la crítica. En Montpellier, tuve muchos cursos monográficos pero el enfoque era decepcionante para cualquiera que conozca las películas en cuestión, porque tenía la impresión que nos daban un curso sobre la idea que nos haríamos de tal cineasta, sin haber visto sus películas. No obstante, los profesores son supuestamente investigadores, por lo tanto, cobijados por la idea de desarrollar un pensamiento nuevo, y de no repetir lo que fue ya dicho. En la universidad uno pilla un poco las ideas que la crítica ha elaborado y uno se las reapropia: encuentro chocante esta hipocresía, que quiere que de golpe lo que la crítica escriba sea supuestamente nulo, pero diez años más tarde es reutilizado en cursos teóricos en la universidad. En París 3, en máster, los profesores pueden ser demoledores. Tengo la sensación que los alumnos están allí más para observar que para aprender alguna cosa. Uno mira el profesor como el maestro del espacio en Time and Tide de Tsui Hark,

paré entonces en un año. Voy a hacer tal vez una tesis de doctorado el próximo año, sobre el manierismo, pero no sé en qué universidad.

“Me gusta el cine enormemente, pero los estudios en cine me espantan porque tengo miedo que rompa algo, una cierta relación con el cine única con la obra cuando uno es cinéfilo. Estaba alterado por el carácter despersonalizado de los estudios en París 3. Finalmente encontré la lógica de la preparatoria: el trabajo para sí mismo, la competencia, el poco intercambio. París 3 no fue pensado como un lugar de intercambio ni con los estudiantes ni entre los estudiantes.”

Propósitos recogido el 6 de febrero.

\*\*\*

### **“El cine es un pretexto”**

Clémence Arrivé (19 años) y Louisa Fourage (18 años).

¿Podrías describirnos un poco el recorrido que has tenido en París 3?

Clémence Arrivé- Después del bac, que pasé en Bordeaux, no quería especializarme porque me daba un poco de miedo. Partí primero hacia información y comunicación porque estaba interesada por el periodismo y el cine documental. Tomé cursos de cine en un cine de Pessac, cerca de Bordeaux y esto me dio realmente ganas de seguir en esta vía. Me inscribí en París 3 porque la mayoría de mis amigos que estaban en la facultad de cine de Bordeaux parecían decepcionados.

Louisa Fourage- Estaba en opción audiovisual en el liceo de Bréquigny en Rennes, tuve entonces la oportunidad de hacer mucha práctica. Esto me dio ganas de orientarme hacia estudios más teóricos sobre cine. Me inscribí entonces en París 3. Hay también una facultad de cine en Rennes pero en primer año, es mitad teatro, mitad cine, y yo sólo quería estudiar cine. Hay también el atractivo por la capital, con sus cines y su vida cultural.

¿Qué espera de esta enseñanza?

Clémence- Yo quería construirme una cultura cinematográfica importante, y así sea el caso en la universidad, no es hecho siempre de la manera más estimulante. Es sobre todo un lavado de cerebro de referencias que no son siempre muy sólidas porque no hay muchas horas consagradas a la historia del cine, los cursos son muy generales.

Louisa- Es un poco lo mismo para mí, deseaba descubrir cineastas, adquirir otra cultura cinematográfica diferente a la que me habían enseñado en el liceo y me di cuenta que a menudo eran las mismas referencias. En historia del cine, recorremos periodos muy largos en un espacio de poco tiempo, lo que puede ser muchas veces nefasto, porque no podemos asimilar muchas veces todo. Cubrimos el periodo del cine mudo en cuatro meses, de allí esa sensación de lavado de cerebro. Es una lástima que no haya un curso donde uno se incline sobre una obra en particular y que analizáramos sobre muchos cursos. Este trabajo debemos hacerlo nosotros mismos.

Clémence- En este momento vemos todo el cine clásico, de comienzos del cine hablado hasta la Nueva Ola. Es un curso que me gusta particularmente, pero con tres horas por semana, uno debe asimilar más de treinta años de cine en cuatro meses.

¿Hay muchos cursos obligatorios?

Clémence- Tenemos enormemente horas de cursos de metodología universitaria donde se aprende por ejemplo a escribir una disertación, lo que es muy trabajoso. Tenemos cursos de inglés obligatorios, cursos de dramaturgia, cursos de informática obligatorios...lo que me parece poco pertinente en cuanto al cine propiamente hablando. Extrañamente los cursos de escritura crítica ,por el contrario, no son obligatorios. Tenemos sin embargo un curso y un trabajo práctico de análisis de secuencia y de corte técnico.

Louisa- Todos los cursos que nos parecen interesantes son aquellos que no son obligatorios: un curso sobre el cine y la animalidad, otro sobre Miyazaki... son cursos que amaríamos tomar pero es imposible, hay que escoger.

Clémence- Son cursos muy especializados gracias a los cuales podríamos adquirir un verdadero conocimiento, pero sólo tenemos uno, que dura una hora y media por semana.

Es muy diferente a hace 10 años. Hoy los cursos en relación con el cine son minoritarios.

Louisa- También hay cursos obligatorios sobre las formas musicales y literarias. Hay una apertura del cine hacia otros medios, los juegos de video por ejemplo.

Clémence- Digamos que el cine es un pretexto en la enseñanza. Los cursos me gustaban pero tengo la sensación de gravitar alrededor del cine, sin entrar realmente en él. Es nuestra tarea, junto con otros estudiantes de hacernos una idea concreta del cine.

¿Tienen ustedes el sentimiento de que los estudiantes son cinéfilos?

Louisa- Primero, hay que decir que en el segundo semestre, la mitad de los estudiantes desertan la universidad. Luego tuve mucha dificultad en hablar de cine con otros estudiantes en el primer semestre. Muchos de ellos están allí sin estar animados por una verdadera convicción.

Clémence- Los cursos que apasionan más a los estudiantes son los que corresponden a la idea que tienen de cine, una idea muy mainstream. Los cursos sobre la comedia americana de los años 90-2000 funciona muy bien entre los estudiantes que allí se encuentran. Yo no escupo sobre los blockbuster, pero digamos que esta fascinación traduce muy bien una cinefilia fuertemente presente entre los estudiantes pero en la cual me encuentro muy poco.

Louisa- En mi curso sobre "corte" en el primer semestre, el profesor pasaba películas susceptibles de gustar a los estudiantes. ¡Entonces, casi cada día, había un fragmento de una película de Luc Besson!

¿¿Luc Besson?!

Louisa- Sí, uno ve bien que era para responder a las demandas de los estudiantes, porque desde que el profesor nos mostraba pedazos de películas que les gustaba y que parecían interesantes, perdía la atención de la clase.

Clémence- Era sorprendente constatar que alumnos no han escuchado jamás hablar de Bergman o de Bresson. Era duro encontrar personas con quien hablar de cine de autor. Los tres nombres que vienen todo el tiempo son Tarantino, Kubrick y Burton.

Louisa- Al comienzo uno se abre, pero sólo hablar durante tres horas de Tim Burton después del curso puede volverse pesado, uno se puede aburrir. Me creería de regreso al bachillerato: en quinto de bachillerato, los estudiantes citaban sus tres cineastas siempre, luego en once, tenían un conocimiento más avanzado de cine. Es un poco la misma cosa en Paris 3. Los alumnos están allí para aprender, pero como la mayoría se van al segundo semestre...

Mostrar películas de Luc Besson para responder a las expectativas de los alumnos, es pegarse un tiro en el pie porque es enseñarles de entrada un empobrecimiento de la técnica... ¿De un punto de vista teórico, qué es lo que se les enseña?

Clémence- Es sobre todo el análisis. Hay libros que nos aconsejan leer pero no los estudiamos en el curso.

¿Cuáles son los cineastas que les gustan en estos momentos?

Clémence-Kore-Eda, que analizamos en la clase de "corte" técnico... Y luego siempre Bresson y Bergman. Recientemente fui a ver a cine Los caballos de fuego, Flores de equinoccio, I used to be darker.

Louisa- Me volví muy admiradora de la obra de Rohmer que descubrí el año pasado. Igualmente descubrí Frank Capra.

Clémence- Por sorpresa muchos estudiantes ven las películas más bien en Internet o en DVD. Van muy poco al cine.

Entrevista realizada el 11 de febrero por Stéphane Delorme.

\*\*\*

"Basta con ser astuto, motivado"

Alexandre Kassis (23 años).

Estoy en el máster de investigación en París 3, después de una licenciatura en cine y audiovisual. Estuve un poco decepcionado por la enseñanza, lo que me llevó a buscar una práctica. Pero es complicado en un enfoque de investigación porque no hay tiempo previsto para esto. No pude validar mi primer año de máster porque estuve en rodaje en el momento de las sustentaciones.

"Respondí a un anuncio de Films Hitari para mi primera práctica para el departamento de producción porque habían producido Pallières, Guiguet o Achard. En el verano del 2013, me contrataron para la segunda película de Sarah Leonor [realizadora de *Au voleur*, ndr], *Le Grand Homme*. No tenía experiencia, pero en producción no piden cualificación, basta con ser listo y motivado. Éramos tres practicantes de producción. Era muy polivalente, hice el transporte de los actores, de la intendencia, iba a recoger las autorizaciones del rodaje... En el departamento de producción uno trabaja con el primer asistente de dirección y el director de producción, se hace de todo para que todo esté listo para rodar".

"Encadené con una práctica en *Mange tes morts* de Jean Charles Hue. La BM del Señor me había entusiasmado, entonces estaba muy motivado. La productora Capricci buscaba alguien con urgencia, llegué al rodaje una semana después del inicio. Me previnieron que sería un rodaje difícil, de noche, con un equipo de diez personas. Éramos casi todos muy jóvenes, la directora de producción, el camarógrafo y el primer asistente de dirección tenían 25 años y era su primer largometraje. Las cosas se decidían día a día, Jean-Charles Hue y su camarógrafo decidían el cuadro en el momento. Era a la vez estresante y estimulante. Debía adaptarme a las demandas del equipo, apoyar las decisiones de la directora de producción. ¡Debí incluso llevar el carro que servía para las cascadas de París y guardarlo en mi garaje! Jugué muchas veces el rol de utilero, me ocupaba de las armas, de la sangre falsa... Esto no hubiera podido pasar con la película de Sarah Leonor, donde las tareas eran más definidas. Aquí no sentíamos la jerarquía".

"Soy optimista para el futuro. Pienso al menos que volveré a trabajar con los directores que me contrataron. Me gustaría ser también asistente de realización. Confío en la red cinéfila, siento, sobretudo en París, que estamos cerca del cine".

Propósitos recogidos el 10 de febrero.

\*\*\*

## **¿QUÉ IDEA HAY DETRÁS DEL ANÁLISIS?**

### **Diálogo de generaciones**

Diálogo con dos jóvenes investigadores: Éline Grignard (25 años), encargada de dar clases de estética en París 3, donde prepara una tesis doctoral ("*La plástica del cine ornamental*"), y Adrien Genoudet (26 años), encargado de dar clases en la Escuela de Ciencias Políticas y en el EHESS (Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales), quien prepara una tesis doctoral sobre la escritura y la apropiación del tiempo de la historia del cine, y anima un blog sobre Cultura Visual, medio social de enseñanza e investigación. "Visual": para quien está acostumbrado, en lo que sigue Serge Daney manifiesta su desconfianza hacia este término, pues es sorprendente ver florecer este término en la universidad hoy en día.



Ustedes son doctorantes y comienzan al mismo tiempo a dar cursos en la Universidad. ¿Qué constatación hacen ustedes sobre su generación de 20-25 años?

Éline Grignard- Uno tiene el sentimiento que los estudiantes esperan un discurso nuevo en el cine, un discurso que estaría más en relación con sus prácticas. Al comienzo de mis cursos, le hago a mis estudiantes la pregunta sobre su práctica. ¿Cuántas veces van al cine? ¿Están inscritos en las bibliotecas? ¿Descargan películas? ¿Frecuentan los lugares culturales? ¿Van a ver las exposiciones? La mayoría de las veces no conocen para nada estos lugares. Mi trabajo con los alumnos en mi curso de estética en el cine, es ante todo mostrarles que se pueden pensar las imágenes en una concepción más amplia, es decir ver las películas por fuera, aun si insisto sobre la importancia del dispositivo en la sala. Hoy, hago una tesis en estética y me siento muy cerca de lo que se llama los "estudios visuales", que permiten eliminar los límites de los campos, los objetos visuales y los enfoques para estudiarlos.

Adrien Genoudet- En el medio de la investigación, hemos llegado a esa conclusión, que no se puede enseñar el cine sólo como tal. Me parece que estamos obligados a pasar por lo que se llama la cultura visual para poder enseñar el cine, la historia, y poder así establecer un vínculo, una relación entre generaciones. Hoy en día hemos tomado conciencia de la importancia de los estudios visuales en historia y del aporte de los estudios culturales y visuales traídos por el mundo anglosajón desde hace veinte años. La estética hace referencia a toda una rama del arte del siglo dieciocho muy vieja y así uno extraiga herramientas que utilizamos hoy en día todavía, el aporte de los estudios visuales ha cambiado lo dado. Y este aporte lo integro plenamente en mis investigaciones y en mis cursos.

¿Qué desplazamiento ven ustedes en relación a la estética? ¿Es el hecho de que sus objetos de estudio no son ya necesariamente objetos de arte –así la estética por otro lado, no se haya contentado por los objetos del arte?–

Éline- Exactamente. La modernidad se había preguntado por la especificidad del medio. Ahora hay muchas investigaciones sobre el dispositivo, se habla incluso de "discusiones del dispositivo", según el término de Raymond Bellour, y sobre la cuestión del medio que está cambiando. La desaparición de la película, por ejemplo, hace que estemos obligados por preguntarnos por la multiplicidad de las pantallas, el hecho de que no hay sólo una pantalla y una comunidad de espectadores, sino lo que se llama la convergencia digital, para un espectador único. Son campos sobre los que uno se pregunta en curso a través de herramientas teóricas que proporcionan los estudios culturales y visuales. Se habla de visual studies para hablar del visual turn, así como hubo un linguistic turn con los estudios de semiología en los años 70. El visual turn sería partir del pensamiento anglosajón y sobretodo de los trabajos de W.J.T Mitchell.

Adrien- Los visual studies se concentran sobre todos los objetos visuales, cuáles sean. Así como se habla de estudios visuales, milito en historia para enseñar la historia visual.

Más allá del alargamiento del campo a otras imágenes, ¿en qué los estudios aportarían algo a la teoría? En Francia, si uno quiere oponer un giro "lingüístico" y un giro "visual", se está obligado a reconocer que ese giro ya tuvo lugar en el cine, bajo otro nombre, con las teorías de la figura alrededor de Nicole Brenez, Jacques Aumont y otros al final de los años 90. Una de las apuestas era de hecho de acoger todas las imágenes, del clip al cine experimental. Es una teoría muy potente, ¿por qué ese pensamiento cayó al hueco?

Éline- No cayó al hueco, hay seminarios que le son consagrados. Los estudié mientras fui estudiante en París 3. Lo que los estudios visuales ponen de lado, es tal vez la dimensión psicoanalítica en beneficio de otros pensamientos como los de Benjamin, Kracauer, o la "Bildwissenschaft", que elimina las barreras de las artes visuales y los medios.

Adrien- Lo que aportan los estudios visuales a todos los campos, es la idea de que uno no puede detenerse solamente en el cine como útil de reflexión. Las imágenes que nos rodean se telescopan entre ellas y constituyen nuestra cultura visual y nuestra historia. Nuestra generación está muy influenciada por esto. Estamos anclados en un conjunto visual, lleno de interconexiones. Es curioso constatar cómo los jóvenes cineastas integran este sistema de reapropiación de la imagen, de encuadre, de montaje en sus películas lo que crea un parentesco entre las imágenes a pesar de ser de fuente diversa. Se produce una profusión de imágenes considerable que uno difunde perpetuamente, fotos, videos tomados con nuestros celulares, etc. Estas imágenes nos permiten comunicar e instaurar una esfera visual que está en la base de nuestra cultura actual. Y esto, solamente estamos comprendiéndolo

y de teorizándolo vía esta mezcla entre visual y cultural studies. Los visual studies se concentran sobre lo visual, y los cultural studies es la idea de tomar todas las armas, sociológicas, semiológicas, etc., para aportar contenido y teorizar ese visual. No funciona igualmente siempre, pero produce nuevo sentido.

¿Pero entonces, qué queda con el estilo? Por lo tanto del pensamiento de la puesta en escena, ¿No dicen nada?

Adrien- Esto se une a una pregunta que nos estamos haciendo todos: la de la autoridad del autor. Uno se pregunta hasta qué nivel un autor es el Autor de una obra. Si uno piensa que todo es una ramificación de imágenes, de recuperación, de reciclaje, uno se pregunta entonces cuál es el lugar del autor, de su estilo. Tarantino sería el tipo de ejemplo hoy en día, donde se habla de la cultura del karaoke.

Éline- Es diferente a lo que se pensó sobre el manierismo en los años 80-90, por ejemplo. Porque aquí se trata más bien de reapropiarse de referencias a obras anteriores. Pero uno hace todavía cursos en la universidad sobre el autor, cursos cinematográficos que estudiarían la obra desde un punto de vista estético. El estilo de la puesta en escena en Cassavettes por ejemplo. Las herramientas de la estética se enseñan todavía. Se dice que es el fin de la estética, pero uno puede decirse tal vez que los estudios culturales y visuales son un poco una apertura para esta pretendida muerte de la estética.

Adrien- No hay que creer que los estudios culturales y visuales están acabando con todo. Al contrario, pienso que ellas pueden cohabitar totalmente.

Ustedes dicen que hay una posible cohabitación entre las dos, pero en sus propósitos uno siente bien que el estudio visual desea sobrepasar la estética e integrarla. Hay una forma de fagocitosis.

Adrien- Habría que evitar justamente estar en este tipo de relaciones que no son productivas. En Francia uno tiene la impresión que cuando una nueva escuela llega, hay que obligatoriamente confrontarla a otra, mientras que en Italia, por ejemplo se fundió casi que naturalmente en la otra sin por lo tanto cazarla. Es lo que intento hacer en historia, no se puede pensar más en historia sin pensar en el cine y en las imágenes, no se puede hacer más historia sin cine, lo que es un poco godardiano, pero es algo que es difícil de aceptar, sobretodo en el CNRS en donde uno se choca muchas veces con muros porque uno no es tomado en serio. Mientras que me parece evidente que para hablar del siglo 21, hoy en día hay que apoyarse sobre el cine. Los estudiantes son receptivos a esta nueva manera de estudiar la historia por medio de las imágenes y del cine porque corresponde a su manera de ver el mundo desde ahora. Vemos también cómo son permeados por las fechas, por el hecho de que están obligados a pasar por la representación visual para tener una idea de la historia.

Éline- La noción de reapropiación es importante. El hecho de que todo se integra en un conjunto de reciclaje perpetuo. Estamos constantemente tomando elementos visuales, ya sea a partir de los dibujos animados o las películas, para construir una visión de nuestra cultura y de la historia. En mi curso, parto de la imagen de la estética como fue definida en el siglo 18 para llegar a la noción de cultura visual, integrando el visual turn. Es curioso constatar que en los países anglosajones o en Italia, la aceptación de los visual y cultural studies se hizo de manera más progresiva, y está hoy en día totalmente aceptada en el medio de la estética.

El cine como el arte es igualmente el pensamiento del evento, no del reciclaje. Este pensamiento anglosajón es horizontal y no vertical, dicho de otra forma, es un pensamiento de la red según el cual nadaríamos en un gran baño de imágenes: en el fondo es un pensamiento de comunicación. Ahora bien, el arte supone un pensamiento a la inversa, reconociendo eventos, como la aparición de autores o sistemas (el Bollywood de los años 50, por ejemplo), que rompe la cadena de imágenes. O si se prefiere, que forman un nudo. ¿Qué pasa con este pensamiento del evento en el cuadro de los estudios visuales?

Adrien- Esta idea de ramificación de las imágenes, no impide el pensamiento del evento. Una obra que llega no pierde su carácter de obra única. Las Historia(s) del cine de Godard, es a la vez un evento que llegó en 1998 y un ensayo visual que cuenta una historia del cine únicamente por medio de las imágenes. El pensamiento de los visual studies no rompe con la del evento, no hay ruptura. Somos una generación del montaje tanto intelectual como artístico. Uno adiciona las diferentes corrientes de pensamiento para formar una para nosotros. Algo apolíticas,

se piensa menos en términos de “revoluciones” y de “rupturas”. Uno ha tomado la costumbre de acumular, de espigar. No se tiene ganas de oponer los cultural studies y el pensamiento del evento. Al contrario, uno los monta, funcionan juntos.

Éline- Es entonces vertiginoso porque se tiene la impresión de que hay que ir también del lado de la antropología, de la filosofía. Uno se puede perder fácilmente. Lo que es curioso en ¿Qué queda del cine? de Jacques Aumont, es la manera como se retracta del cine después de haber hablado de fuentes heterogéneas que lo han influenciado. Como si el cine, ese núcleo duro, estuviera al centro de todo. La proliferación de imágenes no quiere decir la indistinción, la ausencia de especificidad. Es en el montaje y en la colaboración de los enfoques que los “objetos visuales” encuentran un nuevo campo: ¿Hay que hablar del arte del cine? ¿De imágenes en movimiento? ¿De cultura visual? ¿De medio? ¿De Time-based art?

Para mí, que me posiciono entre los dos de un punto de vista generacional, tengo la sensación que investigadores como Aumont y Bellour ensayan precisamente marcar diferencias, lo que me parece importante. Es el hecho mismo de la teoría de diferenciar. Ustedes parecen decir, al contrario, que su generación desea agrupar todo. Sin embargo, hay cosas que son inagrupables.

Éline- El problema que encuentro en el libro de Bellour es que pone fronteras. Como universitaria, uno hace dialogar las cosas entre ellas, uno no las opone forzosamente, lo que concuerda con la manera como uno enseña las imágenes. Lo que no nos impide de definir: se aclara bien que no es lo mismo ver una película delante del ordenador. Lo que es interesante es pensar el encuentro entre los dos.

Adrien- Es en esto que Didi-Huberman nos tocó tanto apelando a la dialéctica. Yo les recuerdo a menudo a mis estudiantes que la suerte de nuestra generación es de poder ver El acorazado Potemkin en Internet, por pequeños trozos y en tres versiones diferentes. Y también de poder verlo en el cine. Para suscitar un diálogo entre los dos formatos. Estamos en un periodo de revolución, o más bien de transición, como la conocimos en el siglo 18 con la revolución cultural. Creer en el diálogo es creer en una época de transición donde se verían dos capas telescoparse sin que por lo tanto una borre la otra.

Esta idea de diálogo es bella pero no hay que hacerse ilusiones, pocos estudiantes irán luego a ver las películas en las salas. El sentido de la historia hace que Internet tome el paso sobre la sala de cine, como lo digital sobre el 35, y el diálogo no puede existir. A propósito de los visual studies, hay objetos diferentes, ¿pero en qué esto genera un nuevo pensamiento? No veo qué de nuevo los estudios visuales podrían aportar al análisis de las imágenes.

Adrien- Yo no creo en la teoría de que “esto matará esto”. El tiempo del 35 mm existía desde el cine de los primeros tiempos. Siempre es utilizado. Tampoco pienso que Internet tomará el paso sobre la sala de cine. Pensemos en el teatro y en las formas del arte... En todos los casos, el diálogo existe cuando hay transición, y una transición puede durar siglos.

Éline- Yo estoy en un polo universitario que se llama Artes y Medios. La estética se ocupó del arte durante mucho tiempo y de nuestros días, uno se abre a la teoría de los medios. Por mi parte, yo tendría tendencia de hablar médiums más que de medios.

¿Este pensamiento del médium no es más que un pensamiento de la comunicación?

Éline- Los medios tienen algo que ver con la comunicación efectivamente, mientras que el médium, son los formatos y las herramientas para pensar el cine. Uno puede pensar en la alta y baja definición, los médiums fríos y calientes en los cuales el cine está integrado, la cuestión del post-cine, del dispositivo, aquella de la migración hacia otras experiencias de la película. Para mí, esto corresponde a una posible apertura de la estética, con autores como Rudolf Arnheim, Clement Greenberg, Walter Benjamin, pero también Béla Balázs, Jean Epstein...

Entrevista realizada por Stéphane Delorme en París, el 30 de enero.

## **La imagen de nuevo perdida**

Por Sophia Collet

Iniciando estudios de cine, en tercer año de licenciatura en París 7, empecé a tomar conciencia de lo difícil que es abrir un camino en la historia del cine. A lo largo de mis estudios que terminan este año con un master en París 3, comprendí hasta qué punto amo la idea de conectar películas, aún si aparentan ser inconciliables, por los eventos de imágenes que allí se producen.

Imágenes y sus conexiones posibles, es esto lo que vine a buscar inconscientemente en París 7, resueltamente en París 3. Si la universidad permite descubrir películas, si aprecié esta formación "ahuecada" que pide investirse de fuentes personales, fue porque sólo unos pocos cursos contaron para mis ojos. Aún si esto tiene algo de trabajo universitario autónomo, el hecho que esté en mi tercera inscripción en mi segundo año de máster no es indiferente a un cierto desinterés por los títulos propuestos. A lo largo de los cursos no validados, una cierta desconfianza se impuso al respecto de los estudios que rechazan una reflexión más o menos estética. Cada que entramos, me parece que nos proponen estudiar el cine - menos por lo que remueve, que por lo cual está atrapado. ¿Se ha pensado la idea de estudiar el cine en la universidad o se le ha asimilado a un pensamiento puramente académico?

Yo que antes me quejaba en los estudios de filosofía del arte, a las reticencias de un otro tiempo considerando el cine (todavía más ilegítimo que los otros, imposible de pensar independientemente de la pintura), estaba sorprendida al descubrir un campo de la imagen cinematográfica casi "sin imagen", Historia Cultural, teoría de los medios, genética, tantos enfoques que no hacen sino alejarse de lo que está en juego, la heterogeneidad del cine en miles de estudios. Ahora, si las imágenes son estudiadas, es porque son útiles para una reflexión más basta que ellas, las cuales son reducidas a síntomas. Los gender studies hacen la sociología, mientras que la genética desemboca en un trabajo más específico de historiador, de maestro de archivo. Uno no puede deshacerse de la impresión que cada uno trabaja en su parcela, se atribuye su pedazo de imagen.

Que el cine se abra a otros campos de estudio, es su fuerza, ¿pero dónde desplegar las especificidades entonces? Nada impide destacar un problema gender en un análisis de estética, pero el inverso no es admitido: intente conectar formas en un curso de gender studies, te tacharán de "formalista" o de "autorismo". Son conocimientos socio-culturales los requeridos. Hay algo muy subjetivo en la estética de Raphaëlle Moine o Jacqueline Nacache. Lo que un estudiante puede comprender intuitivamente, íntimamente de una película, esto no les interesa, porque esto no hace ley - ¡y esto les da miedo! Podríamos citar entonces a Pierre Berthomieu en París 7 recordando sin cesar que no es cuestión de análisis (forzosamente subjetiva) sino de técnica, ¡sólo técnica! Una manera de esconder la imagen, de aplastarla, y así, jugar de la fascinación de los estudiantes hacia el saber. El proceder estético está todavía empobrecido por el supuesto que hay que hablarle a los estudiantes de lo que les gusta: el cine americano, tan trillado como El ejército de los doce monos. Cuando no son películas que las ciencias humanas pueden invertir (la palma en Lola Montes), es una estandarización que está a la obra (el cuarteto Kubrick-Scorsese-Coen-Tarantino), mientras que Godard se convierte en el espantapájaros (¡El pequeño soldado chiflado en París 7!)

En comparación con las escuelas públicas o privadas, el principio de la universidad que consiste en ofrecer a un gran número una enseñanza de calidad queda para mí en el modelo más sano. La autonomía se supone es aliada de un cinéfilo. A condición de no llegar a la universidad "para buscarse un profesor". Pero este lugar de maceración no explota mucho el potencial de la colaboración entre los alumnos: a pesar de la Cinemateca universitaria, hace falta una oficina para estudiantes en París 3, a la manera del taller dirigido por Catherine Ermakoff en París 7. El cine tal vez no ha investido del todo la universidad de la vara de su singularidad.

## **El análisis de películas también se enseña en los manuales.**

### **¿Qué idea de cine es transmitida?. Manuales en perdición.**

Por Stéphane Delorme

Ya que no seguimos los cursos en la universidad, hagamos el tour sobre algunos manuales actualmente accesibles para los estudiantes. ¿Qué ha reemplazado en las estanterías los canónicos *Estética del cine*? (Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet) ¿Y *El análisis de las películas* (Jacques Aumont y Alain Bergala) de los años 80? El ejercicio de lectura resultó deprimente.

El odio hacia la obra

Sólo se puede empezar por Laurent Jullier cuya preocupación ha sido ocupar el terreno de los manuales. Consignó junto con Michel Marie Leer las imágenes de cine (Larousse, 2007), luego publicó *¿Qué es una buena película?* (La Dispute, 2da edición, 2012), *El análisis de las secuencias* (Armand Colin, 3ra edición, 2011), y *Analizar una película* (Flammarion, 2012). Detengámonos en el manual aparentemente más útil, reeditado dos veces desde el 2012, el único libro sobre este tema, ahora que incluso la prueba del análisis de secuencia está en el programa de los liceos, de las escuelas (sobre todo en la primera vuelta de la Fémis), y es siempre importante en la universidad. ¿Cómo un manual tan catastrófico puede ser autoridad?

"La principal presuposición de este libro" es que el espectador-analista "preste la intención a los realizadores de películas de ofrecer un producto coherente" (en plural). En una frase todo está dicho: sobretodo no escribir "cineastas" ni "obra" sino "responsables de la película" (en plural) y "producto"; sobretodo perseguir la ambigüedad, el misterio, la complejidad, todo lo que hace la sal del arte, para reemplazar por lo neutral y definitivo "producto coherente". Uno hablaría de una caja de conserva, sería la misma cosa. Todo el libro suma la ideología positivista. Jullier quiere hacer creer que su reflexión hecha de resentimiento y de prejuicio es "objetivista", como un rebasamiento de la subjetividad de lo crítico, y entonces en fase con el "verdadero espectador". La operación de Jullier es doblemente estratégica: arreglar su cuenta a la cinefilia por un lado, por otro la estética. Está llevado no por el deseo de transmitir a los estudiantes, sino por el deseo de destruirlos. Lo que de hecho es un caso muy particular, muy malsano, puesto en la silla por la única autoridad de Michel Marie que lo introdujo en Armand Colin, visiblemente para torpedear a sus "amigos" esteticistas.

La despersonalización de la obra termina en un relativismo delirante. Que uno lea: "Todo análisis de una película que se alce sobre una sociedad cuyo autor conoce pocas cosas sobre esta, está condenado a producir un pensamiento débil", o bien: "Analizar una película china sin saber leer los ideogramas cantoneses [...] tiene todas las probabilidades de levantarse desde una caza furtiva y una autobiografía." El contexto es rey, la puesta en escena destruye –está lejos el momento en el que Jacques Aumont podía titular uno de sus artículos: *Aprender el Mizoguchi*". Esta intimidación hace tanto reír porque Laurent Jullier, quien se consagra principalmente al cine americano, ¿conoce él la sociedad americana de otra manera que no sean las imágenes? El libro cae aún más bajo cuando pasa a los ejercicios prácticos. Los tres ejemplos analizados (americanos evidentemente) no son que la ocasión de enfeudar cada película a un estilo: clásico, moderno y postmoderno. Obsesionado por el deseo de destruir las ideas del "estilo" y del "autor", Jullier viene a reducir los estilos analizables a... tres.

A la inversa, un manual digno de su nombre debería enseñar a los estudiantes a desenvolverse delante de cualquier película, enseñarles a identificar, formular, la singularidad de una secuencia. ¿Qué es lo que sorprende? ¿En qué es diferente? El libro de Jullier dice exactamente lo inverso: ¿en qué puede usted identificar en esa secuencia parámetros ya vistos y listados? El lector de este libro sólo puede ser encerrado, completamente incapacitado e impotente. Jullier acentúa la confusión: "Ningún análisis de secuencia es bueno o malo en sí, es buena o mala teniendo en cuenta lo que se le es pedido." Este relativismo es más perturbante para un estudiante que la mayoría del tiempo no se le "pregunta" nada, ni en las escuelas, ni en las universidades, indicándole el fragmento a analizar...Y cuando uno le propone *Le Grondement de la montagne* de Naruse en la primera ronda de La Fémis, ¿qué se supone debe hacer? Entregar su copia anotando: "No conozco Japón, ¿pasé mi ronda? Y delante una película posterior a 1975, ¿debe recitar su rosario (bien oxidado) del "postmoderno"?"

Este libro que debería inflar a los estudiantes de energía y de ideas, los maniobra a una reducción siniestra. La película está reducida a la ficción, el montaje está reducido al "raccord", la puesta en escena al "punto de vista". El cine al cine americano. En fin, el cine está reducido a cuero viejo. Con su tono seco, a veces hasta terrorista, el propósito de Jullier parece desecar, empobrecer la experiencia. *El Análisis de secuencias* es un libro triste.

¿Pero de dónde viene esta reducción del cine americano? ¿De dónde viene este empobrecimiento de la experiencia? Bajo los escritos de Jullier, uno cae en un culto no admitido y banal de la narratología. El mismo que hace prueba Los Géneros del cine de Raphaëlle Moine (Armand Colin, 2ª edición, 2008). Hoy en día, profesora de universidades y directora del departamento de cine en París 3, Raphaëlle Moine ocupa un lugar simbólico fuerte. Los Géneros del cine no es realmente un manual, quiere ser un libro teórico, pero permite comprender el giro anti-estético de París 3. Moine plantea una oposición absurda entre "cine de autor" por un lado, y "cine de género" por otro, el primero convirtiéndose en objeto malo, cuando se sabe que desde hace al menos cincuenta años que es de la circulación entre el uno y el otro que se nutre el cine.

La "teoría de los géneros" que no es una sola porque estaríamos mal al formularla, es una ética que esconde un doble revisionismo. No es una teoría, es una compilación. Por un lado, el género no será analizado bajo el ángulo narratológico, sin que el libro jamás nos lo diga, prologando el análisis literario estructural (Todorov, Shaeffer). Por otro lado, sobre envuelto de novedad, Moine importa con reverencia análisis anglosajones, con una predilección extraña por Rick Altman. ¿Qué es lo que nos enseña? Que el género obedece a predilecciones "semántico-sintáxicas". ¡Diablos! Delante una jerga tan pobre, uno queda perplejo. ¿Toda película no organiza (sintaxis) operaciones de sentido (semánticas)? ¿Para qué nos sirve ese vocabulario viejo que no quiere decir nada?

Como en Jullier, el polvo de ojos encubre mal el fondo del asunto: un reglamento de cuentas con la "crítica francesa" "autorista" que habría fallado con la noción de "género". Pero en lugar de sucumbir en un complejo ante los Anglosajones, habría que preguntarse por qué los Franceses no tienen forzosamente las mismas herramientas de pensamiento. La crítica francesa piensa menos por géneros que por estilos y busca menos hacer entrar en cajas que singularizar gestos. ¿Habría que quejarse? Esto nos conduce a otra manera de aprehender las cosas. Hacer la historia de un género es enseguida muy interesante: nos gusta a todos conocer la diferencia entre una película criminal, una película policíaca, una película de gánsters y cine negro. Pero es historia del cine e historia de las formas. Así no le guste a Raphaëlle Moine, no es teoría.

Es revelador que Moine sólo evoque una vez la "estética" y como un repelente. Traer la estética sería traer el autor y su estilo, entonces según la caricatura aquí hecha, el muy malvado "cine de autor". Sin embargo, uno podría imaginarse bien un contra-libro sobre el género que partiría de los principios estéticos, y sobre todo de la noción de iconografía. Aquí la palabra "iconografía" no aparece jamás. No obstante, Moine que supuestamente hace un libro para los estudiantes, pasa este trabajo voluntariamente bajo el silencio, esencial para el género, motivos iconográficos. Es lo que hace este libro desagradable, la impresión de arreglo de cuentas bajo la mano, que hace que uno oculte conscientemente, y sin decirlo, los otros campos de investigación, para hacer lo nuevo con lo viejo. Laurant Jullier y Raphaëlle Moine es gorro blanco, y blanco de gorro.

### Un neoformalismo no en forma

Ante esta reanimación vintage de la narratología, el único manual para reflexionar las ideas de forma y de estilo es una vejez de 1979, pero que es un fenómeno editorial, un best-seller internacional reeditado a diestra y siniestra: El arte de la película de David Bordwell y Kristin Thompson (De Boeck, 2009, 2ª edición francesa). Sólo fue traducido al francés a comienzos de los años 2000, de allí su influencia reciente para los estudiantes. La virtud de ese ladrillo es su fragmentación, su rica ilustración, y sus entradas alojadas en el plano, el montaje, etc., que dan con agrado el sentimiento de una suma. La honestidad de Bordwell es de no avanzar enmascarado. Avanza una tesis la del "neoformalismo", y el lector lo sigue paso a paso.

Por desgracia la ideología que tiene el texto es decepcionante, absolutamente al revés de lo que uno quisiera leer. La "forma" en cuestión es reducida desde el tercer capítulo el "narrativo como sistema formal" citando a penas las cuantas excepciones negligentes (experimental, documental). En cuanto al "estilo" ("el estilo como sistema formal"), definido como "una utilización coherente, estructurada y significativa de técnicas". Inútil de ir a buscar la inspiración, el misterio o el inconsciente en el estilo, pues está reducido a la técnica. Es una simple "utilización". El vocabulario mecánico desemboca para designar la buena comprensión del espectador: "indicación", "reacción", "participación". Lindo programa. Uno diría que el libro trata de la eficacia de un discurso o de un juego. Bordwell

es totalmente hermético a lo que hace la riqueza, la belleza, la inteligencia de una experiencia estética, a lo que hace el "arte de una película."

Paradoja: el neoformalismo juega entonces el juego de la narratología. Y la forma y el estilo se encuentran sometidos a la narración. "En el cine narrativo el estilo puede permitir hacer progresar la cadena causal, crear paralelos, manipular relaciones entre el relato o la historia o alimentar el oleaje de las informaciones narrativas. Pero algunas utilizaciones de las técnicas cinematográficas llaman la atención sobre figuras de estilo". Es tan "divertido", en tanto uno siente bien que no es sólo el punto de vista Bordwell, que ve solamente en el estilo una manera de organizar las técnicas para ilustrar un relato. Una parte de los argumentos binarios de Laurent Jullier viene de hecho de Bordwell, quien separa sus análisis de películas en dos: "el sistema narrativo clásico" / "alternativas al cine narrativo", sin pensar burdamente la "distancia" en relación a una "norma" en lugar de acoger la multiplicidad de las singularidades.

Este cognitivismo es un poco triste: para Bordwell, el espectador sólo reacciona a estímulos como una rata de laboratorio. La película está sometida a la historia, y el espectador sometido a la reacción. Sin embargo, analizar una secuencia, no es sólo rendir cuentas de un objeto o de un efecto, según un fantasma científico. Al contrario uno espera un trabajo personal dando cuenta de la experiencia personal de este objeto. En fin, nada de análisis sin sensibilidad, nada de análisis sin estética.

¿A dónde pasó lo figural?

La única negación de la ideología en "ascenso" anti-estética, que subió tan rápido que ahora está instalada, es lo que se llamó a finales de los 90 los estudios de la "figura". Momento exaltante de conquista de un nuevo territorio, rompiendo el yugo semiológico que sofocaba los deseos de cines más generosos. El desbloqueo figurativo ha sido no solamente de revelar las potencias de la figura delante del relato, y entonces de salir de la tiranía narrativa, pero también de hacer una distinción más fina entre un "régimen de la representación" y un "régimen de la figuración". Paralelamente a la lógica visible de la representación se desarrolla un régimen visual simbólico distribuyendo imágenes, pensamientos, ritmos y afectos. Este compartir está en todo, de Freud a Auerbach, a Lyotard, Deleuze, hasta Didi-Huberman (el libro que ha abierto muchas puertas en ese momento: su genial *Fra Angelico*). En cine, Nicole Brenez fue el origen y el corazón de los estudios figurativos que llevaba tanto al formalismo (su artículo "el estudio visual") que hacia la antropología ("el cuerpo sin modelo") según ella se acercara hacia la imagen o hacia el cuerpo del actor. Poniendo de nuevo en escena el cine experimental, el análisis liberado de la narración se abría a potencias figurativas.

El corazón palpitante de estos estudios era lo "figural", que no hacía referencia para nada a "las figuras de estilo", muy codificadas, que florecen alrededor del texto, pero la energía no ligada que pasaba entre las cosas, las operaciones de montaje, las lógicas evanescentes o generales que desencadenaban la fuerza de una imagen. Lo figural, sobre apariencia casi místicas a veces, permitía apuntar hacia lo que nos tocaba enormemente de una película, los momentos de desenganche, de desfase, de aberración, que hace que una película no sea un relato lineal y codificado, ni un "producto coherente", pero un espacio heterogéneo hecho de relieves con altos y bajos, cristalizaciones puntuales, redes visuales subterráneas, montajes que discrepantes, todo un modelo sensible y vivo que al fin respondía a nuestra experiencia de espectador. Lo figural exploraba esta zona no ligada entre la representación y la percepción. El límite de los estudios figurativos pudo haber sido de no haber ido más francamente hacia la experiencia del espectador, el fantasma de la "objetividad", inherente al medio universitario haciendo obstáculo al análisis de los efectos subjetivos (que la crítica acoge alegremente). Pero eran los juegos pirotécnicos de la estética. Con la idea de fondo de descubrir lo que hay de más extraordinario en las películas -y no como lo proponen los manuales actuales, de reconocer lo que hay de más ordinario.

Como siempre los espíritus melancólicos han querido traer la precisión, "ver claro", pesar, cuantificar y este figural sospechoso ha estado contrabalanceado por el retorno reaccionario del positivismo. La universidad tiene tanto deseo de scientismo hoy en día que ha puesto de lado lo figural alborotador. Lo figural estando por esencia difuso y volátil, es posible por eso que nadie logre teorizarlo. La selección de artículos de Nicole Brenez, *De la figura en general al cuerpo en particular* (De Boeck 1998), agotado desde hace tiempo, no recoge jamás en "teoría" lo



que algunos han llamado sin éxito “figurología”. Pero ensayos sobre la figura en órdenes dispersos, han atravesado los trabajos de Jacques Aumont (¿A qué piensan las películas?), Raymond Bellour, Philippe Dubois.

Se esperaba entonces del libro de Luc Vancheri, *Los Pensamientos figurales de la imagen* (Armand Colin, 2011), al menos un manual o un estado de las cosas. No obstante, este libro casi que a contracorriente, no parece tomar acto de los pensamientos en ascenso anti-estéticos alrededor de él. Actúa como un islote, encerrado en sí mismo, no dejando lugar al joven lector. Vancheri prefería dialogar con la filosofía del arte, con Freud y Lyotard, pero de manera escandalosa “olvida” totalmente el aporte de Nicole Brenez, ¡que no fue citada una sola vez! La negación de lo figural se anida incluso en el seno del único que le ha sido consagrado. Aquí una vez más la universidad sucumbe en una de sus excentricidades principales: el arreglo de cuentas personal reemplaza el debate de las ideas. Thierry Kuntzel está igualmente en el olvido, sin embargo precursor con sus dos textos sobre el “trabajo de la película”, sobre el modelo de trabajo del sueño freudiano, publicado en *Communications* en los años 70. El libro rechaza hacer la arqueología de la noción de figura en cine. De manera incomprensible, comienza de hecho por distinguir “figural” de “figurativo”, rompiendo en dos la posibilidad de unidad de los estudios figurativos que bajo la impulsión de Brenez habían pensado los dos juntos. Es profundamente lamentable porque Luc Vancheri, autor en 1993 del bello ensayo *Figuración de lo inhumano*, propone aquí análisis finos del Evangelio de Pasolini o de Eva de Mankiewicz que el estudiante leerá con provecho. El libro hace también un punto teórico sobre lo figural, pero uno esperaba de Armand Colin un libro para los estudiantes, un manual de análisis figurativo. Un manual que falta por hacer.

Es de todos modos desolador en el momento en el que la estética está en plena ebullición, en el momento en que Jacques Rancière desarrolla su tesis sobre “el régimen estético de las artes”, que los estudios de cine toman un giro, digámoslo, francamente antiguo. Es triste constatar que pensamientos reaccionarios se hagan pasar cerca a los estudiantes como novedosos, y para hacer un montaje entre dos títulos de libros de Rancière, que uno llegó hasta hoy en día a lo que hay que llamar bien (y volveremos) el “odio de la estética”.

Laurent Jullier, *El Análisis de secuencias*, Nathan Universidad, 2002; reed. Armand Colin 2011, 3ra edición.

Raphaëlle Moine, *Los géneros del cine*, Nathan universidad, 2002; reed. Armand Colin, 2008.

David Bordwell, Kristin Thompson, *El Arte de la película: una introducción* (1979), De Boeck, 2008 trad. de la 8va edición americana; reed. 2009, 2da edición.

Luc Vancheri, *Los pensamientos figurales de la imagen*, Armand Colin, 2011.

**María Alexandra Marín:** Magister en Estudios cinematográficos y audiovisuales de la Universidad Nueva Sorbona-Paris 3, y Comunicadora social y periodista de la Universidad del Valle. Se ha desempeñado como escritora e investigadora, colaborando y siendo editora de la revista sobre cine y artes visuales *Visaje*; como artista-tallerista en los laboratorios de creación *El aula como museo* (2017) y *Museo + Escuela* (2018), programas coordinados por el Museo La Tertulia. Ha trabajado igualmente como productora audiovisual e investigadora en la empresa *Contravía Films* en el cortometraje *Solecito* y el largometraje *Los Hongos*; y como traductora de los documentales *En la Barra hay un cerebro* de Oscar Ruiz Navia, *Retratos de la Ausencia* de Camila Rodríguez, *Fulhachede* de Carolina Navas y *Catalina Torres* y de la película *Epifanía* de Oscar Ruiz Navia.



## LA MUJER EN EL GRUPO DE CALI

---

Entrevista con Karen Lamassonne  
Por Luisa González

Dando continuidad a un proceso de indagación en el rol que tuvieron las mujeres en Grupo de Cali, que había iniciado anteriormente con Elsa y María Vásquez ([leer aquí](#)), me reuní con la artista visual, editora y directora de arte Karen Lamassonne, durante los días en que preparaba la exposición [Karen Lamassonne. Desnuda astucia del deseo](#), curada por Andrés Matute en el Museo la Tertulia. Esta entrevista pretende conocer el proceso de Lamassonne como artista, cuál es su participación en el Grupo de Cali y la singularidad de ella allí, como una mujer con una obra pictórica y audiovisual interesada en el universo íntimo femenino.

Partiendo de nuevo del deseo de construir un relato biográfico, que hasta ahora le ha sido negado a las mujeres dentro del Grupo, Karen me contó cómo su infancia y adolescencia, marcaron un camino en el arte:

Karen: A mi desde muy niña, me gustó dibujar. Fue algo que siempre hice, desde la infancia; en la escuela me iba bien en las clases de dibujo, sacaba buenas calificaciones, en lo otro me iba pésimo. Fue algo que siempre fomentaron mis padres cuando vieron que tenía talento para dibujar. En la casa también mi padre tenía una afición a las películas, a filmar en "Standard" 8 lo que ocurría. Entonces toda la vida, desde niña fui expuesta al cine: veía a mi papá hacer las películas y nos las mostraba. Y la televisión en Estados Unidos tenía mucho cine; por ejemplo a mi madre le fascinaba Hitchcock, entonces habían ciertas películas que a ella le gustaban y que lo obligaban a uno ver. Por influencia de mi madre la cinefilia, de mi padre el filmar. Él también hacía obra plástica en los años sesenta; en la casa lo llamábamos "pop's art", como juego entre papá y el arte pop.

Una influencia también importante de mis padres en mi carrera artística, fue cuando fueron una vez a Europa y mi madre trajo un libro de la colección del Prado; eso fue para mí un gran libro, era niña y lo veía mucho; crecí influenciada entonces por la colección de El Prado: por el Bosco, principalmente, pero también por el Greco, Velázquez y Goya. A veces veo reminiscencias del Bosco en esas figuras alargadas que yo hago, creo que fue algo que siempre estuvo ahí latente.

Yo fui muy mala estudiante, pero en mis dos últimos años de bachillerato en California tuve la suerte de tener un profesor de arte que fue un mentor mío importante; era un artista y sus clases tenían casi un nivel universitario. Cuando me gradué las notas no me daban para entrar a una universidad, ni cumplía con los otros requisitos que piden en Estados Unidos; esto coincidió con que mi padre se jubilaba y juntos nos metimos a unas clases de arte en las noches en un Community College. Ahí, mientras que mi padre iba a clases de escultura, yo de pintura y grabado, y esa fue mi educación. Con una gran influencia de ese mentor que tuve por dos años.

Luego nos fuimos de Estados Unidos para Bogotá y ahí ya mi carrera como artista se empezó a desarrollar, conociendo amigos y artistas a través de mi familia. Tomé un curso con David Manzur, tres meses en las noches; corto pero de todas maneras fui aprendiendo técnicas y conociendo más gente, como a Giangrandi, entre otros.

Me fui de la casa, como a los 21 años, y eso marcó un punto importante en mi obra. Conseguí una casita en donde me dediqué a pintar. Antes de los Baños, hice acuarelas. En esta exposición hay algunas, que tienen muchos espejos; claro hay mucha obra de esa época que no está acá expuesta. A la gente que me visitaba, yo les pedía posar y lo hacían. Y yo los desnudaba sin que ellos estuvieran desnudos, los pintaba sin ropa porque me interesaba verlos más desnudos que a veces vestidos.

Luisa: Es como cuando se empieza a crecer y a desarrollarse como mujer; a explorar su sexualidad, su manera de percibir el mundo desde lo físico y social que implica un cuerpo femenino. Eso en tu trabajo está clarísimo, es una cuestión muy fuerte.

K: Era mi manera de expresarme. Uno a los 21 años no se pone a hablar con la gente sobre su sexualidad, sino que es una acción. Entonces para mí era una manera de entenderlo, expresarlo, procesar eso que estaba viviendo, porque cuando uno se va de la casa pues te vas a explorar. Yo vivía sola, lo que no era común para una mujer en la época. Entonces de pronto también la gente pensaba algo de mí, no sé, son cosas que a veces influyeron, pero a la larga no importaba tanto lo que dijera la gente. No me importaba, yo tenía mis amigos, mis amigas; aunque yo en realidad siempre he tenido más amigos, pero eso no está mal, está bien. Y yo creo que por haberme criado en el exterior, era un poco diferente a las mujeres de acá; yo era un poco un bicho raro. Era más abierta a muchas cosas, o tenía otra manera de pensar. No era tan conservadora, como eran las mujeres acá, y me encontré también con una comunidad muy machista.

L: Cuéntame cómo fue esa comunidad que viste al llegar a Colombia.

K: Cuando primero llegué yo venía de un viaje por sudamérica a dedo con unos amigos; viajé como cinco meses, eso fue toda una experiencia como mujer. Tenía sólo un blue jean y las personas que conocía viajando me veían como una gringa. Además estaba recién desempacada... era bastante gringa, tenía un acento fuerte. La gente siempre me ha visto y me ha sentido como una extranjera, en ese entonces mucho más. Será por lo que he viajado desde mi infancia de un lado para otro y uno no sabe realmente de dónde es, pero creo que donde uno se vuelve adulto es donde uno se agarra más, y ese lugar para mí fue Colombia, donde hice mi carrera, donde yo sí quería pertenecer, sobre todo ya explorar mi creatividad, creando y exponiendo.

Era entonces sí era aceptada e incluida por los artistas. Yo hacía obra erótica o sensual, y en Bogotá, cuando me descolgaron los cuadros de la serie Baños, me decían "es que usted sí hermanita quien la manda a pintar ese tipo de cosas", pero mi intención nunca era escandalizar, ni proponerme hacer algo erótico, simplemente era algo que me salía.

L: ¿Cómo era tu relación con otros miembros del Grupo, pintores y artistas?

K: No recuerdo que hubieran muchos diálogos, no recuerdo. Hoy en día la gente dialoga muchísimo más sobre el arte que antes; antes era más cerrado todo. Había gente que escribía sobre lo que uno hacía. En un momento recuerdo que Oscar Muñoz sí me hizo una entrevista en los noventas; en esa época trabajaba en el cine pero también estaba trabajando algunas obras, siempre haciendo de todo. Pero las relaciones eran más de amistad que un diálogo como artista.

Ya con el Frente Fotográfico que era un grupo de mujeres, ahí sí nos reuníamos y hacíamos almuerzos o comidas, y planeábamos una exposición, o simplemente nos gustaba reunirnos como mujeres y hablábamos de lo que fuera. Nos gustaba reunirnos.

Si pienso en reuniones que hacíamos con otros grupos de artistas o con los cineastas, eran más como sesiones de trabajo, de planificar un proyecto, o enrumbarnos, o gente venía y me visitaba. Estábamos en una fiesta y yo

me quedaba en mi estudio trabajando, entraban a saludar y conversábamos. Era una cosa también más social, pero siempre hubo mucho de eso. Mucha visita, en fin, mamar gallo y pasarla bueno.

L: ¿Cómo empezaste en el cine?

K: El primer trabajo mío en cine fue en Bogotá. En un trabajo con Lina Uribe y Jorge Pinto, y el actor era Miguel Torres; un actor de teatro, del teatro El Local. Era un cortometraje que se llamaba El último cliente. Y yo les hice la dirección artística porque Lina Uribe era amiga mía, me había comprado obra, le gustaba mi trabajo; además de que éramos amigas le pareció que yo podría ser buena para ese oficio. Indudablemente me encantó.

Ya después cuando conocí a Luis Ospina y todo ese grupo, yo le comenté a Luis que había trabajado en esa película y le pareció chévere y en fin, un tiempo después estaba viviendo con él y empezó el proyecto de Pura Sangre (Luis Ospina, 1982). Y ahí me vinculé muchísimo en la producción, buscábamos locaciones, hice el story board, en esa película hice de todo, desde buscar locaciones al story board, la dirección artística, vestuario y edición.

L: ¿Cómo fue tu experiencia ahí?

K: Bueno fue un poco extraño porque yo venía de trabajar mis cosas en solitario, como muchos artistas, y el cine era trabajar con un montón de gente, poniendo a todos de acuerdo, armar todo y contar con la gente, cuando ellos a veces te fallaban, te quedaban mal. Y yo sí en eso soy muy gringa, o no sé si esa es la palabra pero soy muy rigurosa, muy disciplinada, entonces me gustaba que las cosas se hicieran a tiempo y que quedaran bien. Fue un reto para mí trabajar con gente, pero me fue bien...aunque a veces me ponía brava (risas). Pero fue delicioso, trabajábamos mucho, eso sí. Y era rico cuando ya veíamos el material, porque el material llegaba mucho tiempo después de haber filmado, y lo veíamos en la Cinemateca de la Tertulia, Ramiro Arbeláez que era el director de aquel entonces, nos prestaba la sala para ver los "rushes".

L: Me imagino que esa experiencia en el cine desembocó en que después quisieras hacer video. ¿Cómo surge eso?

K: Habíamos filmado Carne de tu Carne (Carlos Mayolo, 1983), donde había incluso actuado, y en ese rodaje se usó una cámara de video para asistir la filmación. Podían ver inmediatamente si la toma estaba buena. Y al final del rodaje quedó esa cámara, y yo pensé: chévere hacer un video. Y creo que Sandro (Romero) había filmado una película que creo se llamó Intercambio, ya en video. Algo con Margarita Rosa de Francisco; creo que esa película nunca la terminó.

Entonces yo con esto en la cabeza le dije un día a Sandro: yo quiero hacer un video. Y había hecho unas anotaciones, pero entonces él empezó a decir que tenía que hacer un plan de rodaje, y tener a los actores... y yo no, eso lo podemos hacer en tres días todo, algo muy sencillo. Entonces sí, le pedí el favor a Fernell (Franco), Tejadita (Hernando), Sandro y a varios amigos, y de manera espontánea, sin demasiada pre-producción hicimos Secretos Delicados. Usamos, por ejemplo, pocas luces, y sin toda esa parafernalia que se necesitaba para filmar en cine. Fuera de eso podías ver el video ahí, y ya estaba. Después lo edité en Bogotá, en los estudios de un amigo. Me regalaron el montaje; eran además cosas que uno no tenía que pagar. Uno hacía favores, y la gente le hacía favores a uno; se hacían muchas cosas gratis.

L: Imagino que esta experiencia fue también algo nuevo dentro del grupo, una nueva manera de trabajar.

K: Sí, sí. Yo creo que eso estimuló a mucha gente a trabajar en video. Yo no estoy diciendo que yo tuve primero la idea, pero...sí. Yo fui la de la idea (risas)

Fue el año 1982 y después de eso mucha gente comenzó a trabajar en video. Recuerdo la fecha porque en ese entonces me invitaron a exponer en el Salón Atenas e hice la serie de 24 Cuadros, pues en ese momento yo estaba un poco alejada de mi obra y más metida en el cine, y presenté el video Secretos Delicados, que es más como un videoarte, es cero narrativo.

El otro video fue dos años después, durante un par de meses en NY con mi amiga Silvia Salgado con quien pasé una época muy bella allá. Nos veíamos bastante y ella tenía una videocámara, con la que luego filmé la parte de la nieve en una casa que ella tenía a las afueras. Esa casa tenía un jacuzzi al aire libre, y ahí fue como se me

ocurrió saltar del calor al frío, y empezó una idea de positivo negativo; de ahí que hay una imagen que es oscura, de la figura frente al televisor, y luego de la nieve. Era un ejercicio de imágenes, una fijación con el televisor, con sonidos. Era también aquello que estaba viviendo en ese apartamento en NY, y continuando mi interés por la sensualidad, el sexo o el no-sexo.

L: Lo siento muy plástico, por la manera en que me dices llegaste a la idea.

K: Con la cámara buscando la imagen. La ponía en un trípode y me filmaba. Lo hacía todo yo, no tenía a nadie que se revolcara en el piso y entonces me tocaba también a mí. Y mucha de mi obra en video y fotografía fue hecha así: en automático y con trípode.

L: Ahí está también ese elemento de lo íntimo. Estás tú sola, en tu espacio, desnuda en una intimidad.

K: Enseñar eso era cuestionarme a mí misma: ¿Yo hago esto? ¿Soy yo? ¿Esta soy yo? como pidiéndome permiso a mí misma para ser sexual, y decirme que no estaba mal exhibir eso, ser también eso. Eso es una realidad, una mujer puede sentir todas esas cosas y no tienen que ver con un hombre, es lo que uno siente.

L: Karen me gustaría que habláramos de lo que implicó para tu obra hacerte madre e irte a vivir a Atlanta. Escuchaba una entrevista que te hacían para VIS A VIS. Muestra Internacional de Videoarte desde la Perspectiva de Género, que hablas de cómo tu obra cambió a partir de esto.

K: Mi obra antes tenía que ver con mi cotidianidad aquí. Con la pregunta: ¿por qué me están cuestionando? ¿Por qué cuestionan tanto el espacio de la mujer, cuando es el espacio de la mujer? Es esto, no es nada inventado. Así que al llegar a Estados Unidos, separarme del grupo y este movimiento efervescente que tenían las amistades aquí, que siempre estaba ocurriendo algo, y al irme a un lugar donde no conozco a nadie y comenzar ahí de nuevo, quedar embarazada y tener un hijo, y pues te cambia la vida completamente.

L: ¿Y por qué te fuiste?

K: Yo me fui por la época que mataron a Galán. Mi obra no es una obra política, como mucho del arte de aquella época que reflejaba la situación del país, la violencia; mi obra no es así. No es una obra que tiene odio, ni violencia. Entonces no es parte de mí, es incluso algo que rechazo. No me quería confrontar con eso, no me gustaba la idea de enfrentarme a la muerte. Uno vive aquí en Colombia y se acostumbra a la muerte, y eso era una carga que yo no quería, no quería hablar de eso, yo sentía era vida.

En fin, yo me fui tal vez por todas esas razones y me fui a vivir a Italia, luego llegué a Atlanta y tomé otro camino. Me fui alejando. Aunque yo volvía, no quería regresar a vivir aquí. Quería irme por un tiempo, pero entonces tuve un hijo y tuve que echar raíz; me establecí en Atlanta que es una ciudad fácil y donde es también fácil viajar a todo el mundo, entonces viajo bastante.

Busqué establecerme como artista allá, pero eso es difícilísimo. Traté de contactarme con galerías, pero ya en Bogotá y en Cali lo había hecho y había sido difícil, ahora allá... me daba pereza. Además Atlanta es una ciudad muy goda, y cuando llevaba mis cuadros me decían que no se podían los desnudos frontales, y yo no entendía; entonces mi obra no encajaba ahí a no ser que me dedicara a hacer bodegones y paisajes, así que me dediqué de lleno a la maternidad. Pero siempre trabajando mi obra, con inquietud y continuidad.

Los artistas tenemos ciclos, siempre hay que estarse reinventando, y tal vez éste es un momento de reinventarme sobre todo cuando veo todo esto, esta exposición.

L: ¿Qué sientes?

K: Muy inspirada y contenta de ver todo el interés, sobre todo de la gente joven, en mi obra; me hace sentir vigente. El trabajo que ha hecho Andrés ha sido formidable, y es gracias a él, a su investigación, que esto ocurre. Es primera vez que alguien se interesa por mi obra como un proceso, en la manera en que él la está curando. Y la primera vez que veo toda esta obra mía junta.

L: ¿Qué obra tienes en proceso hoy?

K: He venido trabajando unos tapices y haciendo escultura. Unas obras que vengo trabajando hace un rato ¡hay que terminarlas! y también quiero volver al dibujo.

L: ¿Y al video volverías?

K: También, sí. Aprovechando que ahora es incluso más sencillo hacer video. Sin embargo antes, a pesar de lo complicadas que podían ser las cosas siempre se disfrutaba al hacerlas, se trabajaba entre amigos. Claro que entrar a ese Grupo fue difícil, siendo yo extranjera.

L: ¿Por qué crees que las mujeres en el Grupo no tuvieron visibilidad? Esta es la pregunta que moviliza mi deseo de hacer estas entrevistas, sobre todo a partir de ver Todo comenzó por el fin (Luis Ospina 2016), donde siento un gran respeto por el trabajo de Luis Ospina, pero no puedo evitar molestarme con el rol de las mujeres ahí, que su aparición girara alrededor de los hombres, como parejas de ellos. Cuando la vi me dije esta es la misma historia que hemos escuchado del Grupo de Cali y de ahí surgió mi curiosidad por conocer cómo ha sido la historia de estas mujeres que fueron también cruciales para la historia y el aporte del Grupo de Cali a la cultura nacional.

K: Toca que las mujeres hagan ese trabajo. En esta exposición cuando Andrés me contactó, yo me puse tan feliz porque era un hombre interesado en la obra de Karen Lamassonne, sin conocerme, sino con la obra surge su interés. Entonces no es un proyecto mío, es un proyecto de Andrés. Y no es común que un hombre haga un proyecto artístico sobre una mujer. Entonces yo me pregunto: ¿será que a las mujeres les toca hablar de las mujeres? quizás no necesariamente. Y sí, estoy de acuerdo contigo ¿por qué en la película somos sólo las “novias”? me da mucha pena, pero uno es más que una novia. Es como una vez mi padre como a los 19 años me sentó en la chimenea con mi hermana y me dijo “bueno, ustedes son como unas solteronas”. ¡Imagínese mi papá a los 19 años diciéndome eso! que ¿cuándo le iba a dar un nieto? Y yo le dije: mira papá si tu solo esperas de mí que sea una mujer que te de un nieto, vas a tener que esperar mucho tiempo porque yo necesito hacer muchas cosas antes de darte un nieto. Entonces ese es mismo concepto, que las mujeres son la pareja, la novia, la que hace un nieto, es un rol bien establecido, es como si lo que hace una mujer no valiera la pena explorarlo ni nombrarlo ni volverlo de interés, o importante. Que además, le pueda tocar o influir a los hombres. Y claro que es así, ¡si nosotras hacemos de todo!

**Luisa González:** Egresada de la Escuela de Comunicación y Periodismo de la Universidad del Valle, MA en Film Studies de la Universidad de Amsterdam.



## UN GOLPE DE TERNURA

Iván Argote, del colectivo Babel Media Art

Babel Media Art es una plataforma que impulsa una programación de exhibiciones con artistas emergentes y consolidados en el sistema videolumínico que recubre la Torre Colpatria de Bogotá. Esta iniciativa busca abrir nuevas rutas de transmisión de contenidos en el espacio público, realizando también eventos paralelos que se desarrollan a lo largo del año como conversatorios y charlas sobre los contenidos que se emiten.

La plataforma es desarrollada por las y los artistas Daniela Medina Poch, Ivan Tovar, Daniela Gutierrez, Verónica López y Rafael Díaz.

Para el mes enero de 2018 el artista invitado fue el bogotano Iván Argote con su obra *Si Mi Sol*. A continuación disfrutaremos de una conversación entre Iván y Rafael Barber, curador español que estuvo en Colombia gracias a una residencia en lugar a dudas.

**RBC:** Hagamos un ejercicio sencillo, introduzcamos en cualquier buscador online la palabra *Tierno* y dejemos que los algoritmos invisibles guíen nuestra búsqueda. Probablemente nos encontramos con imágenes de cachorros que duermen o bebés recién nacidos en los brazos de sus madres. Ahora intentemos algo distinto, introduzcamos la palabra *contestatario*, probablemente nos encontramos ahora con imágenes de manifestaciones, de personas que se enfrentan a la multitud, puños en alto.

Este sencillo ejercicio desvela una iconografía que no es casual, y pone de manifiesto una separación semántica dentro del andamiaje conceptual que codifica nuestra realidad. La ternura siempre ha sido situada dentro del relato histórico como un espacio delicado e incluso blando, un espacio en el que el disenso y la confrontación no tienen cabida. La ternura no suele aliarse con la rebeldía o el inconformismo en los idearios colectivos, tampoco solemos hablar de disidencias tiernas, la ternura reside en otro lugar del imaginario y se asocia a determinadas subjetividades.

Sin embargo, nos encontramos ante un presente cambiante, un presente que gracias al viraje tecnológico y a un sistema de relaciones global nos invita a discrepar. Discrepar desde el ahora y los múltiples *ahoras* que tejen nuestra existencia, discrepar con los pactos y los acuerdos que dan forma las relaciones entre seres y discrepar sobre el porqué de los mismos. Nuestro ejercicio anterior nos ha mostrado que la ternura no es considerada contestataria, pero tal vez ahora es el momento de hacer un ejercicio distinto, un ejercicio de rebeldía semántica

para buscar en la historia de esta consideración, para encontrar sus razones, para disentir con su vigencia y tratar de buscar una metodología que nos permita re-imaginar esta relación.

Creo en el arte como un buen lugar para hacer esto. Creo en el arte como un espacio capaz de reunir, de invitar al disenso y de construir a través de vínculos, construir desde dentro, desde relaciones entre agentes y cuerpos. El arte como un lugar para construir significaciones más maleables, más laxas y en definitiva más abiertas con más cosas que contar, con más cosas por hacer. Cosas para hacer juntos, para hacer con fuerza, con cuidado y con ternura.

Para esto, para ser capaces de hacer juntos me parece pertinente invitar a Iván Argote a esta conversación, a este hacer colectivo que es la escritura. Para que nos hable de su hacer y de cómo se tejió el entramado de historias que llevaron a la realización de esta obra, sus tiempos, sus lugares y su historia.

Somos tiernos, somos eternos, somos dignos, somos fuertes.

La obra *Si mi sol* proyectada en la torre Colpatria de Bogotá, genera en mi opinión un encuentro entre conceptos preestablecidos y su presente, en un espacio lleno de simbologías como es el de la torre. Esta proyección nos invita a repensar en la vigencia de esa antigua rebeldía y nos invita a volver a imaginarla, a tratar de reconstruirla con amor y rabia – como nos dice Donna Haraway a la que luego volveremos- entendiendo la ternura como una más de las relaciones que tejen la tela de araña que es nuestra realidad y desvelando su potencial como vector de rebeldía.

IA : “Si mi sol”, hace parte de una serie de sucesos y de obras que se continúan o se generan entre ellas. De forma general, siempre me ha interesado involucrar los afectos a ideas políticas, y vincular la política dentro de lo afectivo, igual por ejemplo pasa con el humor en ciertos proyectos. La estética de lo serio y lo profundo me ha parecido en ocasiones que es demagógicamente usada para manipular o simplemente para auto-celebrarse, no siempre pero creo que la profundidad de las ideas no está necesariamente ligada a un tono, a ese tono. Entonces, desde obras tempranas, los videos hechos en la calle, fotografías y acciones, siempre me han interesado por tratar de generar preguntas y críticas siendo amoroso, delicado y al mismo tiempo contundente e irruptivo. Creo que, no solo en las artes y en los discursos critico-culturales, sino en la política en general, ganaríamos en abordar ciertas cuestiones sacando partido de nuestras inteligencias emocionales. Deshacerse de ciertos códigos o ciertas formas de legitimación social e intelectual que siento están vinculados con la idea de ‘utilidad’, ‘progreso’, ‘avance’, ‘porvenir’, hace parte de las tantas cosas que es menester emprender para dilapidar las presiones y el control que las instituciones, físicas e invisibles, ejercen sobre nosotros como subjetividades, como individuos, como colectivo. Bajo estos paradigmas se aprueban leyes coercitivas, se fundamenta la obligación moral y social al trabajo, a rendir, a producir. Esos paradigmas vale la pena repensarlos desde otras lógicas, no desde su contra, sino desde su para, desde otra dimensión.

En lo particular, “Si mi sol” es el resultado de un proceso corto y afortunado. A mediados de 2017 comencé de manera anónima una campaña de afiches que fueron distribuidos y pegados por las calles de seis de las principales ciudades de Colombia. En estos afiches está escrito en blanco sobre negro:

SO

MOS

TIER

NOS

Esta campaña nació de una voluntad de introducir frases, preguntas e ideas que circulen por la ciudad, a manera de campaña política o publicitaria. Colombia está pasando por un momento álgido, con un reciente acuerdo de paz que pasó un poco a las patadas y con mucha presión de afuera, con un gobierno que falló en muchas cosas que hace parte de una casta que desde hace años está vinculada al poder, con una oposición de extrema derecha militarista y mafiosa que instiga al regreso a la guerra, y con otra oposición de centro izquierda con ideas y caras



nuevas, con candidatos matemáticos, arquitectos, líderes lgbt que están ganando apoyo a nivel nacional y hoy lideran las intenciones de voto para las presidenciales de 2018. Parece un momento de cambio.

“Somos tiernos” era una pequeña fórmula con la que quería, en este ambiente y a minúscula escala, afirmar muchas cosas y dejar abiertas preguntas: Somos blandos, vulnerables, sí, somos un país violento, que ha sufrido y visto la barbarie, y a su vez tenemos humor, disfrutamos la vida, somos cariñosos, melcochosos... También esta idea que somos un país tierno (como el maíz), joven, que está renaciendo tal vez, madurando tal vez... ¿Lo somos? ¿Somos tiernos?... Así iba la cosa, esa era mi intención con los afiches.

Meses después el MAMBO me invitó a hacer un proyecto en el espacio público sobre la Carrera 7ma en el parque “Bicentenario” (que celebra los dos primeros siglos de independencia de España). Allí quise reiterar esta frase, en una especie de valla publicitaria en hierro, en donde el texto está perforado directamente sobre el material, y la superficie se va oxidando y oxidando. Me pareció coherente e interesante usar este espacio para darle más aire a esta iniciativa. En este momento dejó de ser ‘tan’ anónimo, pues mi nombre se ligó al de los afiches y a la valla, por suerte sólo en el pequeñísimo círculo del arte.

Me gusta pensar que va más allá del medio en el que me desenvuelvo, que la gente que pasa lee la frase, ven los afiches, o se encuentran con los textos en el edificio Colpatria y ojalá, se queden con preguntas. Fue a través de los afiches y la valla, que llegó luego la invitación a hacer algo con la pantalla de cien metros de altura que cubre el emblemático Edificio Colpatria. La vida me estaba dando soportes y oportunidades, entonces sin dudar quise expandir el propósito y generar este poema-slogan, de empoderamiento, fuerza y ternura, para que se extendiera un poco más, que tuviera una duración. Hice el texto tan grande como se pudiera para usar el edificio realmente como un soporte de lectura, para ponerle subtítulos a la ciudad. “Si mi sol” es un pequeño homenaje y guiño a Jairo Anibal Niño, un poeta colombiano que escribía narrativa infantil, que mi madre en particular me dio mucho a leer. Él escribió un poema muy lindo y sencillo que desde siempre me gusta, que dice:

Do,

re

mi

fa

sol

la

si.

¿Sí?

Sí,

mi

sol;

sí.

**RBC:** Es curioso el poder de un poema infantil tan sencillo y a la vez tan poderoso, tan tierno

Me gusta eso que dices de repensar los paradigmas no desde su contra sino desde su para. Creo que esto es muy importante cuando se relaciona con el contexto de un país como Colombia que se encuentra en un instante en el que parece que hay oportunidades de cambio, de hacer cosas para todos y no contra algunos. Me parece necesario que se busquen nuevas estrategias para hacer frente a esta oportunidad y además aprovecharla para que no termine como otras oportunidades perdidas.

Creo que el proceso de hacer este proyecto es la prueba de que otras maneras de construir conocimiento desde las relaciones son posibles. El proyecto ha sido, por lo que veo, tremendamente orgánico rechazando una forma de trabajar vertical típica de nuestro hacer occidental y *progresista*. Has dejado que el proyecto madure, que encuentre su lugar y genere sus redes de acción a través de un intercambio de emociones, de la empatía, creando comunidades de afectos. Está claro que lo ha hecho, lo cual demuestra el potencial político de estas formas de hacer pausadas.

Por eso, creo que obras como *Sí mi sol* pueden ayudar a hacer posibles otras formas de entender la discrepancia y de habitar el disenso en un espacio más empático, otras formas de abordar esta tarea con el arte como medio o metodología. Creo que es importante que se mire hacia lo que podemos hacer y encontrar nuevas maneras de poder hacerlo: más epidérmicas y con más cuidado. No me refiero a la acepción del cuidado como advertencia o precaución, no es un cuidado basado en el miedo. Me refiero a la acepción del cuidado como a las cosas que hacemos para reparar nuestro mundo, para sanarlo.

Creo que es relevante que podamos hacer uso del arte para poner estos cuidados en práctica y me parece crucial que no sea ocurra solo desde el centro de arte.

IA :Me parece linda e importante esa noción del “cuidado”, y desde lo que hago, me interesa formular ideas y análisis desde ahí, siendo crítico y afirmando las cosas con fuerza también, con velocidad y masa. Creo que desde el arte y en general desde la cultura se pueden generar y diseminar críticas, pero sobre todo nuevas perspectivas, otros paradigmas, y ganaríamos todos permeando cada vez más distintos lugares dentro de nuestras estructuras sociales. El medio cultural puede crear encuentros entre ideologías, clases y economías diferentes. Es algo que creo que debemos usar en estos espacios de escucha y visibilidad. Los proyectos que yo hago políticamente son minúsculos al lado de quienes hacen militancia día a día, desde su pequeñez me interesa lanzar ideas, perspectivas a la deriva, tal vez en algo se condensen.

**RBC:** Condensar fuerzas es algo que creo que somos capaces de hacer, desde lo más minúsculo hasta lo más grande. Todos tenemos la capacidad de participar en la creación de armonías colectivas. Armonías inesperadas, pero llenas de sentido y de potencial, como las del poema de Jairo Anibal Niño.

En este momento que hablamos de colaboración me parece interesante invitar a Donna Haraway a pensar con nosotros. Ella, junto otras filósofas defiende que *La realidad es un verbo activo* en el que pasan cosas. La realidad vista como un ecosistema de especies que se relacionan entre ellas. Es dentro de estas relaciones donde el conocimiento se construye y el conocimiento, por lo tanto, no puede funcionar independiente de la realidad en la que se genera. Me explico, durante siglos el conocimiento ha estado de algún modo, separado de la infinitud de relaciones que lo posibilitan, es decir, la epistemología del conocimiento no contempla lo relacional, lo afectivo.

Haraway y otras filósofas plantean que el conocimiento no puede entenderse sin la red de relaciones que lo posibilitan y dentro de las cuales está situado. De este modo plantean actuar desde esas redes, para producir nuevas formas de pensar con una raíz más colectiva, más empática y más radical. Por lo tanto pensar juntos, pensar con cuidado, pensar con ternura, dentro de la heterogeneidad de contextos que tejen el mundo podría ser una manera de habitar conflictos y de este modo, encontrar nuevos caminos de futuro ante ellos. Este grupo de filósofas está creando una corriente en la que creo que las metodologías artísticas pueden encajar por sus formatos y su apertura, por su capacidad para escenarios de futuro colectivo.

IA :Hay una palabra a la que me gusta pensar. Es la palabra conversar. Conversar, etimológicamente viene de “versare” en latín que quiere decir “dar vuelta”, y de “con” que quiere decir “acompañado”. “Dar vueltas acompañados”. Me gusta pensar que la conversación es el estado puro de las ideas. Como dices, las cosas emergen en un contexto. Me gusta cuando pasas una tarde con alguien, que haces cosas, andas, trabajas, vas pensando cosas, algo pasa, eso genera comentarios, de repente uno se ríe, o llora, luego se habla de alguna referencia, de un recuerdo, comes, se piensa en alguien... Es un poco ideal la cosa, pero me gusta pensar que los trabajos están flotando dentro de esa marea conversacional, que varían de tono, de sabor, pero van encaminando un pensamiento,

y ojo, no se trata de divagar y perderse, al contrario, yo creo en darle dirección e intención a lo que uno hace, a las conversaciones que generamos.

Todos los quehaceres son en potencia herramienta de cambio, el arte puede contribuir, como lo hace la literatura, la poesía, la música, o como se puede hacer desde el periodismo, la industria, desde el trabajo informal o desde el ocio (para no hablar solo de trabajos y profesiones). En lo personal no me gusta sobre dimensionar lo que hacemos en el arte pero sí creo que es importante, al mismo nivel que tantas cosas. Yo me acerqué al arte porque pensaba, y pienso aun, que es una herramienta de pensamiento, una filosofía de imágenes, objetos, palabras y acciones, que nos permite generar preguntas e ideas. Siento que es un campo que experimenta con la comunicación en su sentido esencial, en la transmisión, en ese sentido puede ser poderoso, puede poner en circulación ideas, diseminar preguntas, sensaciones y en ese sentido, sí, generar cosas, hacer cosas posibles.

**Iván Argote** (Bogotá, 1983, radicado en París) su trabajo explora a relación entre historia, política y la construcción de nuestras propias subjetividades. Sus películas, esculturas, colleges e instalaciones en espacio público tratan de generar preguntas sobre cómo nos relacionamos con lxs otrxs, con el estado, con el patrimonio y as tradiciones. Sus trabajos son críticos, muchas veces anti-establecimiento, y juegan con la idea de brindar afectos a las política, y políticas a los afectos con un tono seco y tierno.

Su trabajo se ha exhibido en diversas exhibiciones en solitario como (selección): Somos, Galeria Vermelho, Sao Paulo, 2017 ; La Venganza del Amor, Perrotin, New York, 2017 ; Sírmete de mí, sírmete de tí, Proyecto Amil, Lima, 2016 ; Strengthlessness, Standard High Line, New York, US, 2016 ; An idea of progress, SPACE, London, 2016 ; Cómo lavar la losa coherentemente, NC Arte, Bogotá, 2016 ; La puesta en marcha de un sistema, Galeria ADN, Barcelona, 2015 ; Reddish Blue, DT Project, Brussels, 2015 ; Let's write a history of hopes, Galeria Vermelho, Sao Paul, 2014 ; Strengthlessness, Galerie Perrotin, Paris, 2014 ; La Estrategia, Palais de Tokyo, Paris, 2013 ; Sin heroísmos, por favor, CA2M, Madrid, 2012, among others.

**Rafael Barber Cortell.** Curador independiente e historiador español con base en Londres.

Graduado en 2016 en el Máster en Curating Contemporary Art en el Royal College of Art en Londres entre 2010 y 2013 trabajó como asistente de Curador en las exposiciones Ibon Aranberri Gramática de Meseta en el MNCARS, Leonor Antunes Casa Modo de Usar en Fundação Serralves en Oporto y Kunstverein de Dusseldorf, Luis Claramunt. El viaje vertical en el MACBA, entre otras. Ha colaborado en los equipos editoriales de Afterall y Editorial Concreta y publicado textos en A\*Desk, Concreta o this is tomorrow. Entre sus curadurías más recientes se encuentra Sorry You Missed Me en el RCA de Londres.



## ROCHA, MAYOLO Y EL CINE HECHO EN CALI DESPUÉS DEL 2008.

EL HAMBRE, LA PROVINCIA Y LA PERIFERIA COMO  
TRES MOMENTOS DE LA ESTÉTICA DECOLONIAL EN EL CINE.

.....  
Por Andrés Arroyave

*...porque el Cinema Novo*

*es un fenómeno de los pueblos colonizados*

*y no una entidad privilegiada de Brasil. G. Rocha*

*el cine de Cali siempre ha vivido en el margen, ha sido marginal. Pero eso es una virtud, porque hemos tenido que aprender a hacer cine desde la periferia, con poco presupuesto, pensando en contar historias más íntimas, y esa ha sido la gran característica del cine caleño de la nueva generación .O. Campo*

Si como lo afirman Mignolo y Gómez las estéticas decoloniales tratan de cambiar el punto de vista y romper a la vez con el centralismo europeo, que halla su continuidad en Norteamérica, observar tres momentos decoloniales en el cine obliga también a observar desde dónde se inscribieron y desde dónde son decoloniales. Así, se evita el hecho de creer que son tres momentos iguales y que Rocha, Mayolo y los directores de películas como *El vuelco del cangrejo*, *La Sirga*, *Los viajes del viento*, *Siembra* o *Chocó*, están en completa sintonía. Lo decolonial en estos directores se manifiesta con ciertos matices que pueden conversar con lo que se afirma en Estéticas Decoloniales. De igual manera, podrá aclararse que el decolonialismo, en este caso en el cine, ni niega ni desconoce los aportes de eso que antes se llamaba, erróneamente, "primer mundo", sino que entran en diálogo con lo que nombramos "lo propio" para redireccionar la mirada y desengancharse de la concepción de Europa o Norteamérica como los centros.

## Breve comentario sobre “Estéticas Decoloniales”:

El establecimiento de una rama de estudio llamada “estética” ponderó una serie de discursos, agotados ahora, en torno al arte: ¿qué es?, ¿qué no es?, ¿qué se quiere decir cuando se habla de arte?, ¿cuáles son sus manifestaciones? Ha quedado el rezago a raíz de un proceso, sistemático, de colonización: la herida colonial, que no es más que la influencia sobre los sentidos, el intelecto, las emociones. Por lo tanto no son sólo las formas exteriores las que se eurocentrizan o americanizan pues ocurre lo mismo con las subjetividades.

Ante aquel estado de cosas, “desengancharse” es la opción que dan Mignolo y Gómez; zafarse de los discursos centralistas, que hoy día podrían entenderse como discursos globalizantes. Tomada esta decisión, en adelante se trata delante de hallar más libertad para los sentidos, es decir, dejar atrás el concepto de estética y lo que implica (pues el concepto también es producto de los discursos hegemónicos) para abrazar la *aesthesis*, fundar una nueva relación entre obras, elementos simbólicos, las percepciones y sensaciones. Sin embargo, se debe tener claro que no se trata de imponer un nuevo discurso o fundar unas nuevas formas; se entenderán las estéticas decoloniales como actitudes libertarias que quieren desengancharse de “algo”, ya sea en el caso de Colombia la relación con Bogotá, la pornomiseria o el determinismo pasivo y miserabilista que Rocha y Mayolo denunciaron de los conocedores, directores y espectadores europeos. Es decir, desengancharse del “centro”.

Glauber Rocha, por una estética del hambre:

El Cinema Novo de Rocha y de sus colaboradores, surgido en Brasil durante la década de los sesenta, hizo una clara denuncia de cómo el país seguía siendo una colonia dependiente de esas potencias extranjeras que le impedían actuar tanto al propio gobierno brasileiro, como a su propia gente. En Rocha, y como se verá también con Carlos Mayolo, la dependencia de los países latinoamericanos desemboca en paternalismos, en miradas externas cuya concepción es la de una América Latina exotizada y, lo que es peor, desemboca en una actitud que hace de los hombres y las mujeres latinoamericanas seres que son objetos (del documental, del cine, de la publicidad) depositarios de la caridad y no sujetos capaces de invertir su situación.

Dentro de aquel estado de cosas, el cine de Rocha se muestra como una estética rebelde: es así como postula un cine fundado desde lo que llamó “estética del hambre”. Frente a la pulcritud de la imagen extranjera: de las mansiones, de Grace Kelly y Cary Grant, de los Cadillac, el hambre se opone dado que es la esencia de los pueblos de América Latina. La imagen norteamericana expresaba la prolijidad y ese way of life donde las familias vivían atomizadas en los suburbios y el maniqueísmo les permitía que hubiese un malo para que de esta manera el galán -figura emblema en la construcción del heroísmo norteamericano- se presentara en escena como símbolo de la justicia y de los valores occidentales, hegemónicos después de la segunda guerra. De la misma manera que los indígenas se convirtieron en bárbaros de grito ensordecedor a los que se les oponía un John Wayne, líder cinematográfico de la conquista del salvaje oeste.´

La colonización histórica, entre otras cosas, heredó al latinoamericano un complejo de inferioridad que se muestra en las artes, pero también en las televisoras y productoras latinoamericanas que tan solo se dedicaron a replicar el modelo. Así, la realidad del continente, que siempre se ha caracterizado por cantidad de injusticias de todo tipo que se resumen en la pobreza, se hizo prolija y el espectador latinoamericano se alienó o se hizo el de la vista gorda frente a las problemáticas propias. La conclusión de Rocha: el brasileiro no sabía cuáles eran las causas de su hambre, por lo que el Cinema Novo se haría responsable del tema:

“Nosotros comprendemos este hambre que el europeo y el brasileño en su mayoría no entienden. Para los europeos es un extraño surrealismo tropical. Para los brasileños es una vergüenza nacional. El brasileño no come, pero tiene vergüenza de decir eso; y sobre todo, no sabe de dónde viene este hambre”. (Rocha, g. (1964). Estética del hambre).

Una subjetividad colonizada y secuestrada hace del Latinoamericano una persona que físicamente siente el hambre, pero que desconoce sus razones en el plano intelectual. Este es, sin duda, el más grave de los daños de la actitud colonizadora. El segundo, por otro lado, también es denunciado por Rocha y es algo que podría nombrarse como un Manierismo Nostálgico que el europeo o primermundista tiene de lo primitivo. Rocha antecede a Mayolo

y a Ospina en la denuncia del gusto extranjero por la miseria Latinoamericana. Lo que para una persona en Brasil, Colombia, México, Costa Rica o cualquier otro país del continente es una cruda realidad, una tragedia, para el ojo externo satisface algún área suya de interés o, lo que es peor, el sentimiento paternalista de conmiseración, el cual se había convertido en el modo de comprensión de los problemas latinoamericanos.

La originalidad del Cinema Novo consistió en el hambre, por eso se valió de personajes que comían tierra, que mataban para comer, personajes que de lo real se hacían especies de monstruosidades dignas de esconder para el gobierno, como para la sana conciencia de las buenas gentes. El público, compuesto por subjetividades colonizadas, tampoco soportaba las imágenes de este cine; recordemos que la estética del hambre (decolonizadora) marcó su punto de resistencia frente a una estética que podríamos llamar “digestiva” y colonizante; la de ese lujo del que se habló anteriormente. Sin embargo, el Cinema Novo no se presentó con una estética panfletaria, tan común a la época; Rocha nunca estuvo de acuerdo con descuidar lo artístico en función de la denuncia.

Enfocarse en el hambre significó redireccionar la mirada hacia las estructuras locales. El Latinoamericano puede superar su crisis por sí mismo y en este cine el hambre se manifiesta culturalmente por medio de la violencia. Aquí hay una clara oposición a otra de las heridas coloniales que más ha calado en Latinoamérica: mendigar. Los pobres piden dinero a los gobiernos y estos hacen lo mismo con los extranjeros. El hambriento se comporta con violencia y esta violencia no es primitiva, tal como se comprende más allá de las fronteras; la violencia es el grito por el que el colonizador comprende la presencia del colonizado y sin ese grito, no es posible que el colonizador caiga en cuenta que hay una fuerza en la cultura explotada. Ya que fue necesario un primer policía muerto –dice Rocha– para que el francés viera un argelino.

La violencia, que no es una actitud primitiva y ciega, es algo que encierra al amor en las películas de Rocha; pero no un amor entendido en el sentido romántico o contemplativo. Este amor es de acción y transformación, por lo que puede recordarse esa escena en *Dios y el Diablo en la tierra del sol*, en la que Rosa asesina al monje Sebastião, que parece estar apoderándose de los pobres por medio del fanatismo religioso, tan común a nuestros pueblos. Desde este amor transformador Rocha marca otra separación colonizadora: el melodrama y la infantilización de las emociones y sentimientos; postura que también afirmará Mayolo, pero con más claridad en tanto que consideraba el melodrama como algo paternalista, algo que reducía al latinoamericano. Finalmente, el Cinema Novo, según su creador: no puede desarrollarse efectivamente mientras permanezca al margen del proceso económico y cultural del continente latinoamericano (Rocha, 1964). Y si los realizadores buscaban separarse de todas las manifestaciones que les impusieran un centro, entre ellas el industrialismo del cine, se hacía necesaria una ética de trabajo resistente a la mendicidad.

Mayolo y la vuelta a la provincia:

Además del falso documental *Agarrando pueblo*, que es ya una alusión común si de pornomiseria se va a hablar, hay dos textos de Mayolo en los que su postura se plantea claramente, que son: *Universo de provincia o provincia universal*<sup>1</sup> y *¿Qué es la pornomiseria?*<sup>2</sup> Y es en el primero en donde propone la provincia como opción a la hegemonía del centro, en Mayolo representados por los centros de poder y Bogotá en Colombia.

Como Rocha, a Mayolo no le interesa el cine que hace de Latinoamérica un ser digno del pesar, objeto por el cual el extranjero experimenta sentimientos caritativos; pero a la vez denuncia, junto con Ospina, cómo este cine se pavonea en los círculos hegemónicos del arte, volviendo la pobreza un manierismo entre intelectuales. Los denominados vampiros de la miseria, en su capitalización de la pobreza la despojaron de todos los elementos que, por ejemplo, en Rocha significaban una posibilidad de invertir la situación. Al ser mercantilizada, se convirtió en un género y desde un autor diferente, volvemos a lo mismo, la miseria se convirtió en un manierismo cuyas características eran la perfecta contracara –parte de la misma moneda– de la opulencia y el despilfarro del “primer mundo”.

1 (Mayolo, c. (1982, junio). *Universo de provincia o provincia universal*. Caligari. Recuperado de <http://revistavisaje.com/wp-content/uploads/2014/06/Universo-de-provincia-o-provincia-universal-Carlos-Mayolo-Revista-Visaje-.pdf>)

2 (Mayolo-Ospina. (1978). *¿Qué es la pornomiseria*. Luis Ospina. Recuperado de <https://www.luisospina.com/>)

Se desprende entonces una primera herida colonial, otra de las colonizaciones de la subjetividad. El género que se formó de este cine de porno-miseria, convertido en espectáculo y avalado por muchos colombianos, se convirtió en la posibilidad de lavar la conciencia; pues este cine hizo de quien se encontraba en estado de pobreza un objeto que, como en Rocha, no comprende del todo las causas sociales, políticas y económicas de su hambre por lo que se convierte en un objeto que no reacciona para salir de su condición. Lo más peligroso sin duda es esto último, ya que condena a Latinoamérica a ocupar el lugar de colonizada en una relación de poderes que no cambia. Mayolo y Ospina expresan lo siguiente en un documento de divulgación para Agarrando Pueblo:

"Este film es crítica de cine hecha en forma de película sobre algunos documentales producidos en Latinoamérica, donde la miseria se asume como OBJETO de análisis haciéndose de ella interpretaciones de tipo falsamente sociológico y político, olvidando el real SUJETO o sea el hombre dentro del cual se encuentra toda una carga subvertora y una gran potencialidad de cambio y de enfrentar sus propios problemas". (Mayolo, 1979).

La actitud que se criticaba del europeo: compasiva y caritativa, no es más que, si quiere observarse históricamente, la misma que ha permitido tantas intromisiones extranjeras en los países llamados subdesarrollados o en vías de desarrollo; la actitud que piensa que las personas de estos países no pueden solucionar sus propios problemas, por lo que es necesaria la figura de un policía exterior: el ejército norteamericano, la OTAN, el FMI y muchas ONG son hijos de este pensar. Convertirse en "sujeto" es ese desencanto del que hablan Mignolo y Gómez, la posibilidad para que el latino se haga subversivo, según Mayolo; violento, según Rocha, pero libre de instrumentalización según ambos.

Expuesta la primera herida colonial a la que se opone Mayolo, puede afirmarse que la segunda, que permite una decisión consciente por la provincia para construir toda una estética no decolonial, se encuentra en la forma de hacer cine en la Colombia del director caleño. Para Mayolo las televisoras y productoras colombianas, en su dedicación por copiar el modelo norteamericano de vida, pero también las formas de hacer cine o televisión, no hizo nada más aparte de generar estereotipos, en su afán de hacer una "cultura de lo nacional", sin comprender el pluralismo que posee el país, el cual es una característica que diferencia a Colombia de otros países latinoamericanos. De la misma manera, la cultura colombiana (si es que había una o se trataba más bien de indagar en la cuestión) se redujo a chistes donde el cine se hacía con los modelos de la televisión.

En este afán, la capital del país, aquel páramo triste, pasó a representar "lo colombiano", pero tan solo desde sus gentes y sus costumbres... tan chachacas y cosmopolitas, que al final no representaron siquiera al mismo bogotano. Por otra parte, el Cinema Novo de Brasil, la escuela de Cuzco en el Perú y la escuela de Santa Fe en Argentina, se mostraron como ejemplos de un cine que se estaba volcando hacia la provincia. El director vuelve a la provincia, no por folclorismo, sino para re-descubrir las cualidades que esconde: sus valores, su cultura, sus movimientos, sus paisajes; pero con una nueva mirada que, de forma consciente, se ha quitado de la cabeza los estereotipos que deforman lo provinciano. Acto que a la vez hace que el mismo habitante de la provincia desconozca sus valores culturales; esto si es consumidor de la televisión o del cine industrial de estereotipos. Dado que esta es una comunicación visual propia del cosmopolitismo, imitada con actitud lacaya por Latinoamérica y que degenera la provincia en exotismos y caricaturas.

Por esto, ser provinciano para Mayolo es recuperar estéticamente los valores colombianos, como búsqueda de lo más profundo pero no como el español que buscaba reinos contruados de oro y vigilados por criaturas. Ser provinciano se convierte en la búsqueda por los propios recuerdos y los propios mitos, por la estética del paisaje. Es así como Mayolo junto a la generación denominada Grupo de Cali fundaron los mitos de su cine en la figura del Vampiro como en la estética del Calor, que ya el escritor Álvaro Mutis había propuesto, la cual tuvo como nombre Gótico Tropical.

Si bien la figura del vampiro y la estética de lo gótico son creaciones primeramente literarias, nacidas en Europa y después personajes populares del cine norteamericano, el trabajo de Mayolo, pero también de Ospina, consistió en su apropiación. Así, aquel mito popular y provincial de la Cali de los sesenta y setenta, también contado en literatura por Jota Mario Arbelaez y conocido como "el monstruo de los mangones", sirvió para hacer alusión a un vampiro-propietario de un ingenio cañero, es decir, un capitalista que se bebía la sangre de los jóvenes en la

película *Pura sangre* (1982) de Ospina. Mientras que esa estética de lo gótico tropical, surgida del argumento de Mutis al director Buñuel de que en el trópico se podían crear atmósferas de terror y no solo en los típicos castillos invernales europeos, pueden observarse en otras películas del grupo como *La mansión de Araucaima* (1986) o *Carne de tu carne* (1983), donde no vemos gárgolas, catedrales góticas o tormentas, sino el sopor de la tarde, acompañado por el ruido ensordecedor de las cigarras, gigantes y solitarias ceibas y samanes; o las matas de sábila que en la verdadera cultura popular impiden la entrada de seres espectrales al hogar.

En el caso de una ética de trabajo decolonial, Mayolo, como Rocha, optan por aceptar casi que estoicamente los problemas que conlleva decidirse por la provincia, problemas sobre todo técnicos. Sin embargo, el cineasta de provincia es consciente de su situación, lo que no es motivo para echarse atrás en la búsqueda de un lenguaje propio, dado que:

“Esta intención estética debe estar ligada a una intención organizativa y corporativa que nos ayude a fortalecer en la provincia, para que eximan de los fracasos a nuestros pioneros”. (Mayolo, 1982).

El cine reciente, una apuesta por la periferia:

Con el estreno de la película *Sal* (2018) de William Vega en el presente año, se pudo observar que si bien la elección por la periferia del país (en el caso de *Sal* el desierto de la Tatacoa) no es una declaración a manera de manifiesto por parte de los directores nacidos o formados en Cali y que hicieron sus películas desde el estreno de *El vuelco del cangrejo* (Ruíz-Navia) en el 2009, sí obedece a una elección compartida por parte de estos directores. Películas como *El vuelco*, *Siembra* (2015), *Chocó* (2012) o *La tierra y la sombra* (2015) se desenvuelven en lugares no centralizados.

*El vuelco del cangrejo*, *Chocó* y *Siembra* optan por el Pacífico, tierra que ya se sabe ha sido víctima del abandono estatal, como de la miopía del ciudadano común; tierra saturada de estereotipos y lugares comunes. Y pese a que *Siembra* fue filmada en Cali, el Pacífico, como periferia, está presente en tanto que sus protagonistas son habitantes de una de las zonas más deprimidas de la ciudad: el Distrito de Aguablanca, territorio habitado en su gran mayoría por personas desplazadas del Pacífico norte y sur; aquí el Distrito de Aguablanca es la periferia y la Cali “de mostrar”, es el centro. *La tierra y la sombra*, en cambio, optará por la periferia del campo y los ingenios cañeros. En esto puede observarse un desplazamiento: si para el Grupo de Cali, a la cabeza de Mayolo y Ospina, la ciudad representaba un terruño, ya no lo es más en el siglo XXI, donde Cali ha crecido hasta convertirse en un lugar de características más cosmopolitas, siendo uno de los tres puntos centrales junto a Bogotá y Medellín. Esta es la manifestación real de ese cambio surgido en los setenta a raíz de los juegos panamericanos; cambio del que ya hablaban documentales de Mayolo y Ospina como *Oiga, vea* (1971). El mismo tipo de deslizamiento de lo periférico, ya comprendido desde las mismas ciudades antes entendidas como provincias, se observa en el cine de Víctor Gaviria y la elección consciente por las comunas de Medellín.

La actitud decolonial se presenta entonces como la elección de una periferia, ignorada no solo por Europa, Norteamérica y Bogotá, sino también por los centros que marcan una ciudad intermedia o cualquier tipo de lugar que se resignifica con la modernidad. Si con las posturas de Mayolo el director volvía a casa para re-encontrarse, con estos directores se sale de casa (del centro) y se busca en aquellos lugares lejanos o estigmatizados, así el viraje también puede enunciarse como la mirada hacia la provincia del otro. Vale decir que las implicaciones del conflicto armado del país son algo que se debe tener en cuenta para analizar en estas formas del cine; aunque el conflicto armado es parte de estas películas, obtienen un trato diferente que no es literal, efectista o denunciativo. Hay una elección por el minimalismo y los argumentos sencillos, se opta por los silencios y la reducción de los diálogos a lo necesario e indispensable.

La provincia se vuelve entonces un concepto que se transforma a la luz de estos cines, por lo cual vale la pena remitirnos al sentido literario del término y ver si desde ahí podemos conectar el pasado y presente de estas estéticas decoloniales. En el Diccionario de Oxford la provincia se encuentra como:

1 A principal administrative division of a country or empire.



'Chengdu, capital of Sichuan province'

1.1 the Province British Northern Ireland.

'all-party talks on the future of the Province'

1.2 Christian Church A district under an archbishop or a metropolitan.

1.3 Roman History A territory outside Italy under a Roman governor.

2 the provinces British The whole of a country outside the capital, especially when regarded as lacking in sophistication or culture".

Solo la definición del punto 2 del diccionario de Oxford permite el diálogo: provincias británicas. La totalidad del país fuera de la capital, especialmente en referencia a la falta de sofisticación y cultura. La palabra se torna en un significado vivo en el momento en que se comprende como otro de los caminos decoloniales, principalmente por dos motivos: uno, la elección cinematográfica por la periferia y dos, la forma en que es trabajada por el cine. Elegir hacer una película en La Barra, en el Pacífico, con unas estéticas y narrativas totalmente opuestas al cine comercial filmado en New York, Londres o París; o en el plano local con una comedia televisiva filmada en Bogotá, producida por grandes productoras como Caracol o RCN - que en un plano más global podemos relacionar con Hollywood -. Desde otro punto de vista, el camino decolonial que desprende la palabra "provincia" es también una decisión de apoyo a propuestas de otro tipo que fortalecen el cine hecho en el país y que no se rige por las tendencias del puro entretenimiento.

Dentro de esta elección por un camino decolonial también se encuentra el interés por la pluralidad; ya sea de personas o paisajes que, si bien le han introducido al colombiano en la escuela, es poco o nada de lo que realmente comprende en torno a la geografía o a la diversidad étnica. Y así volvemos al problema denunciado por Mayolo décadas atrás: el centralismo de la televisión y de los modelos replicados de Norteamérica hacen de Colombia un país de estereotipos regionales. Este cine, por otro lado, se aboca por mostrar la relación íntima entre personas y territorio mediante un tratamiento distinto como se decía antes: planos largos y silenciosos, ausencia de diálogos, personajes y argumentos sencillos pero, sobre todo, la figura del forastero que es, o ajeno al lugar (El vuelco, Siembra, Sal) o que vuelve a él después de mucho trajinar (La Sirga, La tierra y la sombra). En ese "volver" también se encuentra implícita la elección del director por un lugar desde dónde situar su cine.

Estos mismos rasgos estéticos y narrativos están presentes a la hora de afrontar los temas de la violencia interna en lugares periféricos, como los planteé más arriba en el segundo punto. No solo es la forma y la toma de unas decisiones estéticas, que si bien dirigen su interés a la periferia, lo hacen con medios o técnicas cuya influencia, entre otras, es el cine de autor; corriente europea y norteamericana. Por lo que la problemática no es negar la influencia del norte, sino desengancharse de la idea de que el centro de todo se encuentra allá; además, aquellos elementos (silencios largos y un trato no espectacular o efectista del film) se convierten en una herramienta para la liberación de las subjetividades.

La búsqueda de una poética es una clara oposición al modelo televisivo y hollywoodense que casi se han apoderado por completo de los sentidos de la mayoría de los espectadores colombianos a la hora de observar una película argumental - larga o corta -, o un documental. La literalidad de las tramas, la sobre explicación, el uso de estereotipos, el chiste regional, las explosiones y las balaceras en escena, y eso que Pedro Adrián Zuluaga<sup>3</sup> (2014) llama "determinismo" que se presenta en un "así somos acá", han hecho mella en la aesthesis de la mayoría de los espectadores colombianos y, tal cual decía Rocha: el latinoamericano se convierte en un ser que no comprende su hambre, que en el caso de Colombia está relacionada de manera íntima con la realidad del conflicto armado. Sobra decir que las causas, los intereses y las consecuencias de este conflicto son desconocidos por la mayoría.

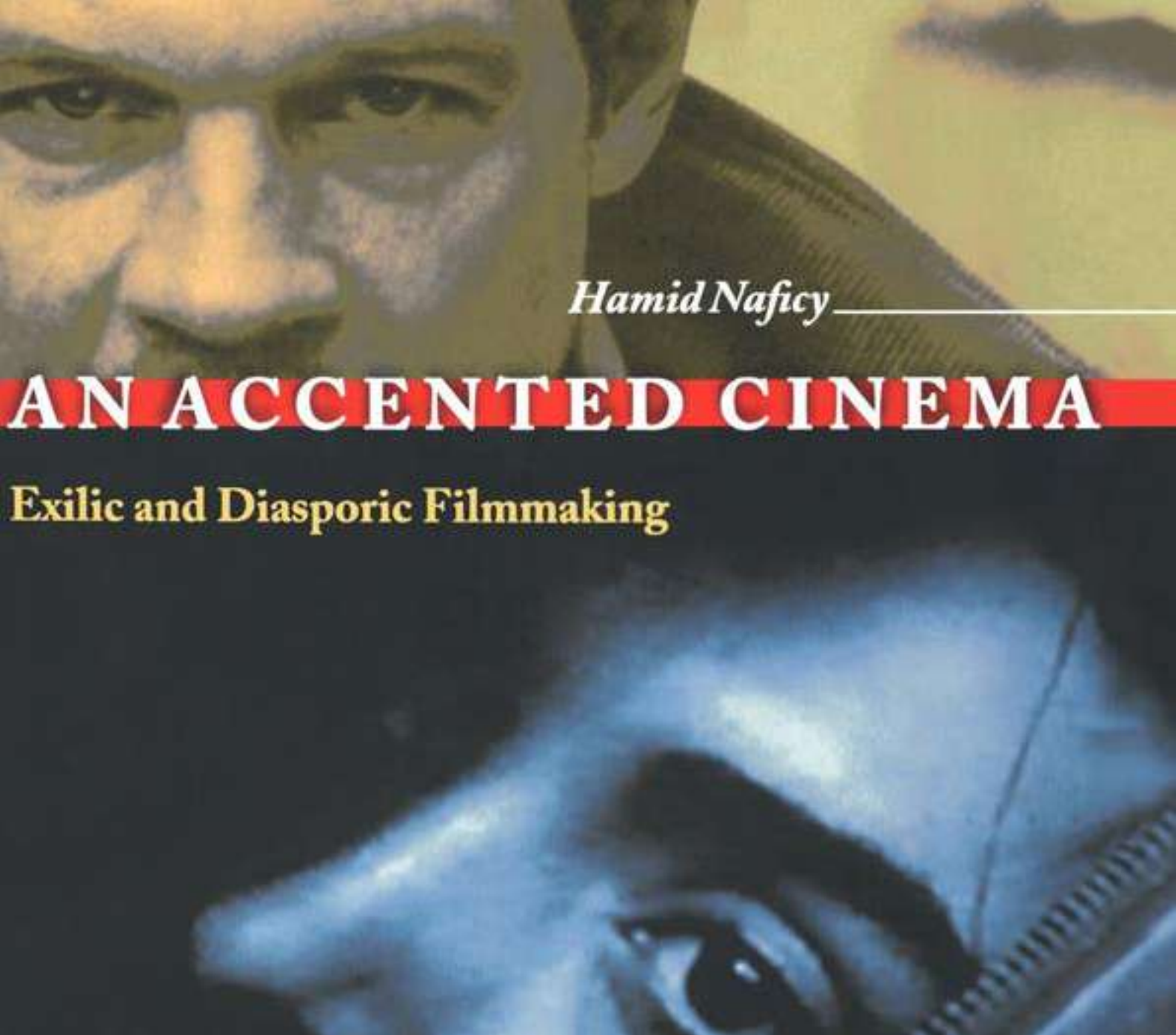
Por todo esto, cambiar el ritmo de un plano, introducir un diálogo cada veinte minutos o poner a hablar a la imagen, al paisaje como oposición a la literalidad del diálogo, pueden verse como elecciones artísticas

y cinematográficas decoloniales; lo que marca una resistencia y un desenganche de los modelos que se han importado y que educan visualmente al espectador en el prime time por medio de telenovelas y realities. Si bien puede criticársele a estas películas la conformación paulatina de una estética de rasgos comunes o que la elección, por ejemplo en temas como los del Pacífico y las comunidades afro, les haga caer en un manierismo (lo que solo podrán responder los mismos directores con sus futuros trabajos); debe observarse en ellas una ruptura en pos de una búsqueda de otro tipo, alejada del efectismo y la denuncia, como una forma diferente de educar la subjetividad del espectador.

Para finalizar...

La idea de las estéticas decoloniales, como puede observarse, no solo toca a la obra como tal, sino también los elementos simbólicos que giran en torno a ella: las elecciones espaciales de los directores, el contenido, las decisiones estéticas, la relación con el espectador y los actos políticos que implican las anteriores. Al tener Latinoamérica, históricamente, procesos paralelos entre la colonización y la formación de una identidad plural, es inevitable comprender la relación subjetiva y perceptual entre artistas, obras y espectadores como una actividad solamente por y para el arte, pues esto obedecería a un manierismo propio de los círculos artísticos. El Hambre de Rocha, la provincia de Mayolo y la periferia del cine reciente colombiano así lo expresan, puesto que desde el mismo momento en que se construyen como reacción al colonialismo declaran una oposición política en torno a cómo se ha manipulado la *aesthesis* del Latinoamericano.

**Andrés Arroyave:** Escritor en formación. El punto de partida del texto es el interés en torno a la investigación en estéticas nacionales: literarias, teatrales, pictóricas; y en cómo estas se construyen desde imaginarios locales.



*Hamid Naficy*

# AN ACCENTED CINEMA

**Exilic and Diasporic Filmmaking**

## NOMADIC HISTORIES: CINEMA AND THE "POSTCOLONIALLENS"

.....

**Guglielmo Scafirimuto**

My intervention will focus on the relationship between postmodernism and post-colonialism and on how these two ways of understanding the contemporary world have implicated alternative modes of constructing counter and micro-histories and subjective narratives. I will explain this major link through a quick look at the recent developments of Film Studies related to migrant and exile conditions. Based on transnational and nomadic points of view, this kind of cinema is the perfect tool to deal with the questions raised by post-colonialism and postmodernism.

Following the poststructuralist split in language between sign and referent, postmodernism has enlarged this split as homologous with that between history and its representation or between text and interpretation. In opposition to modernism, which dominated the XX century, postmodernism arose from a series of controversial preoccupations existing in most of the cultural and artistic milieu since the 80s. As we can read in the list made by the early commentator Ihab Hassan in 1985, postmodernism is associated with: anti-form (disjunctive/open),

play, chance, anarchy, silence, process, performance, participation, deconstruction, absence, dispersal, inter-text, anti-interpretation, anti-narrative, schizophrenia, immanence, pastiche. The context was that of the postindustrial, post-Fordist and globalization era, the spread of television, media and popular culture, the end of the clear division between labor and capital, high culture and mass culture. For some, like Susan Buck Morss<sup>1</sup>, postmodernism "is a conceptual dead end" and not "a stage of history" limited to the context of its development, because late capitalism is still active and operative. For others, like Nigerian Denis Ekpo, the postmodern discourse is only another of the West's crisis of consciousness: "Nothing stops the African from viewing the celebrated postmodern condition a little sarcastically as nothing but the hypocritical self-flattering cry of the bored and spoilt children of hypercapitalism"<sup>2</sup>.

However, this crisis of centralization and fragmentation of the subject are also among the main points of postcolonial theory, which emerged right after postmodernism. Homi Bhabha, one of the key theorists of the field, wrote in 1992: "Postcolonial criticism bears witness to the unequal and uneven forces of cultural representation involved in the contest for political and social authority within the modern world order. Postcolonial perspectives emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of 'minorities' within the geopolitical divisions of east and west, north and south. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give a hegemonic 'normality' to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples"<sup>3</sup>. While postcolonial theory has been heavily influenced by developments in Western philosophy, many of the main authors who have contributed to the affirmation of this field are non-western thinkers like Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak. They have attempted to challenge the unique voice and authority of the western academic theories in order to formulate alternative and innovative discourses. As Buck Morss puts it<sup>4</sup>, the problem for modern postcolonial artists was "how to be modern without mimicking the West". Historically, post-colonialism is a part of the tendency - mainly Anglo-Saxon - which has seen in the 80s and 90s the increasingly important contribution and convergence of feminism, multiculturalism, minority and gay and lesbian studies. Their shared interest of contesting imperialistic, capitalistic, white male Eurocentric vision of the world has been a real force to introduce interdisciplinary and transnationalism in academic researches.

According to Roger Berger (1992), postmodernism and post-colonialism are both "textual practices" and the two movements examine an "emergent or dominant global culture" bringing the "marginal" to the "center". Helen Tiffin (1993) writes that they share strategies but have different motives. Some general features such as the investigation of representation in a sociocultural discourse, the abandon of universalism and the unmasking of control and ideology through language are common to both, but post-colonialism is more geographically and politically inspired at least in the tension between ex-colonies or powerless minorities and the West. Ato Quayson affirms that postmodernism is ultimately "apolitical and does not feed into larger projects of emancipation. To collocate the two, then, is somehow to disempower the postcolonial, which is conceived to be more concerned with pressing economic, political, and cultural inequalities."<sup>5</sup>. From the theoretical point of view, post-colonialism followed postmodernism assuming that anti-Eurocentrism is synonymous with anti-universalism, but for the purpose of social justice inherent to its critical and political discourse, according to Sebastiano Maffettone, post-colonialism should instead adopt another way of renewing modernity, universalism, rationalism and objectivity. He suggests that "from a post-colonial point of view, modern pluralism - (which means) there are many relevant 'now' and 'here' - works better than nihilism"<sup>6</sup>. If we put all this in a larger theoretical context, we can see as well in the same period what Stephen A. Tyler calls "the postmodern ethnography", a new therapeutic, esthetical and poetical form of ethnography characterized by fragmentation, polyphony, perspectival relativity and dialogue over monologue. Following the ethnographical crisis of representation and of holistic and ideological illusion of control, Tyler suggests replacing representation with evocation: « the point of discourse is not how to make a better representation, but

---

1 interview 2002. <https://platypus1917.org/2011/04/02/postcolonialism-or-postmodernism-an-interview-with-susan-buck-morss/>

2 Ekpo "Towards a post-Africanism" 1995 mentioned by Ato Quayson, "Postcolonialism and Postmodernism" in Henry Schwarz, Sangeeta Ray (edit.), *A Companion to Postcolonial Studies*. Blackwell Publishing, Malden, 2005. pp.87-88.

3 Homi Bhabha 1992. in Ato Quayson. *op.cit.*, p.94.

4 interview, 2002. see above

5 Ato Quayson. *op.cit.*, p.87

6 See <http://www.resetdoc.org/story/00000022224>)

how to avoid representation »<sup>7</sup>. The only answer to this impasse was, as Homi Bhabha wrote: "to identify minorities as agency". That is the « Postcolonial turn » of the 80s and 90s, marked by syncretism, hybridity and creolization as renovating points of departure of new cultural actors. In echo of the desegregation and deconstruction of the subject and the narratives, postcolonial thought understands political subjectivity as a multidimensional, conflicted form of identification. Referring to the so-called other's identity, central to post-colonialism, the notion of hybridity was useful to overtake the naturalist, dominant and totalitarian vision of cultural representation, as we will observe in the diasporic cinema. Even though today this concept is not really employed anymore by social sciences and it is now seen as a limited, impersonal and even racist category by certain artists, James Elkins still defines it as a « placeholder for various kinds of mixture, coherence, and incoherence, many of them essential for the articulation of contemporary global art »<sup>8</sup>..

In the time that postmodernism and post-colonialism were giving their fruits, many displaced filmmakers were dealing with the same mutations in society analyzed by these theories. Therefore, the universe of Film Studies started to elaborate a new apparatus of works differently named according to the scholar: the most common are Postcolonial / Transnational / Migrant / Diasporic / Accented / Interstitial / Multicultural / Intercultural Cinema. But many other definitions have come up: Will Higbee's "cinema of transvergence" (2007), Laura Marks "haptic cinema" (2009), Teshome Gabriel's "nomadic aesthetic" (1988), Julio Garcia Espinosa's "imperfect cinema" (1969), Shohat and Stam's "postcolonial hybrid films" (1994). The works concerned by this wave of studies were especially those made by the first and the second generation of immigrants, a large number of films that never could or wanted to constitute a homogenous group but which shared a series of key issues, methods and needs. For more than 30 years, we can find many examples of migrant and diasporic cinema in all Western countries. In the US, the independent and experimental cinema of Jonas Mekas and Trinh T Minh-ha among the others. In the UK the militant collectives of the Black British Audio Film Collective and the Asian British Film with filmmakers like John Akomfrah and Isaac Jones. In France the heterogeneous Cinéma Beur, constituted by several directors of Maghreb origins who used more comic tones like Mehdi Charef and Rachid Bouchareb, in Germany many Turkish filmmakers like Fatih Akin in the Netherlands the Moroccan movies; and other similar variants in Belgium, Scandinavia, Italy and Spain.

All these different examples demonstrate the contemporary tendencies already shown by postmodernist and postcolonial thinkers: the ideological decentralization against the opposition between the Center and the Periphery, the alternative modes of production and expression that offer a dialectic configuration situated not only in a trans-disciplinary approach but also behind the idea of the nation-state. The recent historical changes do not need a prescriptive and descriptive national attitude today, but instead, a transnationalism in terms of esthetical, political and cultural circularity. Migrations allow plural and dialogical articulations between the local and the global, the home country and the host country, the Self and the Other, the past and the present. All that means horizontality over verticality, « network over nation ». The subjects no longer have a direct connection with one place or a sense of belonging to one environment, but instead, live in an open and often contradictory system of comprehension of space. Cinema can be an ideal tool to stress the ambiguity of the in-between exiled condition, if we conceive film, as Trinh T. Minh-ha does, as "an act of translation". Sandra Ponzanesi and Marguerite Waller writes: « Film (and media generally), because they can deal in fantasy and the imaginary, project new possibilities of resistance and subversion, particularly through the prisms of micropolitics and aesthetics. The grand récits break down opening space for the infinite specificities that refract larger, often repressed, miswritten, and unofficial histories of the nation, communities, classes, genders, and subaltern groups». Their book about Postcolonial Cinema (2012) describes those films whose main attribute is to wear a "postcolonial lens". These special lenses help focalize attention on postcolonial relations and on relocation and renegotiation of power. Ponzanesi and Waller observe: "Nostalgia, memory, amnesia, trauma, denial, repression, guilt – and, not least, humor – are some of the recurrent traits of postcolonial films where identities have become unstable, and the past comes to haunt the present in the forms of

---

7 Stephen A. Tyler, "Post-Modern Ethnography" in James Clifford and George E. Marcus, *Writing Culture. The Poetics And Politics Of Ethnography*, University of California Press, 1986, p.128

---

8 James Elkins, Zhivka Valiavicharska, Alice Kim (edit.), *Art and globalization*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 2010, pp.61-62

---

ghosts, shadows, written documents, and phantasmatic spaces. They move toward margins and spaces between, proliferating stories and identities, which become nomadic rather than theological”<sup>9</sup>.

According to Daniel Berghahn and Claudia Sternberg and their work about *Migrant and Diasporic Films* (2010), cinema and migration are two similar concepts that embody movement and exemplify Modernity. Films made especially by second generation immigrants – whose approach is often less “conservative” than that of the first generation – signed what they call the « World Cinema turn » bringing an international and revitalizing movement into European cinema. This renovation interrogates other possibilities of European identity introducing questions of belonging, ethnicity and transculturality in the mixed spaces of cosmopolitan cities. In his important book *Accented Cinema* (2001) Hamid Naficy speaks about exiled works as a cinema with an “accent”. This “accent” comes from its marginality, originality, independence, and hybridity, in opposition to Western cinema that considers itself as normative and without an accent. The style of this “accented cinema” is fragmented, liminal, multi-linguistic and self-reflexive. Its themes are migration, historicity, identity, and displacement, while its mode of production is interstitial and often collective. Transnational filmmakers usually adopt experimental forms in their effort to translate experiences of exile in order to communicate the desire of reconstruction and continuity in the absence and distance. This is often related to autobiographical, epistolary, intimate and familiar narratives in connection with transitional places like borders, airports, hotels, trains, ports, and prisons. The notion of plurality – of languages, spaces, and identities – marks the subjectivity of the migrant living between rupture and continuity, a traumatic relation with the past and a critical adaptation to the present. Postmodern and postcolonial conditions are well represented in this subject who experiences the most the ambiguity and the polyphony of the contemporary world refusing any definition, limitation and universalism. Naficy, as well as Stuart Hall, refers to this identity as the product of the “politic of the hyphen”, a sort of open definition that we use when we say for example “African-American” or “Franco-Algerian”. The “postcolonial lens” helps to understand this ensemble of nomadic histories, which, through the “third spaces” mentioned by Homi Bhabha, become counter-histories. Indeed, contesting official and dominant history, often written by colonial hands, is a need of the postcolonial subject who is trying to reformulate the past in search of identification. For this purpose, individual memories join collective representations in order to construct new personal images of the Self, the community or the homeland. Micro-history, from a subjective and individual point of view, challenges the imaginary of the large-scale and often media macro-history. The image, in this circularity of different voices, becomes the trace of a language that looks for its interlocutor. We should ask then not only, as Spivak does, “Can subaltern speak?” but also, as Naficy says, “Can subaltern be heard?”.

Bill Nichols analyses the same transformations in the postmodern shift that affected documentary in general and postcolonial documentary in particular during the late 80s and the early 90s: “Traditionally, the word documentary has suggested fullness and completion, knowledge and fact, explanations of the social world and its motivating mechanisms. More recently, though, documentary has come to suggest incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal worlds and their subjective construction.”<sup>10</sup> This is part of the aforementioned “crisis of representation” that has implied an increasing “auto-ethnographic expression” – the native’s or other’s point of view – in both text and visual practices and always new ways of dialogue and exchange between cultures. In her film *Reassemblage* (1982), Trinh T. Minh-ha introduces the concept of “speaking nearby”, a critical interrogation about positioning the Self and the Other in relation to a personal, complex and multiple restitution of the field and not a unique imposing of a hypothetical ‘truth’. Linda Williams observes that the lack of references to the “permanent state of the self-reflexive crisis of representation” has a consequentially reductive interpretation of representation as a mirror reflecting only another mirror, or a “postmodern hall of mirrors”<sup>11</sup>. Contesting Jameson’s radical vision of postmodernism, Williams uses the Freudian notion of “palimpsest” to evoke the end of essentialism and the possibility of “a set of strategies designed to choose from among a horizon of relative and contingent truths”. She concludes: “Not all that postmodern representation inevitably succumbs to a depthlessness of the simulacrum, or

---

9 Ponzanesi S., Waller M., *Postcolonial Cinema Studies*, Routledge, London, 2012, p.12

---

10 Nichols Bill, *Blurred Boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*, Indiana University Press, Bloomington, 1994 p.1

---

11 Linda Williams: “Mirrors without Memories. Truth, History, and The Thin Blue Line” in Barry Keith Grant, Jeannette Sloniowski (dir.), *Documenting the documentary. Close readings of documentary film and Video*, Wayne State University Press, Detroit, 1998, pp.380-381.

---

that it gives up on truth to wallow in the undecidabilities of representation. The lesson, rather, is that can be historical depth to the notion of truth – not the depth of unearthing a coherent and unitary past, but the depth of the past's reverberation with the present. If the authoritative means to the truth of the past does to exist, if photographs and moving images are not mirrors with memories, if they are more, as Baudrillard has suggested, like a hall of mirrors, then our best response to this crisis of representation might be (...) to deploy the many facets of these mirrors to reveal the seduction of lies"<sup>12</sup>.

We have seen how the heterogeneous work of migrant filmmakers has founded its place in Postcolonial film studies to articulate more political versions of the crisis of the subject of postmodernism and of the crisis of representation of the postmodern ethnography. This passage towards self-representation was necessary as part of the politics of resistance and identification at the time of decolonization. Still, the increasing trend of global migrations of the last 30 years oblige us to expand post-colonialism to include the recent dynamics of the conflicts around nationalism, post-nationalism and multiculturalism. Diasporic Cinema shows us the quest of self-image and own history behind national logics and dominant representations. At the same time, the refusal of the notion of hybridity, the attempt to find "contingent truths of representation", the stabilization of the new generations of migrants, open the way to discuss about building our "life in common" in today's societies. Does post-colonialism, as Sebastiano Maffettone suggests, need to get rid of the "nihilist", subjective, partial and relative expression of contemporary pluralism and postmodernism to find a new objectiveness and universalism for its social goal? Being aware of the struggle of every people, community and territory "here" as well as "out there" has to develop inclusivity and comparativeness in all fields of human and social studies. Certainly, the widespread claim of localism does not elude, for example, the question of the pertinence of defining "global art" in the XXI century. After the necessity of counter and micro-histories arose to stop inequalities in the hierarchical division between the West and the rest, can we consider the possibility of a horizontal and polyphonic global history?

**Guglielmo Scafirimuto** es un candidato a doctorado italiano, inscrito en el tercer año de tesis en la Universidad Paris 3, Nueva Sorbona. Trabaja en la relación cine y migración, en particular sobre la identidad y la memoria en los documentales autobiográficos de artistas que surgieron de la migración.

Por Mónica Restrepo

Cuando los hombres mueren, entran en la historia,  
cuando las estatuas o las cerámicas mueren, entran en el arte.

Las estatuas también mueren

Alain Resnais y Chris Marker, 1953

## Rumor

Primero una voz dice que andan diciendo. La expresión facial de quien oye la voz cambia ligeramente como para escuchar mejor. La voz, luego de asegurarse con un dicen, procede a repetir lo que se dice. Luego lo repetirá varias veces, en los momentos en que mejor le convenga, ante otros oyentes. La voz dice dicen, porque transmite un mensaje que no le pertenece, pues muchas otras voces también lo dicen. El acto de transmisión no implica compromiso alguno de su parte, o eso quiere creer. Ella no es como las otras voces, las que comenzaron todo, o eso quiere creer. Entonces lo sigue diciendo alto o bajito, a una persona o a un grupo. Evitando usar formas oficiales orales de publicación: declaración, canción, nota de televisión y mucho menos formas escritas: comunicado de prensa, editoriales, anuncios o denuncias. Todas estas formas de publicación vendrán después, cuando ya no quede nada:



El País, sábado 23 de enero de 1993, primera página.<sup>1</sup>

En un campo de caña de azúcar listo para sembrar, perteneciente a una hacienda de nombre Malagana, comenzó todo. Dicen que hay monjas metidas en huecos hondos con agua hasta las rodillas buscando entre el barro. Retroexcavadoras a 25 000 pesos la hora, carros de valores y carros oficiales estacionados. Vendedores ambulantes vendiendo agua, sandis, chitos, salchipapa y huevo duro. Hace mucho calor y por lo menos algunos traen sombrillas o montan carpas provisionales para descansar y comer algo antes de proseguir la búsqueda. El terreno está literalmente compuesto de cráteres llenos de agua. Es peligroso excavar hacia los lados porque la



tierra puede ceder y caerle a uno encima. Dicen que algunas personas murieron así, enterradas, imprudentes, por la fiebre del oro. Dicen que había gente de todas las clases sociales, señoras ricas con botas de equitación y sombrero, vestidas como para salir al campo, emisarios de los hombres más ricos del país, extranjeros que nadie sabe cómo se enteraron tan rápido, señoras intelectuales tomando fotos y dibujando las figuras de oro que luego eran cambiadas por dinero en efectivo, en dólares o pesos. Dicen que era un cementerio indígena de una cultura desconocida.

Gente que vivía en El Bolo, un pueblo muy cercano a la hacienda, encontró armaduras enteras y llenó costales de objetos de oro o, al contrario, solo encontró pedazos de alguna figura, estatuas pequeñas, dijes, anillos. Dicen que rompían la cerámica que encontraban para ver si por dentro tenía cosas de oro. Lo que no tenía interés económico se quedaba por ahí con los huesos y los dientes de esta gente desconocida. Un montón de vasijas rotas. Pedazos mudos de barro cocido. Objetos útiles sin utilidad, sin tradición, hundidos entre el barro, el agua y las pisadas de señoras y señores ricos, monjas, banqueros, niños, profesores de colegio, campesinos, amas de casa, guaqueros, buscadores de fortunas, políticos, desempleados. Formando una masa informe de restos, un caos de información imposible de leer por los arqueólogos que llegarían después. Primero fue el verbo (en forma de rumor, modulado por las voces) y luego un montón de cerámicas rotas.

### **El desastre que está pasando**

El retiro de la tradición después del desastre que está pasando, escribe el teórico libanés Jalal Toufic, es el retiro inmaterial de la tradición existente en los libros, el arte, el cine, los objetos, la arquitectura de una determinada comunidad que ha padecido un desastre y que para ella son importantes. Y aunque la cultura material de esta comunidad sobreviva, se restaure o rescate, la tradición, la base sobre la que estos objetos y este arte han sido contruidos, se ha retirado. Así como su posibilidad de representación.

Cuenta Toufic, en su libro *The Withdrawal Of Tradition Past a Surpassing Disaster*<sup>2</sup>, que un fotógrafo en Beirut, luego de las guerras del Líbano, a comienzos de los años 90, comenzó a tomar fotos de algunos edificios ruinosos que todavía se mantenían de pie, donde vivían muchas familias de refugiados y que se habían vuelto sitios casi invisibles para la ciudad. Todas las fotos le salieron borrosas, no se podían realmente apreciar los edificios con sus texturas, sus grietas, su polvo, sus huecos de bala, sino una superficie borrosa, desenfocada, una especie de figura fantasmal de cada uno. Toufic interpreta esta imposibilidad de tomar la imagen "real" de los edificios como la prueba de que la tradición se ha retirado y no permite "representar" los edificios tal cual. A pesar de que la guerra haya pasado, el fotógrafo no puede tomar la foto bien, algo en su accionar lo hace volver a repetir un gesto rápido y afanoso. Como con miedo de que por cualquier esquina alguien le vaya a disparar. Es como si las imágenes de los edificios no estuvieran disponibles para él. Dice Toufic que cuando sucede un desastre, lo primero que un artista, cineasta, escritor debe hacer, es reconocer esta imposibilidad de representar de nuevo las cosas como son. Luego del desastre nada es igual, así las cosas existan físicamente y puedan ser reconstruidas. Dice que los historiadores carecen de esta visión porque la persistencia material de los documentos los ciega ante la posibilidad de tener que aceptar que hay algo en ellos que está ausente. Por lo tanto, dice Toufic, primero hay que encontrar una manera de aceptar que algo no está disponible y luego "inventar" una forma de resucitarlo.

¿Qué veo cuando entro al Museo del Oro del Banco de la República en Cali donde se supone hay objetos que fueron encontrados en el cementerio en la Hacienda Malagana? Dioramas, vitrinas, paredes, esculturas, joyas, cerámicas, herramientas y un hombre tamaño natural hecho en algún material resistente ataviado con objetos de oro. El Museo del Oro cumple en Colombia la extraña función de preservar y difundir el patrimonio de las culturas prehispánicas. Tan pronto me acerco a las vitrinas, me aburro, no pienso nada, me quedo muda. Creo que no veo ni entiendo nada de lo que está en exhibición. ¿Será que esta teoría del retiro de la tradición podría aplicarse a esta sensación de aburrimiento, de incompreensión?

2 El retiro de la tradición cuando un desastre está pasando. Disponible en inglés: Jalal Toufic, *The Withdrawal Of Tradition Past a Surpassing Disaster*, ed. Jalal Toufic, Fothcoming Books, 2009.

El fenómeno es más complejo de lo que parece porque, como dice Toufic, los que son sensibles a percibir el retiro de la tradición cuando un desastre sucede son los miembros de la comunidad a la que le sucedió el desastre. ¿Soy yo un miembro de esa comunidad? Aun sabiendo que no soy indígena, que soy mestiza con alto porcentaje de “blanca”<sup>3</sup>, es una pregunta muy difícil de responder<sup>4</sup>. Toufic da una pista. Cuenta que en la película *Hiroshima mon amour*<sup>5</sup>, de Alain Resnais, el arquitecto japonés, en una conversación con su amante, la actriz francesa, afirma: “¡Tú no has visto nada en Hiroshima!”, cuando ella le cuenta sus impresiones sobre las visitas al Museo de Hiroshima, al hospital y a los monumentos sobre la bomba atómica<sup>6</sup> que existen en la ciudad.

El libanés señala que esta declaración puede ser interpretada en dos sentidos: por un lado, el japonés le podría estar diciendo que ella, como mujer francesa apartada de la explosión atómica o sus efectos colaterales, no debería tener la presunción de creer que ha visto algo en Hiroshima. Pero, al mismo tiempo, podría estarle diciendo que ella no ha visto nada en Hiroshima porque ahora, estando allí, ha experimentado la nada que deja el retiro de la tradición debido al desastre que está pasando.

Esta reflexión de Toufic hace que me cuestione sobre mi posición delante de estos objetos en el Museo del Oro de Cali. ¿Será que yo no he visto nada, porque, 1) he sido apartada del genocidio y exterminación de los pueblos indígenas de Colombia, y 2) porque al haber crecido aquí y visitado lugares como el Museo del Oro, experimento el vacío, el aburrimiento, la incompreensión, el retiro de la tradición a causa del desastre?

## Visitas a museos

Dice la actriz francesa cuando cuenta su visita al Museo de Hiroshima: “Cuatro veces en el museo de Hiroshima he visto a la gente paseando pensativa entre las fotografías, las reconstrucciones a falta de otra cosa, entre las fotografías, las fotografías, las reconstrucciones a falta de otra cosa, las explicaciones a falta de otra cosa”<sup>7</sup>.

A falta de otra cosa, las fotografías, las reconstrucciones, reiteradas, repetidas en sus palabras. En el Museo del Oro están las explicaciones y las reconstrucciones en forma de dioramas en vitrinas. Las fotografías no muestran la tragedia de ayer ni la de hoy, sino clichés de indígenas colombianos<sup>8</sup>, sonrientes y en paz, tejiendo o pintándose las caras. Junto con las representaciones del buen salvaje están las explicaciones de la técnica orfebre. La técnica de la creación de figuras de oro. El museo antropológico de las culturas indígenas que sobreviven en Colombia todavía no existe, tampoco el del genocidio de las que han desaparecido. Hay, en cambio, museos arqueológicos en casas del periodo colonial regadas por el territorio con objetos excavados de la tierra –en su mayoría cerámicos– e informaciones científicas someras.

Existen sedes del Museo del Oro en todo el país. Y en la sede principal, en la capital, separados del resto de los objetos encontrados debajo de la tierra, hay 38 500 objetos de oro provenientes de lugares diferentes, entre ellos los encontrados en la Hacienda Malagana, todos juntos. Acompañados por otros objetos y otras palabras que ayudan a contextualizar el viejo mito de El Dorado, ese rumor que hizo que los españoles en sus viajes de exploración exterminadora estuvieran siempre buscando una laguna donde una comunidad indígena arrojaba figuras de oro. Una laguna que se formó en la imaginación. Hecha del exceso que hubieran podido imaginar en sus cabezas los conquistadores que comían oro.

3 Decir “blanco” en ciudades como Cali no es lo mismo que decir “blanco” en Europa. El color de mi piel es el resultado de un racismo de generaciones y generaciones de hombres y mujeres que se casaron con “blancas” y “blancos” para “progresar”. Cf: *Piel negra, máscara blanca*, Frantz Fanon, primera ed. 1952, ed. Seuil, París. Traducción al español: Editorial Abraxas, 1972, Argentina.

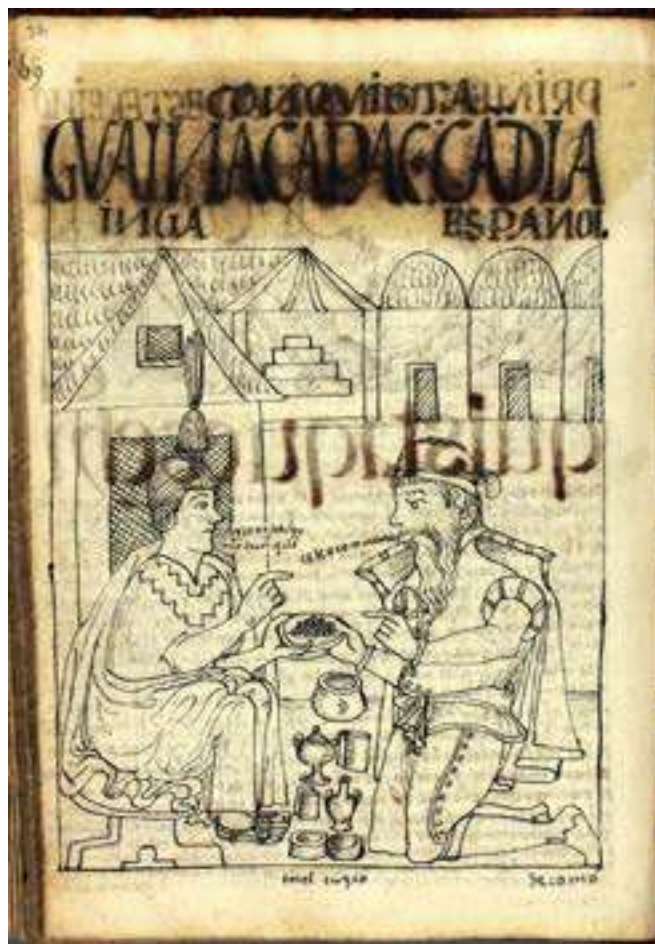
4 Dice el arqueólogo Carlos Fernando Rodríguez, que no hay descendientes directos de las culturas que habitaron el Valle del Río Cauca pues, en menos de 20 años, los españoles acabaron con todos. Sin contar, eso sí, los que huyeron antes del desastre.

5 Película hecha en 1959, con guion de Marguerite Duras.

6 Lanzada por el ejército americano el lunes 6 de agosto de 1948 sobre la ciudad de Hiroshima.

7 Diálogo transcrito de la película *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, Marguerite Duras, 1959.

8 ¿Se consideran colombianos los indígenas que habitan el territorio llamado Colombia?



Guaman Poma, Nueva crónica y buen gobierno, 1615.

Cómo se descubrieron las Indias del Perú, p. 370.

Dibujo # 147: El Ynga pregunta al español qué come. El español responde: "Este oro comemos".

Créditos: Siglo XXI Editores, Edición crítica del Guamán Poma, México, 1980.

Sin embargo, en el Museo del Oro, que administra el Banco de la República de Colombia, ese lugar, esa promesa o esa fantasía de laguna llena de oro, existe, se ha materializado, se llama la "Sala de la ofrenda" y está ubicada en el cuarto piso de su exhibición permanente, en Bogotá. Primero fue el verbo (en forma de rumor, modulado por las voces), luego un montón de cerámicas rotas y luego una laguna fantástica llena de oro avalada por el Estado.

### Visajes luminotécnicos

A la "Sala de la ofrenda" del Museo del Oro en Bogotá, se entra en grupos pequeños. Me tocó entrar con un grupo de jóvenes extranjeros. Al principio, todo está oscuro, negro. De repente, se escucha el sonido de un instrumento, tal vez una ocarina. Luego una voz comienza a cantar. Luego se unen otras, son voces con muchos años, mayores. Voces que cantan en una lengua indígena desconocida para mí. Se escuchan instrumentos de viento muy leves e instrumentos contruidos con semillas. Las voces van llenando el espacio.

Luego unos truenos se escuchan y unas luces centellean por aquí y por allá, iluminando unas vitrinas que están adosadas contra las paredes, que son circulares. Son casi 360 grados de vitrina. Los objetos de oro brillan bajo la luz de los rayos artificiales que vienen y van. Hay algo que sobrecoge en el ambiente. Poco a poco, acompañados

por las voces de los mamos koguis<sup>9</sup> que cantan una canción que no puedo conocer, que no está disponible para mí (la tradición se ha retirado), se van distinguiendo muchos objetos de oro organizados según su forma, armando una especie de paisaje que rodea el espacio donde estoy parada. Se van iluminando aves de distintas clases, murciélagos, lagartijas, sapos, ranas, lunas, hombrecitos con cabezas anchas, hombrecitos-rana, hombrecitos-lagartija, hombrecitos-jaguar, discos, palos, palitos, anillos, pectorales, zarcillos, collares, fragmentos de collares, platos, pulseras, cascotes.

Una luz azul, proveniente de las vitrinas, comienza a iluminarlo todo de manera homogénea. Sin duda, estamos dentro de la laguna, la laguna llena de oro que los españoles se imaginaron, producto de algo que unos indígenas espantados les contaron. Un rumor vuelto fantasía, una fantasía vuelta escenografía que se materializa centenas de años después o que tal vez no ha dejado de materializarse<sup>10</sup>. En el piso, en la mitad de la sala, comienza a iluminarse otra vitrina redonda que contiene más “tesoros”. Los gringos y yo, parados en la sala, estamos pasando por la experiencia de descubrir El Dorado. El sonido de las voces disminuye. Las luces van pasando de azul, a verde, a amarillo. Ahora todas las vitrinas se iluminan por completo con una luz amarilla resplandeciente. El oro brilla, como el sol, delante de nosotros. Las voces callan.

Ahora se pueden contemplar mejor las figuras que decoran la escena que acabamos de experimentar: en la pared del centro se ve una especie de eclipse, donde se unen en círculo figuras antropomorfas y geométricas que luego se van esparciendo hacia afuera y se vuelven paisaje. Un paisaje campestre, rural, selvático, ¿sagrado? –ninguna palabra parece adecuada– armado con objetos de diferentes personas, comunidades, culturas y épocas. Luces de colores, vitrinas y voces de mamos koguis mayores al servicio de la experiencia luminotécnica que alaba la fascinación del banco por el oro. La fascinación del blanco por el oro.

Especulo sobre las decisiones que los antropólogos, arqueólogos e historiadores tomaron para hacer esta parodia, este remedo de experiencia, con los objetos desprovistos de tradición. Es como si ante el vacío de la tradición que se ha retirado surgiera la necesidad de escenificar “otra” tradición, que es, precisamente, la del tenedor (¿el vencedor?) de los objetos, es decir, el banco. Cambiando, negando, ignorando, disfrazando, la tradición indígena y su desaparición por la del culto capitalista al oro. Es como dice Toufic: así el material se haya recuperado y coleccionado, su sustento se ha retirado, no queda sino el desastre que sigue pasando.

## Vitrina vacía

Cuando fui a Palmira a visitar el museo arqueológico donde habían conservado una pequeña cantidad de objetos encontrados en el saqueo del cementerio indígena en la Hacienda Malagana; me pareció curioso encontrar una vitrina completamente vacía al final del recorrido que decía: “Las piezas que faltan en esas vitrinas, y que reposan en colecciones privadas y museos extranjeros, queremos que sean devueltas para que las nuevas generaciones puedan apreciar algo más que el brillo engañoso de la ambición y sientan que tienen raíces profundas en este territorio, que su identidad va mucho más allá de la expropiación y la conquista violenta”.

Esta cita me lleva a recapitular los hechos tal y como que me fueron contados por un grupo de voces<sup>11</sup>. La historia comienza a finales de 1992, no en 1993, como miente el periódico<sup>12</sup>. Un rumor se esparce por la zona aledaña a la Hacienda Malagana. Unas voces dicen que un trabajador descubrió por error una tumba indígena llena de oro, joyas y objetos preciosos. Dicen que él se llevó lo que pudo en un costal y nadie lo volvió a ver. La gente de El Bolo, San Isidro y Candelaria, municipios muy cercanos a Palmira, comienzan a ir y venir por la carretera que va hacia la hacienda. Es cierto. Hay oro. Y no es solo una tumba, sino un cementerio al parecer grande. Los dueños

9 Es la figura de máxima autoridad en las comunidades kogui, arsarios, kakuamo y arhuaco. Son hombres escogidos y educados desde muy pequeños para entablar comunicación con los seres sagrados de la cosmología kogui.

10 Ver imagen anexa #3.

11 Serie de entrevistas realizadas entre febrero y junio de 2015 a testigos del saqueo entre los que hay arqueólogos, gestores culturales, habitantes del sector y otros testigos presenciales.

12 Ver imágenes anexas del periódico El País.

no viven en el país. De ahí a cuando se enteran ya es demasiado tarde y, por su propia seguridad, prefieren no hacer nada. Es su terreno, pero ¿es de ellos lo que está debajo? El Estado dice que no. Además ya está lleno de gente. ¿Podrían haber sido ellos los que avisaron a los otros ricos que llegaron a comprar? ¿A comprarle a quién? Pues al primero que llega, al que hace un hueco y coge con sus manos objetos valiosos.

El saqueo funcionó de manera caótica pero siguiendo una lógica muy simple: enunciando el principio de la propiedad privada: "Este hueco es mío, todo lo que encuentre en él es de mi propiedad". Hay campamentos alrededor de los huecos con propietario. La noticia del oro llega a todas partes, muchas personas con afán de volverse ricos ya sea vendiendo lo que encuentren o coleccionándolo, vuelven el territorio un paraje lunar, lleno de huecos y de propietarios. Dicen que es tan grande el cementerio que ni siquiera me alcanzo a imaginar lo que fue. "Hasta donde se te pierda la vista, hay huecos y gente como hormigas". "Es la fiebre del oro", dicen, "la gente está dichosa". Dichosa como las empresas y las multinacionales o los españoles comeoro que extraen recursos naturales, materias primas que no tienen dueño, o eso quieren creer. Petróleo, oro, carbón, flores, cocaína, da igual.

En Malagana se cree que se extrae oro, es decir, capital, ni una palabra sobre los muertos: "Es que yo le doy gracias a dios de haber visto lo que vi", dice una voz. "¿Es que eres tonta o qué? ¡Es oro, oro! ¡Por el oro se han hecho guerras!", dice otra voz. "La cerámica es inferior en comparación con el trabajo que vimos en oro", dice otra voz. "Y todo eso, ¿dónde está?", dice mi voz. "En Estados Unidos, en Europa ¡yo no sé! Luego la fiebre del oro se acabó", dicen todas. En enero de 1993 llegan los antropólogos en misión institucional para cercar un pedazo del terreno y poder hacer la investigación científica. Se instalaron a 800 metros de donde la gente seguía guaquéando<sup>13</sup>. Dicen que siempre pasa lo mismo: los arqueólogos nunca encuentran tanto oro como los que saquean, porque siempre llegan tarde, porque la ambición va más rápido que la ciencia. La ciencia se queda con los restos de cerámica y la ambición individual con el oro.

"Expropiación y conquista violenta". ¿Qué es lo que según la vitrina del Museo pueden aprender las nuevas generaciones, si realmente todo lo que se cuenta es el gesto de expropiación y conquista violenta? Ya sea a una escala muy pequeña, la vitrina vacía quiere condenar, señalar culpables. Pero lo que no dice, o tal vez no quiere aceptar, es que los habitantes de El Bolo, San Isidro, Candelaria, Palmira y Cali, participaron activamente en el saqueo de su patrimonio ancestral para venderlo a colecciones privadas en Bogotá y en el extranjero. Un gesto que se repite a diferentes escalas desde que llegaron los españoles a comer oro y nos lo enseñaron por herencia o por diferencia a sangre y fuego. Un gesto que se repite y se reitera con las voces deladoras que riegan el chisme del descubrimiento del oro y no del patrimonio, con las que negocian el precio con el mejor postor, con las que callan creyendo que nada les están quitando, con las que lo venden al banco. Un gesto asociado al desastre del que habla Toufic, a través del cual el desastre se extiende, sigue pasando, interiorizado: en nuestras voces y nuestras reacciones. Sorprendiéndonos una y otra vez, cada vez que se encuentra el legado de nuestros otros ancestros bajo la tierra.

En Malagana quedaron pisadas y huecos llenos de agua. Luego, cuando ya habían sacado todas las figuras de oro, cuarzo, cerámica y demás objetos de valor (capital); el municipio de Palmira o los dueños de la hacienda, no se sabe, mandaron a aplanar el terreno con unas retroexcavadoras. Otra vez la tierra quedó plana. Otra vez parecía un terreno más de caña listo para ser sembrado. Silenciado. Limpio de cualquier rastro. Con todos los huesos y los dientes revueltos. Un poco más ilegible y menos accesible a los científicos, a los historiadores o a los eventuales rastreadores del desastre que sigue pasando. De mala gana alguien lo volvió a dejar en buen estado.

13 Es curioso, pues la palabra "guaca", en inca, hacía referencia a los espacios considerados sagrados como, por ejemplo: templos, santuarios, tumbas. Los lugares que eran wak'a (guaca) quedaban generalmente en los nacimientos de los ríos y otros espacios topográficos importantes. Estaban llenos de ofrendas y eran cuidados y honrados. Hoy en día, la palabra guaca se usa para referirse a un "tesoro" prehispánico encontrado, y el verbo guaquéar se usa para referirse al acto de buscar y sacar el "tesoro" de la tierra para luego seleccionar todos los objetos en oro y cerámica valiosos que componen la guaca y venderlos como mercancías.

## Maldición

Luego del saqueo en Malagana, comenzaron a aparecer otros rumores. Por ejemplo, la historia de cómo un zapatero, que luego de comprarse unos camiones para hacer viajes con la plata que recogió guaqueando, se murió cuando uno de los camiones donde iba manejando se desbarrancó en la carretera, en la primera salida. "El Bolo no volvió a ser lo mismo después. Mucha gente se enriqueció rápidamente. Construyeron casas, se veían las motos nuevas, los carros. Fue lo peor que le pudo pasar a ese pueblo", dice una de las voces. "A mucha gente la mataron, otros se mataron en accidentes, otros cayeron en desgracia con los años, otros se volvieron borrachos o drogadictos y todo lo derrocharon. Eso era plata maldita", dice la voz. Lo mismo pasa con la cocaína y el narcotráfico. Se sube rápido y se muere rápido. Se derrocha. Se muere en el exceso. Luego del saqueo, la dicha, las fiestas, vienen las muertes: "Era plata maldita", comenzaron a decir. Sobre esos objetos de oro vendidos podría haber una maldición, pensó después la gente de El Bolo.

En *Mi museo de la cocaína*<sup>14</sup>, en el capítulo dedicado al oro, Michael Taussig reflexiona sobre los mitos y leyendas alrededor de este mineral y su extracción en los ríos. En Santa María, ubicado en el río Timbiquí<sup>15</sup>, relata las historias de las personas que extraen oro y cómo ellas siempre están a merced de los tratos con el diablo, del que se dice, dios hizo dueño del oro, porque la minería es una transgresión, que trae ambición y caos. Entonces cuando se busca oro hay que ir con cuidado porque la ambición puede matar y el diablo (al que se le conoce también como el cuidandero del oro) puede salir a la vuelta de la esquina: "Parece que muchos hombres hacen tratos con el cuidandero y están bien preparados para darle las almas que exige, lo que significa que usan magia o venenos deslizados en la comida o la bebida de la víctima hasta el día cuando ellos, también, tienen que pagar con sus propias vidas"<sup>16</sup>.

En su libro *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*<sup>17</sup> pasa algo similar con los trabajadores de cultivos de caña en los años setenta en Puerto Tejada. Descendientes de esclavos, luego de haber sido liberados tras la Independencia y nuevamente esclavizados por los terratenientes a través de salarios mínimos, arriendos y leyes, los trabajadores hacen pactos con el diablo para ser más productivos en el corte de caña. La plata que se consigue así, es plata maldita, es plata que hay que gastar rápido y derrochar en lujos innecesarios. El cortero muere joven, ya sea de cansancio o por algún accidente desafortunado. El minero también. Es el diablo que ha venido a reclamar su alma. Para Taussig este mito del diablo es una forma de resistir al capitalismo que va entrando poco a poco en estas comunidades precapitalistas.<sup>18</sup> El acumular riquezas (capital) individualmente ya sea por cuenta del oro o del trabajo en los campos de caña trae muerte y destrucción.

Dice Taussig que no hay que tomarlo literalmente, como una obsesión o como una norma que guía ineluctable y directamente las actividades de todos los días, sino más bien como una imagen que ilumina la autoconciencia de una cultura de la amenaza planteada contra su integridad. Una imagen de este tipo no se puede ensamblar como una rueda dentada en un "lugar" estructural-funcional de la sociedad. En cambio, la creencia en el contrato con el diablo de los proletarios es un tipo de "texto" en el que está inscrito el intento de una sociedad por redimir su historia, reconstituyendo la importancia del pasado en los términos de las tensiones del presente<sup>19</sup>.

Se podría decir, parafraseando a Taussig, que la creencia en la maldición "que cayó" sobre El Bolo es un tipo de "texto" en el que está inscrito el intento del pueblo por redimirse ¿de la culpa? por haber violado la paz de los muertos encontrados en la Hacienda Malagana. Aunque fuera demasiado tarde: el diablo, o en este caso, la maldición, llegó a El Bolo después de gastada la plata que dejó la venta del patrimonio en oro saqueado. No hubo voces que advirtieran el peligro de sacar y de vender esos objetos cuando se corrió el primer rumor. Es

14 Mi museo de la cocaína, ed. Universidad del Cauca, 2013.

15 Corregimiento de Timbiquí, municipio del departamento del Cauca.

16 Mi museo de la cocaína, p. 9, ed. Universidad del Cauca, 2013.

17 El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica, ed. Nueva Imagen, México, 1993.

18 Ibíd.

19 Ibíd. p. 132 - 133.

como si las voces estuvieran condenadas a desconocer la tradición y que algo, luego del saqueo, luego de la desgracia, las hiciera recordar. Adquiriendo una súbita consciencia del desastre que está pasando.

## Fluidos

Para los koguis, el Museo del Oro de Bogotá, donde se han coleccionado 38'5000 piezas de oro<sup>20</sup>, gracias a la guaquería que ha estado por años al servicio del coleccionismo privado o público; está contaminado. En Mi museo de la cocaína Taussig cuenta que en el año 2003, un mamo kogui fue invitado por el Museo para preguntarle por la posibilidad de hacer una limpieza. El mamo, que nunca entra a sus instalaciones, les dijo que necesitaría la sangre menstrual y el semen de todos los trabajadores del banco, incluyendo los miembros de la junta directiva.

La única manera de limpiar todo lo que hay ahí y desagraviar a los ancestros, es participar de un rito de limpieza donando los fluidos del propio cuerpo, de los cuerpos que representan al banco. La propuesta fue rechazada. Hacer que todo el cuerpo institucional del banco performara este gesto, implicaba reconocer y aceptar muchas cosas. Pues además de participar en un actque busca devolverle la dignidad a Haba<sup>21</sup> y a las culturas prehispánicas saqueadas en sus lugares de descanso, este gesto implica reconocer otra visión (la de los koguis) de la colección de objetos como algo más que mercancías y símbolos de capital. Reconocer que esos objetos llegaron a la colección de una forma sucia e ilegal y que por lo tanto hay que limpiarlos. Aceptar la idea de que los fluidos del cuerpo podrían limpiar objetos. Reconocer que el cuerpo individual y el cuerpo institucional son uno solo y que, por lo tanto, los trabajadores deben donar sus fluidos. Y en última instancia, aceptar que la tradición indígena ha estado ausente del discurso del Museo, del discurso del Banco desde su fundación.

La potencia del gesto de donar dos tipos de fluidos de distintas personas –mujeres y hombres– para reconocer esta ausencia, va mucho más allá de las acciones comúnmente consideradas políticamente correctas en las que el gesto de desagravio está solo compuesto por palabras. Aquí se trata de sentirlo con el cuerpo, en un gesto donde el lenguaje está desplazado pues comienza con el acto de recoger el propio esperma o la propia menstruación, para que luego de este gesto mudo, los fluidos recogidos y mezclados en uno solo (esperma y sangre juntos), revueltos en un contenedor, sean conjurados en una lengua desconocida.

Los fluidos dan la vida, pero a la vez están estrictamente controlados en la cotidianidad del mundo capitalista. Aquí la mezcla de esperma y sangre menstrual del mensajero, de la señora de los tintos, del curador, del director del banco, de la administradora, participan en la concepción de un líquido de color rojo. Fluidos de gente de todos los estratos sociales, de distintas partes del país que, en silencio, los donan a un ritual indígena para hacer una mezcla que limpia. Una mezcla hecha de diversidad, de participación democrática, incluyente. Una mezcla que es mestizaje sin declaraciones públicas ni políticamente correctas. Mestizaje líquido y silencioso, material.

20 Es la colección más grande del mundo.

21 Es el nombre que los koguis le dan a la tierra, que es un ser viviente, creador de los hombres.



Imagen anexa #2: periódico El País, sábado 23 de enero de 1993, página interior A2.



Imagen anexa #3, Aeropuerto El Dorado, Bogotá. Créditos: periódico El Tiempo, Bogotá, Colombia. Fotógrafos: Ana María García y Luis Lizarazo. Tomado de la web.

De **Mala Gana** es un proyecto que proviene de preguntarme como puede ser el barro usado como documento. Una idea que empecé a explorar retomando el gesto de la excavación y el saqueo de un cementerio indígena prehispánico ocurrido en 1992 en una hacienda en el Valle del Cauca, para proponer una serie de piezas performativas a partir de un texto que constantemente se re-edita para contar la historia de este saqueo a través de la acción.

Esta es la primera edición de ese texto. Ha sido publicado en el Concurso "Reconocimientos a la Crítica y el Ensayo Arte en Colombia" que realiza el Ministerio de Cultura con la Universidad de los Andes donde obtuvo una mención de honor en el 2016 y en la revista Cahiers du Post-Diplôme # 5 de la Escuela Europea Superior de la Imagen EESI en Francia, en el 2015.

**Mónica Restrepo:** (Bogotá, 1982) vive y trabaja en Cali. Ha trabajado alrededor de la idea de documento performativo experimentando con materiales artesanales como el barro y medios inmateriales como el performance, el video, el texto. Estudió en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, en el Postgraduate Program de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Lyon y en el Homework Space Program en Beirut. Ha colaborado con el Post-diplôme de la EESI en Francia. Es profesora en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Entre sus exhibiciones están: To locate outside the sign, SCAN, Londres; Surface Matters, Glassbox, Paris; Flor o Florero,





## **FOTOFIJA DEL DOCUMENTAL NA, MISAK.**

**Por Juan Camilo Martínez**

En septiembre de 2017 se grabó, en la vereda de Puente Real del resguardo indígena de Guambia (Cauca, Colombia), el documental Na, Misak (Yo, Misak en Nam trik -lengua misak-) dirigido por Luis Tróchez Tunubalá. En él, Tróchez reflexiona sobre lo que significa ser un joven indígena en la Colombia actual.

Este es un país que cuando no trata a los indígenas de salvajes e ignorantes, fácilmente los exotiza e idealiza como "piezas vivas de museo". Sin embargo, es innegable que su cultura y sus costumbres se han encontrado con occidente y se han generado cruces, hibridaciones y apropiaciones de diferentes dinámicas que destruyen y se enfrentan a la idealización que muchas veces se tienen sobre lo que deberían ser o no los indígenas y lo que está mal o no sobre eso. Muchos nos hemos negado a aceptar que la culturas se transforman y que ellos a partir de sus viejas costumbres e ideas -la forma de vestir, de pensar y de entender el mundo- pueden resignificar practicas y creencias occidentales como el matrimonio, la religión o la vanidad y así generar otras formas de ser indígena -misak-.

Estas fotografía fueron tomadas durante el rodaje de dicha película.



■ Aunque las motocicletas han ayudado durante mucho tiempo a las campesinos e indígenas en sus labores también son, al igual que la ciudad, objetos de vanidad.



■ Andrés ayuda en la minga de su comunidad a construir una casa.



■ Gonzalo durante una dura rutina de ejercicio que realiza en un gimnasio cerca a su casa en el barrio Meléndez, en Cali.



■ Los misak también practican el cristianismo y celebran la misa vistiendo sus ropas tradicionales.



■ Luis Tróchez Tunubalá, el director, durante el rodaje de su documental en los estudios del Canal Universitario (Universidad del Valle).

**Juan Camilo Martínez:** Estudiante de Comunicación Social en la Universidad del Valle, cine clubista de la franja de no ficción del cine club Caligari en lugar a dudas y miembro de equipo organizador del Cinespacio 2018.



### CINE COMUNITARIO EN EL CARIBE COLOMBIANO

El cine comunitario ha sido una corriente fundamental en Colombia para conocer otros discursos de país y permitir que las propias comunidades narren y construyan visualmente representaciones de sí mismas. En el caso del cine de ficción ha permitido la escenificar y con ello dar vida y/o rememorar hechos que marcaron su comunidad, escenificar sus creencias, sus mitos y tradiciones.

Andrés Lozano, realizador audiovisual comunitario - cuyo trabajo más reconocido es La Gorra (2008), película que ha sido un hito comercial en la venta de piratería ([la Gorra. Conversatorio con Andrés Lozano](#)) - ha realizado un extenso trabajo con jóvenes y niños del caribe colombiano que queremos presentar a nuestros lectores bajo una pequeña selección de cortometrajes que traen al presente mitos y leyendas, así como la marca independentista que es tan fuerte en las comunidades de Bolívar.

Los cortometrajes de esta selección fueron realizados por los niños y jóvenes que eligieron las historias que querían narrar, construyeron un guión, tomaron las cámaras, buscaron y organizaron los elementos de utilería y vestuario y representaron los personajes de su historia; luego el montaje fue realizado por Andrés Lozano, quien le añade el estilo dinámico y con una fuerte presencia de la banda sonora que veíamos ya - y que fue el secreto de su éxito comercial - en La Gorra.

#### La bruja de Chavó

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

Los mitos y las historias narradas de generación en generación a través de la cultura oral, tienen unas profundidades sociales complejas; tejidas en múltiples metáforas y personificaciones podemos leer mucho de una comunidad a través de ellas, como en la historia de la Bruja de Chavó, filmada por estudiantes de Caño de Oro localidad de la Isla de Tierra Bomba. En este cortometraje podemos establecer lazos con la caza de brujas y con ello denotar la existencia de la misoginia en una comunidad.



### La aventura de Narciso

Narciso Rafael Pajoy es el joven que pensó esta historia realizada por él y sus compañeros en quinto de primaria. Juntos construyen un cortometraje que camina entre lo real - lo que ocurrió con Narciso cuando entró al colegio y fue bulleado por su condición de discapacidad - y los imaginarios de los héroes de la patria que circulan en los niños y adolescentes en el Caribe colombiano.



### El Moan

Así como en La bruja de Chavó entendemos las visiones de mujer en una comunidad, en El Moan podemos conocer nociones de familia en conexión con el trabajo rural: la pesca y la abundancia. Es también de particular interés cómo los niños de la comunidad se hacen incluso más partícipes que los mayores en la difusión de la tradición oral de sus mitos y creencias.



### Orika. Sueño de Libertad

En este cortometraje realizado por estudiantes de la Institución Técnica Agroindustrial de Flamenco, Marialabaja, el profesor de la institución Edgardo Camacho y Andrés Lozano como facilitador y montajista, se narra una de las tantas luchas dadas por los negros esclavos de las haciendas azucareras y quienes formaron San Basilio de Palenque, primer pueblo libre de América Latina.





