

| Visaje |

No.6

2017

Juventud en marcha



Fotograma: Los Madie (Juan Sebastián Mesa, 2016)

Créditos

CONSEJO DE REDACCIÓN Y CORRECCIÓN DE ESTILO: Luisa González y Catalina Ballesteros.

DISEÑO Y WEB MASTER: María Andrea Díaz

REDES SOCIALES: Catalina Ballesteros

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN PDF: Juan Camilo Bohórquez

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO: Jerónimo Atehortúa, Luisa González, Juan Camilo Cruz, Harold Pardey (Zudaca), María Andrea Díaz Miranda, Carlos Rodríguez Aristizábal, Jorge Acero, Marcela Tello Sánchez, Franka Reitze, Nathali Aguirre (Alicia País).

CON EL APOYO DE: Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, Ramiro Arbeláez, José Hleap, Colectivo Incinerante, Oscar Campo, equipo película Los Nadie.

IMAGEN DE PORTADA: Juan Camilo Bohórquez

CONTACTO: revistavisaje@gmail.com

Facebook: Revista Visaje

Twitter: @revistavisaje

www.revistavisaje.co

Cali, 2017.

Índice

6 Editorial

Investigación:

8 Cine digital popular
Luisa González

18 Desde el malestar de la nación
María Andrea Díaz

27 Mujeres delante y detrás de la cámara. Apuntes
sobre un cine latinoamericano emergente.
María Andrea Díaz

Corresponsales

33 Los Nadie de Juan Sebastián Mesa
El Zudaca

38 Pedro Costa: «Como cineastas debemos ser los
dueños de nuestros medios de producción»*
Jerónimo Atehortúa Arteaga.

Ensayos:

51 La Estrategia del Caracol a Través de las
Palabras de Estanislao Zuleta
Marcela Tello Sánchez

56 Un agujero en la cortina de hierro.
Jorge Acero

59 Incineremos el mundo para que ardan ideas.
Alicia País

64 El día en que tuve una idea ¿Y si hacemos un festival de cine?
Franka Reitze

66 Juventudes Distópicas. American Honey de Andrea Arnold y Spring Breakers de Harmony Korine .
Luisa González

Reseñas:

69 Los fragmentos en los pliegues de nuestra memoria. “Tierra de los padres” (2011) de Nicolás Prividera.
Soledad Marcote

71 Nueve disparos. Nacer otra vez después de la guerra.
Juan Camilo Cruz

74 Parábola del Retorno: el camino perdido a casa.
Carlos Rodríguez Aristizábal

Editorial

Caliwood Arde 2: Imágenes de opresión y resistencia es la continuación de un proyecto que nació en el 2017 con la intención de poner la mirada en otros lugares donde ocurre el cine en la ciudad. Fuera del hito del Grupo de Cali, fuera del “Caliwood” que se vende como locación para seriados de Netflix, y lejos de las formas patriarcales que, tristemente, persisten en el cine y como un modo de vida. Proponemos que ardan las maneras convencionales y hegemónicas en las que el cine se ha narrado en la ciudad, para que salgan a la luz aquellas gestadas desde abajo, desde procesos de resistencia, subversión y rebeldía.

La edición del 2017 volcó la mirada sobre el cine comunitario y popular que se realiza desde hace más de dos décadas en la ciudad. Son esos grupos de realizadores, quienes producen cine de manera más constante en la ciudad y tienen un impacto comunitario amplio al representar y poner en diálogo las vivencias y sentires de los sectores más vulnerables.

Pensando en cuáles son las imágenes que marcan a Cali, por fuera de lo que los medios hegemónicos quieren imponer, llegamos a la segunda edición en la que Caliwood ardió más que nunca. Las imágenes de la ciudad que observamos en esta entrega hacen parte de lo que nos dejó el Paro Nacional del 2021. Imágenes que se salen de estándares estéticos y narrativos, y nos llevan con los corazones que laten a mil en una marejada de disparos, marchas, bombas, cantos y gritos. Este número es un intento por tratar de comprender en colectivo esas imágenes que atravesarán por un buen tiempo la historia de la urbe.

En este grupo de textos el relato personal tiene una preponderancia. El yo marca un primer paso para tratar de entender y comunicar lo que vivimos

durante el Paro. El Zudaca, por ejemplo, con su texto El Estallido de la gráfica combativa en la Kali calentura, nos da un recorrido por las calles de la ciudad y sus murales, mientras se develan las tensiones con el accionar político de la ultraderecha que insiste en pintar las paredes de gris. Son imágenes que se oponen a la pérdida de la memoria, al rechazar que la muerte de tantos pase al olvido y que las peticiones populares sean silenciadas. María Juliana Soto con sus textos Fuera de cuadro y Ecologías sonoras de la resistencia relata sus experiencias como integrante del colectivo Noís Radio el cual abrió los micrófonos a la gente en los puntos de resistencia, para meternos en lo sutil, en lo que no se pudo grabar en video. Jenny Valencia, en Insomnio, hace un relato vertiginoso que funde los límites de clase y geografías, tal como se vivió en los días del Paro. Una historia personal, de una madre que corre a recoger a su hijo de la guardería ante el sorpresivo toque de queda, y se cruza con un joven que se metió a robar un almacén aprovechando el desquicio.

Luisa González, con su texto Cómo sobrevivir al chat de mi familia, nos invita a reflexionar sobre la polarización producida por las redes sociales y medios masivos, y cómo esta juega a favor de mantener la doctrina de seguridad nacional con la que el estado y fuerzas para-estatales han matado históricamente en Colombia. Carolina Charry profundiza en su valioso texto Un payaso me dice por qué no llorar, esta vez reflexionando junto a personas y colectivos que estuvieron activamente registrando durante el Paro. En Resonancias de un trueno, Alejandro Martín se pregunta por el rol de las instituciones de arte durante el Paro, y su silencio ante lo que estaba pasando. Una fuerte inoperancia

que se sintió aún más cuando desde las bases se gestaban diversas acciones artístico-políticas que apoyaban los procesos de duelo y resistencia que se vivían en los sectores populares de la ciudad. Por último, de nuestros autores invitados está un escrito colaborativo del Festival de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca (FESDA), el cual este año reflexiona y transita lo que significó el Paro para su comunidad y cómo el cine recuperó la noche y el espacio común. El FESDA nos propone pensar desde el Ejido, ese territorio cuyo propietario es la comunidad.

Además de los textos invitados tenemos aquellos que llegaron a través de la convocatoria pública. Para la categoría Visual, recibimos una curaduría de video realizada por Cacerola Collective, presentada por primera vez en Cinema de Urgencia de Doclisboa, y que ahora podemos ver en la página de Visaje: CARTE BLANCHE. Luis Fernando Ramírez (Tommy King) nos presenta Maricas en resistencia, un trabajo que denuncia las arengas homofóbicas del Paro y pone de frente la creatividad con que la comunidad LGTBIQ+ se unió a la protesta y su resistencia histórica. Yamid Galindo Cardona, colaborador asiduo de Visaje, presenta Sinfonía en clave alegre y represiva, texto en el que profundiza en varios momentos clave del Paro en Cali y sus imágenes. Jacobo Arango, a partir de la vulnerabilidad de los cuerpos durante el Paro, reflexiona en su texto ¿Qué ves cuando los ves?, sobre una serie de videos en Twitter en los que personas son pública y colectivamente apaleadas con la justificación de haber sido atrapadas robando.

Por último, agradecemos al equipo que hace posible todo el diseño, corrección de estilo, comunicaciones, y publicación digital del contenido aquí convocado.

Gracias a la Secretaría de Cultura por otorgar de nuevo su estímulo al periodismo cultural, una de las pocas alternativas que colectivas como Revista Visaje tienen para recibir un pago por su labor. Así mismo gracias a lxs lectorxs. Esperamos que este número sea ampliamente discutido y compartido por ustedes.

Comité Editorial
Revista Visaje

Cine digital popular

Por: Luisa González

Directora de la Cinemateca de la Universidad del Valle y coordinadora del proyecto Revista Visaje.

El abaratamiento de las tecnologías de registro y edición audiovisual ha tenido muchas consecuencias positivas en la producción de cine en Latinoamérica. Una de las más destacadas es la inmersión en mundos nuevos de la mano de cineastas que crean al margen de un circuito oficial o legitimado, y que provienen de sectores sociales que sólo con el video empiezan a ser partícipes en la producción audiovisual. Como plantea Polanco y Aguilera en *Luchas de representación* (2011) a partir de la década del ochenta, en la que muchos países de Latinoamérica estaban en la transición a la democracia, el video llegó a las manos de obreros, mujeres, indígenas, ecologistas, los campesinos, en sumas, a los movimientos sociales (45). El video tomó así unos usos a favor de las comunidades: para hablar de su cultura, su historia, sus conflictos y la comunidad vista como proyecto, es decir en aras de la movilización social (Polanco y Aguilera, 2011, 28-30).

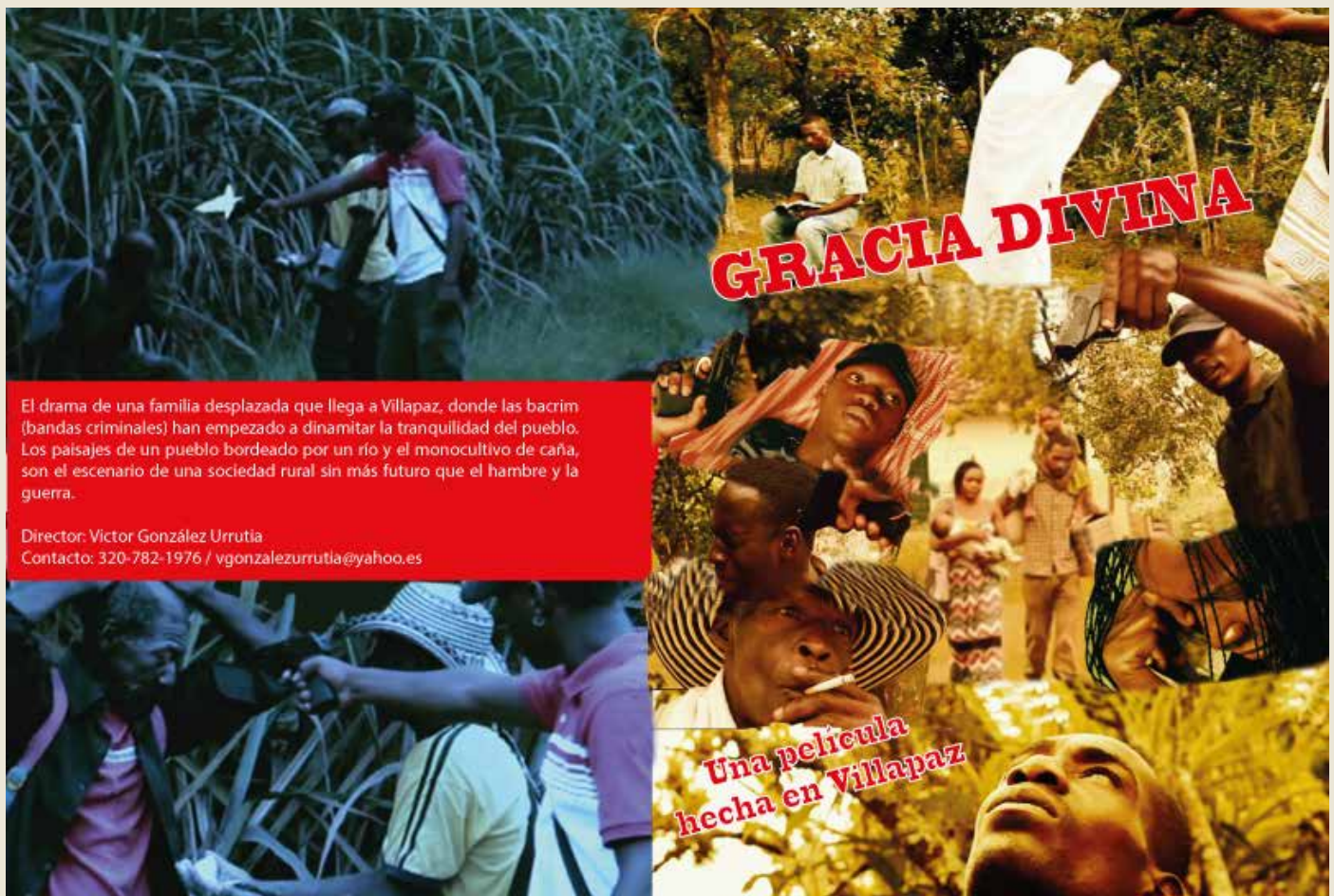
Por otro lado los ochentas son también una aguda crisis en el cine Latinoamericano debido a la desfinanciación de los entes gubernamentales que subsidian el cine, tras venir con la “democracia” un orden neoliberal. La producción de cine llegó en un país como Brasil, de 60 películas por año en la década del setenta, a 10 por año en los ochenta; sólo se pudo recuperar a mediados de los años noventa con un sistema de cine comercial capaz de tomar de diversos discursos que le permitieron llegar a todas las clases sociales (Michéle, 2015, 190). La crisis fue también social con el fin de una utopía al caerse la cultura revolucionaria de los setenta; se entra en una pérdida de sentido, de vínculo social y la imposibilidad de un futuro, que serán ejes temáticos en el cine Latinoamericano argumental (Christian León, 2005, 22).

“Los escenarios: las calles sucias, malolientes y hacinadas de las grandes ciudades latinoamericanas, los barrios que no figuran en los folletos de promoción turística, refugios de miserables y proscritos. Los personajes: jóvenes callejeros arrastrados por esa gran marea urbana, desempleados irredentos tratando de sobrevivir al día, a la hora, en los límites de la legalidad. Las historias: cuentos de inocencia perdidas, ilusiones rotas, violencia, delito y crimen” (Aguilar, 2000:C-14)

Los movimientos sociales no tuvieron un rol importante en la producción argumental. Sus audiovisuales respondían a las lógicas de la urgencia: salvaguardar la comunidad en una época en crisis, ante lo cual el documental era la mejor estrategia. Sólo cuando la tecnología del video llegó de forma masiva, sin la intermediación de un organismo gubernamental u ONG que proveyera a las organizaciones sociales de equipos, un cine argumental, en aras del entretenimiento y la experimentación, empezó a existir con fuerza desde los sectores populares. Realizadores interesados en crear ficciones y contar historias atractivas de su contexto, uniendo las estéticas del cine comercial y de la televisión. Se trata, en gran medida, de historias donde predominan las bandas criminales, los campesinos desplazados y los narcotraficantes en ciernes y que fusionan las lógicas del cine de acción con elementos locales que subrayan los peligros de un contexto donde el dinero fácil y el crimen hacen parte de la cotidianidad. Un cine que venía también del malestar social generado desde los ochentas, pero en el que las comunidades marginales se representaban a ellas mismas dando cuenta de una capacidad de apropiación, que el cine de los años setentas – populista y revolucionario – les había negado (C. León, 2005, 21).

Como Fox Broderick se pregunta: con la presente revolución digital posicionada en hacer cada computador de mesa un lugar potencial para la edición de cine/video, la web y el diseño de los CD/DVD-ROM, y las rutas alternativas de distribución ¿están las líneas tradicionales que dividen amateur de profesional, siendo desdibujadas o haciéndose obsoletas? Este cine independiente, digital y popular, está sin duda aportando a este debate, cuando vemos cómo llega a una mayor cantidad de público, a través de la venta de DVD's en las calles y de Youtube, que las películas avaladas por fondos cinematográficos, presentadas en los festivales e incluso gran parte del cine comercial, si hablamos de Colombia.

La piratería como espacio de difusión



Carátula diseñada para Gracia Divina del realizador rural Víctor González Urrutia, en un ejercicio de experimentación del autor y mío de llevar su película a un público mayor a través de los vendedores de cine pirata.

En Colombia la piratería es una forma importante de acceso a la cultura y particularmente al cine (Naranjo, 2012). En lugares como el centro de Cali, estos espacios informales se han consolidado como el mayor canal de difusión para las producciones populares digitales. Estas producciones son pirateadas al igual que las de Hollywood y se exhiben en televisores instalados en la calle. Aunque no existe una relación entre realizadores y/o productores con los distribuidores (lo que significa que no hay consentimiento ni retribución económica por las ventas), los directores han entendido que los vendedores piratas juegan un rol fundamental para acercar sus producciones a un público masivo [1].

Empecé a interesarme por estas películas en aquellos televisores del centro. Vi reproducciones incesantes de escenas de acción filmadas en barrios populares sin la parafernalia del cine industrial, persecuciones en motos y balaceras repitiéndose en las pantallas. Poco a poco fui comprando estas películas en busca de producciones nacionales, principalmente. Adquirí así un total de seis películas de cine digital popular colombiano, y creí haber agotado existencias cuando los piratas me dijeron “usted ya se las vio todas”. Pero no. Tiempo después conocí otras tres producciones realizadas por Fernando Escobar, Alexis Ocoró y Jefferson Paz, de quienes sólo había adquirido *El Desplazado*. Estos realizadores – a quienes denominaré el Grupo de Guapi – habían también vendido sus otras películas en el circuito pirata, pero éstas ya no eran ofertadas. “Ya pasaron de moda” me explicó Javier, quien se había convertido en mi vendedor principal.

Hay otras producciones que no pasan de moda tan rápido. Películas como *La Gorra I y II* (Andrés Lozano, 2008 – 2012), y *Marcando Calavera* (Nelson Freddy Osorio, 1999) se siguen comercializando. A la fecha, el televisor de Javier lleva más de seis meses reproduciendo la misma escena de *Petecuy* (Oscar Hincapié, 2015), pues puede vender hasta cinco copias diarias. Así como *Petecuy*, hay películas producidas dentro de un sistema apoyado estatal o comercialmente, que también son parte importante de la oferta de cine pirata; también *Sicario* (Jose

Novoa, 1994) permanece en oferta, y aporta a la reflexión de un espectador ávido de historias e imágenes de la violencia recrudescida del país.

El Centro de Cali es un lugar de mercado donde confluyen principalmente las clases sociales populares, pues es aquí donde están los precios más bajos del mercado; por una parte debido a arriendos más económicos de los locales comerciales – o bien llegando a ser totalmente gratis para aquellos que, como los piratas, ocupan la calle -, y por otra parte, a la gran cantidad de productos de contrabando.

La relación del público del Centro con las pantallas de los piratas responde a la cercanía de las personas con las historias y las estéticas marginales que contienen las películas proyectadas ahí. Recuerdo un día en que estaba con los piratas mirando *Sicario*, la historia de un joven que a través del consumo de drogas empieza un camino de delincuencia. Discutíamos si la película era colombiana o venezolana pues se rodó en Medellín pero es doblada en Venezuela, cuando pasó una chica que olía sacol y la reconocí de inmediato. Se quedó a mirarla por un momento y dijo: “a ese muchacho lo violan, pobrecito”. Su rostro, su expresión mientras miraba la pantalla nunca se me olvidará. Ese día sentí la conexión que generan estas películas con su público.

Allí mismo, pasando tiempo con los piratas, vi hombres, mujeres, niños, familias, parejas, y sobre todo jóvenes comprar películas, o simplemente detenerse en medio del frenesí propio del centro de Cali para ver la película que se proyectaba. Recuerdo siempre a un muchacho que llevaba una camiseta con el rostro de Pablo Escobar y un corte muy al estilo de los años ochenta en los barrios: corto adelante y largo atrás – “las gatas” – comprando *Petecuy*, la película de moda por esos días. La explicación de Javier ante mi pregunta por la popularidad de estas películas es que a la gente le gusta ver la maldad.

Adriana Michéle (2015), citando a Piers Armstrong y Beatriz Tangarife, reflexiona sobre las imágenes hiperreales, y chocantes de la violencia que consume

hoy ávidamente un público que se siente parte de una cotidianidad compartida; un contexto en el cual la vida cotidiana se experimenta como un espectáculo saturado por una abundancia de imágenes sobre la realidad provista por programas de televisión, ya sea un registro realista o ficcional (...)

“el objetivo no es producir catarsis para efectuar un cambio, sino producir una intensidad, romper con la banalidad y la normalidad de las imágenes excesivas a las cuales está sujeta la población: romper con el circuito construido a partir de discursos que provocan respuestas ya preestablecidas. Mientras que estas películas no ofrecen una crítica de los medios de comunicación en sí – ya que revelan cómo los medios de comunicación se vuelven reales y la vida ficcional –, de todas maneras se esfuerzan en retrabajar relaciones entre experiencia y representación y producir nuevos vocabularios de reconocimiento” (191-192)

CICLO DE CINE

TODOS LOS DÍAS UN DIRECTOR INVITADO

JUEVES 8
"Marcando calavera"
Conversatorio con
Nelson Freddy Osorio

JUEVES 15
"El desplazado"
Conversatorio con
Alexis Ocoró y Fernando Escoba

JUEVES 22
"La gorra"
Conversatorio con
Andrés Lozano

JUEVES 29
"El parche"
Conversatorio con
Wilson Quintero

EL CINE DIGITAL POPULAR
se toma la academia

ENTRADA LIBRE www.cinematca.univalle.edu.co | [Facebook: Cinematca Univalle](https://www.facebook.com/CinematcaUnivalle)
[Twitter: @CinematcaUY](https://twitter.com/CinematcaUY)

Un proyecto de

IVI
revistavisaje.com

Jueves de septiembre de 2016
Auditorio 1
Dpto de Artes Visuales y Estética

Los directores. Sus temas de interés y sus entornos

El interés que me suscitó este tema me llevó a la realización de un documental para la serie de televisión *Bajo el mismo cielo* (ANTV, Telepacífico), y para el cual logré convocar a cuatro directores de películas que había comprado en el centro de Cali. También organicé un ciclo en la Cinemateca de la Universidad del Valle que permitió que estas producciones tuvieran un público y una interpelación inexistentes a través de la piratería y el consumo casero. Ambas experiencias me hicieron conocer un poco más el trabajo de Nelson Freddy Osorio, Fernando Escobar y Alexis Ocoró (el Grupo de Guapi), Andrés Lozano y Wilson Quintero.

Nelson Fredy Osorio (**Marcando Calavera**) y Andrés Lozano (**La Gorra**), provienen de la academia, pero sólo el segundo de una escuela de cine. Nelson Freddy estudió Literatura, pero desde los quince años sintió atracción por el cine, realizando en 1981 *Por el mal camino*. Rodada en VHS y de una forma muy amateur, narró la historia de una chica que echan de su casa al quedar en embarazo, iniciando en las calles un camino por las drogas y la prostitución. Por el mal camino sembró una curiosidad que luego se desarrolló de una manera más profesional con **Marcando Calavera**, una historia de jóvenes pandilleros en las nacientes invasiones de Popayán tras el terremoto. Años de afición por el cine y de trabajo para la televisión local, sumados a las dificultades en la producción de **Marcando Calavera** – que le obligaron a replantear el guión en tres ocasiones – hacen de este film el más producido de la selección que aquí compete.

Andrés Lozano es el director de **La Gorra**, la película de mayor reconocimiento en el cine digital popular. Lozano estudió primero en la Escuela Nacional de Cine en Bogotá, pero se aburrió de “tanta teoría” y se cambió a Unitec, instituto donde desde el comienzo le dieron una cámara y le permitieron lanzarse al ruedo. Una vez terminó su carrera e ingresó a las largas filas de desempleo del país, Fabián Aristizábal le propuso plantear un taller de cine comunitario en Dos Quebradas, Risaralda, para vendérselo a la

municipalidad. El proyecto resultó y el cartagenero viajó a esta comunidad del Eje Cafetero para llevar a cabo un taller de producción audiovisual con jóvenes pertenecientes a pandillas. La historia la propuso Lupe Ocampo, líder comunitaria, basada en una historia de la vida real: una pelea entre pandillas que empezó por una gorra. Tras el éxito de la película, Lozano realizó *La Gorra 2*, también en Dos Quebradas, pero esta vez no hubo financiación por parte de la municipalidad, sino de algunos actores interesados en hacer parte del reparto. Jerson Gómez, hijo del cantante popular Charrito Negro, pagó por ser el protagonista. Sin embargo la elaboración de *La Gorra II* también tuvo un trasfondo de vinculación de una comunidad “en riesgo” (término que usa Lozano para referirse a trabajar con jóvenes pandilleros o niñas cercanas a la problemática de la prostitución, por ejemplo) en la actuación y en el aporte de historias y matices al guión. El trabajo de este director tiene un fuerte componente comunitario, que puede apreciar en su canal de YouTube: <https://www.youtube.com/user/caradepalustre>

El Grupo de Guapi y Wilson Quintero, en cambio, empezaron en el cine de forma autodidacta: con cámaras muy pequeñas, aprendiendo por iniciativa propia a través de internet y con una clara influencia del cine de Hollywood y la televisión, se lanzaron a la producción audiovisual. El Grupo de Guapi cuenta ya con tres largometrajes y está preparando dos más, entre ellos **Corazón de Chonta**, su producción más ambiciosa.

Wilson Quintero, por su parte, complementa su trabajo en la formación de actores – también aprendido de una manera autodidacta – con la realización audiovisual. Oriundo de Popayán y radicado en Cúcuta desde hace más de diez años, Quintero fundamenta su atracción por el cine en el gusto por la actuación, a la cual le da mayor relevancia en el desarrollo de cada film.

Su cine se inscribe, preponderantemente, en el

género del melodrama. Su largometraje difundido a través de los piratas es *El Parche*, el cual hizo en colaboración con Didier Velasco, un alumno de su academia que le propuso grabar una historia de su autoría actuada por jóvenes pandilleros de su barrio.

Estos directores de cine digital popular, académicos o empíricos, comparten el hecho de que sus espacios de creación son ciudades y pueblos donde el cine no ha tenido desarrollo alguno. Lozano, de Cartagena, es quizás quien tiene más cercanía a un cine institucionalizado por el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, sin embargo sus producciones las ha llevado a cabo en comunidades y contextos marginalizados, en esa Cartagena que se queda por fuera de las postales y grandes eventos mediáticos.

Narrativas y estéticas

Dos factores determinantes del éxito en ventas y visualizaciones en Youtube de las películas que analizo son sus narrativas -historias y modelos de narración- y sus estéticas -cercanía a contextos locales de sus principales consumidores-.

Tenemos, por un lado, las historias de vida que la gente de estratos populares puede experimentar u observar en su contexto, permeadas por el narcotráfico y narrativas de auto superación, desde las tentaciones del dinero fácil hasta procesos de arrepentimiento y crecimiento espiritual. Las películas del Grupo de Guapi, particularmente, recurren a finalidades moralizantes, mientras que las películas de los profesionales -Nelson F. Osorio y Andrés Lozano- tienden más a finales que cuestionan el lugar de los jóvenes pandilleros en la comunidad.

Las historias y experiencias de la vida real juegan un rol importante en estas producciones, dándole un valor documental añadido. Además de hacer una nueva representación de comunidades normalmente marginalizadas o exotizadas por el cine comercial, recurrir a esta base real también ha aportado en



Cámara con la que se filmó *El Parche* producida por Tarántula Films de Wilson Quintero.

la construcción de los guiones. Estos recursos son muy valorados por las comunidades que, al verse reflejadas en las películas, las consumen.

A ese elemento de lo real en el uso de historias y vivencias propias o comunitarias, se añade una imagen rudimentaria que puede ser vista como una imagen documental. Cámaras en mano y movimientos bruscos en busca de la acción hacen parte clave de la producción más empírica. “El vocabulario del nuevo cine, siendo parte de la realidad y psicología del hombre moderno” diría Jonas Mekas, realizador insignia del cine amateur (1962).

Los realizadores más profesionales analizados aquí tienen una cámara más cuidada, pero añaden a este elemento de lo real el uso de escenarios y personajes propios de la comunidad en conflicto de la que hablan. Por ejemplo en *La Gorra*, el lugar donde se reúne la pandilla o personajes como *La Ratota* en *Marcando Calavera*, escenifican lugares y personajes reales.



Fotograma *La Gorra* (Andrés Lozano)

Violencia ficcional y real

La inexistencia de roles como “director de fotografía” o “director de arte” nos hace entender la practicidad y rapidez con que son concebidas estas producciones, sumándole el factor de riesgo que implica trabajar en entornos en conflicto. Por ejemplo, el rodaje de *La Gorra* se tuvo que reducir de un mes a ocho días por la llegada de la bacrim La Cordillera a la zona.

O por la carencia de dinero, como explicaba Wilson Quintero en el conversatorio que se realizó en la Cinemateca de la Universidad del Valle:

yo no puedo dedicarle todo mi tiempo, mi esfuerzo, mi concentración, sabiendo que en mi casa tengo que pagar el arriendo, tengo que llevar la comida, tengo las culebras encima, y hacer una película a mí no me va a dar plata, entonces nos toca hacerlo lo más rápido posible.

Aunque los créditos de las películas describen diferentes roles, contaba Alexis Ocoró que usualmente son asignados al final, casi de forma aleatoria, pues en realidad todos los miembros del equipo pueden y suelen desempeñar diferentes oficios durante el rodaje.

A estas estéticas y narrativas locales las permean de manera inevitable unas estéticas y narrativas más mainstream, provenientes de Hollywood -principal colonizador audiovisual en Colombia- y la televisión nacional, con más cine de Hollywood, telenovelas y seriados, en los que el narcotráfico ha sido también tema principal. Esas dos fuentes masivas de imágenes son el principal espacio de formación audiovisual de estos directores y de sus públicos, quienes esperan “acción, sexo y violencia”. Andrés Lozano reflexionaba en el conversatorio en la Cinemateca de la Universidad del Valle, sobre la influencia de Martin Scorsese en *La Gorra 1 y 2*: “debe ser por hacerme a su discurso que mis películas han tenido un éxito en la venta pirata”. Fernando Escobar, del Grupo de Guapi, señala a Marlon Moreno, actor que ha alcanzado la fama nacional en películas y seriados televisivos sobre narcotráfico, como su fuente de inspiración y que, para hacer sus escenas de acción, miraba secuencias de películas de Jackie Chan, Jean Claude Van Damme y Steven Seagal.



Fotograma *El Parche* (Wilson Quintero, Didier Velásquez)

Es inevitable tejer una conexión entre la violencia ficcional de las películas y el entorno real de su creación. Por un lado, algunos directores incluyen como actores a personas partícipes de la violencia (Andrés Lozano, Wilson Quintero y Nelso F. Osorio.) En el caso del Grupo de Guapi, aunque no incluyen actores de la violencia en sus producciones, sí hacen partícipe a la comunidad de la construcción de los imaginarios de violencia que escenifican en sus historias. Así, las películas son creadas siempre desde aquellos que viven la violencia, añadiendo capas ficcionales que, como mencionaba más arriba, tienden al cine de acción y melodrama, pues es a través de estos géneros que estas comunidades han sido formadas por fuera de la alta cultura. Imaginarios del narcotraficante, del pandillero, del paramilitar, el guerrillero, la prostituta, la madre y la novia se construyen desde lo vivencial u observacional, enmarcándolos en modelos narrativos hegemónicos. A estos roles se suma uno de interés para esta analogía de violencia ficcional y una real: la fuerza armada actuando y facilitando armas, carros y hasta helicópteros para realizar escenas de acción. Aunque a veces pareciera ser más de “relleno”, como decía en conversación Wilson Quintero, su rol en estas producciones amerita un análisis más profundo. Para el Grupo de Guapi, por ejemplo, contar con el aval de la fuerza pública ha sido fundamental, pues es a través de ellos que han tenido escenas de acción en las que un batallón de montaña participa, como en *El Desplazado*, o en las que el protagonista es apresado y exhibido por el pueblo en una patrulla, como en *Facilidad*. En las demás películas la fuerza

pública es el efecto de una causa -el crimen-, pero no dejan de conservar ese rol vigilante de la seguridad ciudadana, desde una perspectiva triunfante o, al menos, propagadora del orden. Solamente Andrés Lozano en *La Gorra II* alcanza a asomar una visión crítica del rol de la fuerza pública en las zonas de violencia. En este film vemos como una policía infiltrada en un colegio para encontrar una red de prostitución de menores, termina engañando a una niña que busca consejo en la falsa psicóloga, poniendo a la menor de edad en riesgo.

Como Johnson (2015) interpreta a través de *A Grammar of the Multitude* (2004) de Paolo Virno, la representación de la policía en el polémico film *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007): es una manera de construir refugios y sobreponerse a la angustia, dos sentimientos importantes en la cultura contemporánea, donde el temor público y la angustia privada desdibujan su línea divisoria (Johnson, 199-200). En el film de Padilha el policía, personaje principal, lanza sentencias como: “sin policía, no hay democracia”.

Vislumbrando un futuro del Cine Digital Popular

Conversando con Alexis Ocoró sobre *Corazón de Chonta*, y con Andrés Lozano sobre *Tres Golpes*, próximas a rodarse, puedo vislumbrar grandes cambios por venir en este cine concebido desde y para lo popular. Nuevas reflexiones y representaciones de la violencia y sus actores, así como otras historias y contextos por ser narrados, hacen parte de las evoluciones por venir de estos cineastas. Su profesionalización es un paso inevitable y que empezó a darse desde hace mucho; una profesionalización desde sus propias búsquedas y lógicas de producción, pero que pareciera seguir marcando un camino alejada de los fondos y espacios de difusión más hegemónicos y/o mercantiles. Situación ésta última que de empezar a cambiarse, podría ayudar a salvaguardar un cine que ofrece nuevas perspectivas de cara a la globalización del audiovisual, tanto desde un yuxtaposición de lo hegemónico y “occidental” con lo local, como de

unas nuevas formas de difusión y distribución tan necesarias frente a las políticas mercantiles en contra del cine nacional.

[1] Con todo, el negocio de los piratas y su universo de distribución de cine digital popular funciona, como ya lo mencioné, de manera independiente de los realizadores y productores de las películas. Otro es el caso del Grupo de Guapi – cineastas sobre los que ahondaré más adelante-, los únicos (de los que tengo noticia) que han pensado y creado formas alternativas de distribución de sus películas. Al ver cómo llenaban, función tras función, el auditorio del colegio San José en Guapi, sintieron un público que los respaldaba y planearon una estrategia. Diseñaron la carátula del DVD de *Facilidad*, su primera producción con el logo de TAC y el lema “TAC la aerolínea que apoya el talento del pacífico colombiano”. Con película en mano llegaron a las oficinas de la única aerolínea que llegaba a Guapi con la propuesta de mantener el logo a condición de su apoyo en la difusión de la misma. La aerolínea aceptó el trato, y en contraprestación, les brindó los cupos libres en sus aviones para viajar a diferentes partes del país. A donde llegaran se instalaban en lugares públicos, con un televisor, vestidos con camisetas blancas y escarapelas y ofertaban su largometraje. Según cifras de Alexis Ocoró, productor del Grupo de Guapi e ideólogo de esta estrategia, llegaron a vender más de setenta mil copias, muchas de ellas autografiadas por Fernando Escobar, el actor principal. [leer conversatorio con el Grupo de Guapi]

Bibliografía

ARMSTRONG, Piers “The Sociality Productive Web of Brazil’s Urban Über-dramas”. *New Trends in Argentinian and Brazilian Cinema*. Eds. Cacilda Rego and Carolina Rocha. Bristol, Intellect, 2011. 177-95.

AGUILAR, Roberto “La ciudad, esa cloaca inmunda” en *El Comercio*, Quito, 29 de diciembre de 2000, p. C-14

FOX Broderick “Rethinking the Amateur: Acts of Media Production in the Digital Age” en *Spectator*, 2004. Tomado de <http://cinema.usc.edu/assets/098/15844.pdf> enero 28 de 2017.

HOFFMAN, Danny “The Cities as Barracks: Freetown, Monrovia and the Organization of Violence in Post-colonial African Cities” *Cultural Anthropology* (2007): 400-28.

JAGUARIBE, Beatriz *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOHNSON C. Adriana. M, “Pueblo, política, Policía” *El Estado de las cosas. Cine Latinoamericano en el nuevo milenio*. Eds Gabriela Copertari and Carolina Sitnisky. Vervuert, Iberoamericana, 2015.

LEÓN, Christian, *El Cine de la Marginalidad. Realismo Sucio y Violencia Urbana*, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Quito, 2005.

MEKAS, Jonas “Notes on the New American Cinema” in *Film Culture Reader*, editado por P. Adams Sitney 87.107

NARANJO Camilo, *Una aproximación a la piratería de cine Bogotá. Procesos de subjetivación política y de transformación del capital cultural en vendedores y consumidores*. Universidad Nacional de Colombia. Maestría en Estudios Culturales. Bogotá, 2014.

POLANCO, Gerylee and AGUILERA Camilo, *Luchas de Representación. Prácticas, Procesos y Sentidos Audiovisuales Colectivos en el Sur-occidente Colombiano*. Universidad del Valle Programa Editorial. Cali, 2011.

POLANCO, Gerylee and AGUILERA Camilo, *Video Comunitario, Alternativo y Popular. Apuntes para el Desarrollo de Políticas Públicas Audiovisuales*. Universidad del Valle Programa Editorial. Cali, 2011.

Desde el malestar de la nación

Por: **María Andrea Díaz**

Egresada de la Escuela de Comunicación Social (Univalle) y webmaster de la Revista Visaje.

Desde el estreno de la película *La Sombra del Caminante* (2004) de Ciro Guerra, el cine colombiano ha venido experimentando una reactivación en sus dinámicas de producción, así como una suerte de revitalización estética, técnica y discursiva. Si bien, no puede decirse que se trata de una nueva vanguardia ejemplar o un movimiento cinematográfico revolucionario que suponga una ruptura radical con ciertos cánones o modelos de producción en cierta medida hegemónicos, lo cierto es que estamos ante un grupo limitado de películas y realizadores audiovisuales colombianos, que se encuentran repensando una idea de nación como proyecto fallido. Es decir, a partir de los términos de la distopía. Aunque en la década de los noventa el cine del realizador antioqueño Víctor Gaviria también ofreció a su tiempo herramientas para repensar la nación, o al menos para hablar desde la experiencia de los sujetos subalternos de la ciudad de Medellín, así como de los traumas que dejó a su paso la irrupción del narcotráfico en la década de los ochenta en Colombia, la diferencia es que en ese momento, al menos en el terreno de la ficción, Víctor Gaviria estaba un poco más solo que los realizadores contemporáneos; un aspecto que vale la pena mencionar, especialmente cuando se piensa en las posibles repercusiones que puede tener una colectividad, red de trabajo o industria, en la creación de espacios discusión y debate, y en este sentido, en la construcción de conocimiento.

El propósito de mi ensayo es indagar en esta producción audiovisual colombiana contemporánea, a partir de la revisión de tres largometrajes de ficción que considero claves, no sólo porque posibilitan una aproximación estética a las experiencias del conflicto armado o historias de violencias en las zonas rurales de Colombia (en la periferia), sino por

su condición de síntoma. Es decir, por su habilidad como productos culturales de dejar en evidencia ciertas expectativas, ciertos estados de ansiedad general, cierto desplazamiento afectivo y en esa medida, un deseo de cambio. A partir de las películas *El Vuelco del Cangrejo* (2009), *La Sirga* (2012) y *El Abrazo de la Serpiente* (2015), exploraré cómo estas abordan visiones de dependencia económica y cultural, explícitamente a través de una noción de modernidad como relato que atraviesa la formación del proyecto Estado-nación colombiano. Así mismo intentaré demostrar cómo estas película proponen desplazamientos epistemológicos respecto al utilitarismo económico o la razón científica occidental, con miras, en últimas, a la invención de proyectos políticos emancipatorios.

El Vuelco del Cangrejo y el fantasma del cine nacional

En su libro *Cinembargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, la investigadora Juana Suárez se pregunta si la numerosa producción de películas sobre la violencia en Colombia, ha significado necesariamente la construcción de un discurso fílmico políticamente crítico, o si por el contrario, este conjunto de productos audiovisuales no ha hecho otra cosa que contribuir a la espectacularización y banalización de la múltiples violencias desencadenadas por el conflicto armado. La conclusión de Suárez es la siguiente: si bien, el exceso de violencia en las películas colombianas ha sido (o fue), además de una realidad, una queja recurrente entre los espectadores especialmente desde la década de los noventa, lo cierto es que el cine nacional, principalmente cuando se revisan

discursivamente los largometrajes de ficción, ha sido incapaz de configurar un corpus de reflexión política que contribuya al entendimiento y superación político-afectiva de ciertos acontecimientos traumáticos pero constitutivos de la historia nacional. En el caso de la película *El Vuelco del Cangrejo* (2009), dirigida por Óscar Ruiz Navia, es interesante observar cómo, si bien esta no se desliga de una idea de cine nacional para explicarse así misma y declararse pertinente en el ámbito de lo público, su aparición en la escena cultural significó una ruptura en la medida en que como película, esta tomaba una distancia respecto a las representaciones habituales del conflicto armado, abordado principalmente, a partir de una visión de la guerrilla combatiendo a muerte con las fuerzas militares de Colombia y amenazando a su paso a la sociedad civil. A diferencia de películas anteriores y más comerciales, construidas a partir de imaginarios que identifican la llegada de la violencia con la aparición de las guerrillas o la emergencia del narcotráfico, *El Vuelco del Cangrejo* abordó el problema de la tierra, pero sin utilizar los recursos estéticos y narrativos habituales para representarlo.

Producida por Contravía Films, la película comienza con el viaje de Daniel, un actor proveniente de la ciudad de Cali que llega de manera enigmática a La Barra: un pueblo de la costa pacífica de Colombia ubicado a pocos kilómetros de Buenaventura, la ciudad portuaria estratégica militar y económicamente para la región. Allí, en La Barra Daniel se da a la búsqueda de Cerebro, un pescador nativo de la zona abandonado por su mujer, muy popular entre los pobladores de la zona y los turistas que llegan a la playa. En el reparto de la película, Cerebro representa el hombre del territorio. Un hombre fuerte, proveedor, políticamente integrado en su comunidad y dueño de los medios de producción a partir de los cuales organiza su existencia; una lancha, la red de pesca, la casita, el machete. Daniel, por el contrario, representa el sujeto urbano alienado. Llega a La Barra buscando la ayuda de Cerebro y aunque no conocemos las motivaciones o razones de su viaje, se intuye que el personaje está atravesando un cuadro depresivo. En palabras de Óscar Ruiz Navia, Daniel es un tipo vacío y materialista. A diferencia de Cerebro que tiene

la capacidad de acción y cierto ejercicio del poder sobre su territorio, el personaje de Daniel no puede hablar, no puede llorar (en lugar de esto, alucina) y su única motivación real es encontrar una lancha para irse de allí. Aunque la película habría podido tomar una dirección romántica y desarrollarse como una historia sobre la crisis y el viaje personal de Daniel que se desplaza al pacífico colombiano para reencontrarse con sí mismo entre los manglares y la desembocadura del río, en realidad éste personaje es en últimas una excusa o un dispositivo para acceder



El Vuelco del Cangrejo (2009) – Foto fija a cargo de Carolina Navas desde una condición del ciudadano alienado, a La Barra como lugar remoto y periférico. El trasfondo ideológico de la película es el proceso de modernización en la periferia. La llegada de la modernidad, a esta zona rural de Colombia a la que solo podemos acceder como extraños, a través de Daniel y de la mano de Cerebro.

Esta irrupción de la modernidad en la periferia se desarrolla a partir de la aparición de un personaje secundario en la historia: El Paisa. Un hombre blanco, corpulento, de pelo rubio y ojos claros (rasgos poco comunes entre la mayoría de los colombianos) que tiene el proyecto de construir un hotel con discoteca y piscina, sobre unas tierras que ha comprado pero que la comunidad reconoce como colectivas. “El problema – dice Cerebro – es que nosotros hemos vivido aquí toda la vida pero no tenemos las escrituras”. Aunque el término paisa en Colombia, es utilizado a diario principalmente para

identificar a personas nacidas o descendientes de familias asentadas en el noroccidente colombiano, sobre las que se tiene un “prejuicio positivo” de haber desempeñado un papel fundamental en el proceso de construcción nacional y modernización del país entre finales del siglo XIX y principios del XX, en la película el término es empleado para identificar a todos aquellos que vienen de afuera de la región. Es a partir de este encuentro entre lo urbano y lo rural, el exterior y lo local que la película propone una discusión sobre las implicaciones de los proyectos de modernidad en la periferia, cuestionando la afincada idea que identifica desarrollo con capitalismo y que deja por fuera del espacio de análisis, las especificidades ambientales, culturales, afectivas, históricas y geográficas a partir de las cuales las comunidades se organizan de diversas maneras en los territorios y dan sentido a su experiencia.

Uno de los aspectos innovadores de esta película, al menos cuando se la piensa en relación a otras producciones que componen la cinematografía colombiana, tiene que ver con la representación de las comunidades afrodescendientes a partir de estéticas y formas de filmar más próximas al documental observacional o de corte etnográfico. De acuerdo a la realizadora argentina Lucrecia Martel, uno de los problemas del cine contemporáneo es que su producción está en manos de una sola clase social, no sólo en Latinoamérica sino en el resto del mundo (Pinto). Si bien es cierto que *El Vuelco del Cangrejo* no es una película filmada por los habitantes de la costa pacífica, la inclusión de algunos miembros de la comunidad de La Barra en el proceso de realización y producción de la película, es algo que la atraviesa visiblemente, al menos en la medida en que la representación que se hace de los pobladores se distancia mucho de otras puestas en escena más estereotípicas, presentes en una vasta cantidad de productos televisivos y cinematográficos nacionales. En este sentido, la película abre la posibilidad de ser interpretada a partir de un desplazamiento epistemológico, entendido en este caso particular, como un cuestionamiento a la modernidad como relato global atravesado por relaciones de explotación y dependencia económica.



El Vuelco del Cangrejo (2009) - Foto fija a cargo de Carolina Navas

En su libro *Dependencia y desarrollo en América Latina*, Cardoso y Enzo definen la dependencia económica como una situación de subdesarrollo ligada a la producción local de materias primas. Según los autores, la relación de dependencia de los países latinoamericanos respecto a Europa y Estados Unidos, se gestó durante la expansión del capitalismo comercial, cuando comenzaron a establecerse conexiones entre economías no industriales y economías industriales; estas últimas, productoras de tecnologías o bienes de consumo manufacturados. Estas relaciones de tipo económico, añaden Enzo y Cardoso, desencadenaron a su vez un ordenamiento global. Una redefinición del status político de los países a partir de su capacidad de generar, circular y acumular capital. (17). No obstante, en América Latina, este proceso de redefinición y ordenamiento político global ha tenido el agravante de estar estrechamente relacionado con la formación de los Estados-nación, sustentados a su vez desde el siglo XIX, sobre un proyecto global que reconoce a la modernidad europea y al capitalismo como ideal civilizatorio. (Mignolo 39) En su ensayo *La cultura de la resistencia*, Marta Traba comenta, por ejemplo, cómo desde las guerras de independencia en América Latina, el tema de discusión principal tanto en las artes como en otros planos, ha sido la dependencia, la cual “no ha dejado de gravitar un día sobre nosotros” (Traba 137). En su escrito, en el cuál aborda otras cuestiones relativas a la actividad

cultural y a las implicaciones políticas de ciertas estéticas, Traba explica cómo en los años setenta en Colombia, varios artistas y creadores comenzaron a decidirse experimentalmente por temáticas locales en sus obras, apropiándose de la noción de provincia como estrategia de subjetivación política y en ese sentido movidos por una búsqueda de independencia cultural:

En este proyecto global, la noción de provincia ha sido rescatada con propiedad y entusiasmo. Enzensberger escribe que “la provincia está en todas partes, porque el centro del mundo no se encuentra en lugar alguno, o a la inversa, porque en principio cabe admitir que su omphalos está en cualquier lugar [...]” (Traba 143)

Si bien en este ensayo, la autora no se refiere a la dependencia de América Latina en términos económicos ni como un problema vinculado a un relato específico de modernidad, llama la atención el alcance que le reconoce a la producción y a las prácticas culturales sobre el pensamiento colectivo. Es decir, sobre el movimiento social, la discusión intelectual y los desplazamiento epistemológicos. “¿En qué medida las artes y la literatura, actuando como ideologías culturales, aceleran el proceso hacia el cambio?” (Traba 142). Publicado en 1973, apenas dos años después de la primera edición del libro de Cardoso y Enzo Dependencia y desarrollo en América Latina, La cultura de la resistencia de Marta Traba es un ensayo que dialoga y complementa a la teoría de la dependencia, la cual propone una superación del subdesarrollo en América Latina a partir de las mismas condiciones creadas por el capitalismo. Uno de los aspectos más llamativos del ensayo es su título: La cultura de la resistencia. Resistir. En cierto sentido, resistir es desear, en la medida en que si no se desea algo, no hay razón para resistir. La posición que asume Traba en su ensayo puede interpretarse de la siguiente manera: si bien el mundo material y cultural está determinado por una base económica, la producción cultural y las prácticas sociales, también pueden incidir sobre esta base. Poniendo en conversación el ensayo de Marta Traba con El Vuelco del Cangrejo, llama la atención el final de la película y su relación con la cuestión

de resistir, de desear, así como con el título de la obra que explica el desplazamiento epistemológico propuesto en el relato.

En la nota del director, un documento en el que los realizadores comentan aspectos generales sobre el propósito de su proyecto en relación a las decisiones estéticas y sus motivaciones personales o políticas, Oscar Ruiz Navia explica que el título de la película hace referencia al momento en el que los cangrejos son atrapados y volcados para que no se escapen. Esta práctica cultural es explicada en una de las escenas por el personaje de Lucía, una niña de la comunidad de La Barra que se solidariza con Daniel en su autismo moderado y en su búsqueda enigmática por encontrar una lancha para irse de allí. Para Lucía esta práctica representa “uno de sus más grandes saberes”. Aunque de acuerdo a la nota de dirección, el título de la película es una metáfora sobre un hombre que quiere irse pero no puede – haciendo referencia a la imposibilidad de Daniel que se encuentra estancado en La Barra y no puede marcharse porque los pescadores se han ido con sus botes por la escasez de peces – resulta paradójico que hacia el final, el personaje escape finalmente en una lancha que Lucía ha conseguido clandestinamente para él. En este sentido, es interesante cómo mientras Daniel es mostrado a través de una imagen que comunica suicidio, en estado de sopor en medio del mar, meciéndose sobre una lancha llamada El Paraíso, la cámara nos muestra en la costa una experiencia de resistencia y rebelión de la mano de Cerebro. Es aquí dónde la película nos propone abiertamente un desplazamiento epistemológico como alternativa al capitalismo y la modernidad como relatos globales. Después de la escena en mar abierto, sabemos que en cierto sentido, Daniel, nuestro amigo alienado, nuestro avatar, ha muerto; ya que resulta bastante dudoso que sobreviva la soledad y la insolación. Por el contrario, Cerebro, cuya forma de vida tal y como la conocemos se encuentra amenazada, se organiza políticamente y en un gesto de resistencia, interviene con machete la cerca de madera que El Paisa ha puesto en la playa para delimitar el pedazo de tierra del cual es ahora propietario. Esta acción colectiva se lleva

a cabo mientras varios hombres de la comunidad entonan un arrullo del pacífico colombiano. Un elemento que sugiere que la acción es también un gesto ceremonioso inscrito en un orden simbólico, y en esa medida una demostración de vitalidad y deseo. Es así cómo la película propone un vuelco epistemológico respecto a lo que consideramos conocimiento; a través de la entonación de un canto de liberación que culturalmente no podemos dimensionar ni comprender del todo.

Si bien, como ya se mencionó, el título de la película funciona como una metáfora sobre un hombre que está atrapado y no puede emprender ninguna acción, este final inesperado desenmascara nuestro propio estancamiento: nuestra propia imposibilidad de movilización o de imaginar acciones concretas y un futuro político viable por fuera de un relato de modernidad y del capitalismo como sistema económico. En esta medida, el desplazamiento epistemológico se presenta como una alternativa a nuestra propia inmovilidad, en la medida en que no es Daniel quién continúa atrapado en un lugar del cual quiere irse. Nosotros como espectadores somos el cangrejo.

Fictions generated by capital (and mental illness)

En su libro *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*, Ericka Beckman analiza varias obras literarias latinoamericanas escritas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que se ocuparon de representar o interpretar algunos momentos económicos clave en la historia de diferentes países, durante uno de los procesos de modernización más intensos vividos en América Latina. Si bien en su libro, Beckman establece conexiones entre crisis emocionales y obras literarias, tomando ambas como expresiones o alegorías del fracaso de diversos proyectos económicos, es interesante observar cómo en buena parte de las obras analizadas, las crisis emocionales de los personajes o de sus autores son atribuidas a un desorden o un exceso de deseo. Varios pensadores

contemporáneos, entre ellos Slavoj Žižek, han advertido la existencia de una complicada relación entre deseo y capitalismo. Una relación que si bien podría ser historizada y problematizada a partir de varios autores y perspectivas, llama la atención la manera en que Žižek sitúa el deseo en el centro de mismo de todas las ideologías, incluida el capitalismo. Para Žižek, formado entre el psicoanálisis y la filosofía, el verdadero papel del pensamiento filosófico es desvelar los mecanismos del goce (Castro 85). Esto, en la medida en que más que un discurso panfletario y falso, la ideología es nuestra relación espontánea con el mundo (Fiennes), sustentada originalmente sobre una falta y un deseo permanente de lo Real o por el otro. Volviendo al libro de Ericka Beckman, resulta llamativo cómo la noción de crisis emocional asociada al exceso de deseo, está estrechamente relacionada con “la especificidad histórica de la mercancía” (Kraniuaskas 35). Es decir, con la fantasía del placer del consumo de objetos fetichizados e identificados como lujosos por una élite económica, interesada en mantener activas ciertas conexiones con Europa y Estados Unidos. Aunque esta fascinación por ciertos objetos definidos por Beckman como superfluos, podría interpretarse recordando a Walter Benjamin como la proyección fantasmagórica de un inconsciente colonial, esta descripción sobre el anhelo de objetos y su consumo como experiencia de goce, tiene implicaciones en nuestro entendimiento





La Sirga (2012) – William Vega

de una noción común de deseo que lo identifica como una fuerza negativa vinculada directamente al capitalismo y a los desequilibrios mentales. Si bien en las obras analizadas por Beckman, el deseo se manifiesta como un anhelo por el placer de consumo, en las películas mencionadas en este ensayo llama la atención cómo los desequilibrios mentales de los personajes se producen precisamente por una falta de deseo. Es decir, a partir de una incapacidad de encontrar sentido y en esa medida de gozar. Llama la atención cómo una de las definiciones comunes de la depresión clínica, es la incapacidad de tomar acción, de sentir, de encontrar sentido.

En el caso de *La Sirga* (2012), una película dirigida por William Vega y rodada en la laguna de la cocha en el departamento de Nariño, si bien en general los personajes sobrellevan a veces con altura e incluso esperanza el miedo generalizado, producido por conflicto armado en los campos, resulta interesante cómo el personaje de Alicia es presentado al comienzo de la película en un estado de shock: de agotamiento, de mutismo. En la primera escena, vemos a Alicia desplazándose entre la vegetación y los campos de la zona en busca de La Sirga: un hostel rural ubicado a varios kilómetros de todo aquello que pueda considerarse urbanización. Alicia se dirige allí en busca del propietario de La Sirga: su tío Óscar. Tal vez el único familiar cercano vivo que le queda, luego de que su casa fuera incendiada por grupos armados al margen de la ley. En su trayecto hacia La Sirga, Alicia desfallece en medio del campo por agotamiento y es auxiliada por Gabriel. Un joven de la zona que trabaja como barquero en la laguna de la cocha, repartiendo mercancías, haciendo recados y ofreciendo servicios de transporte de manera informal. Como Gabriel conoce la zona y sus pobladores, Alicia logra llegar a la casa de su tío. En una escena posterior, cuando Óscar le pregunta a su sobrina quienes fueron los responsables de lo que suponemos fue una masacre, esta apenas puede hablar. La pregunta de Óscar tiene dos posibles respuestas: la guerrilla o los paramilitares. Si bien Alicia no es capaz de contestar de acuerdo a estas dos opciones, pues realmente desconoce esa información, su respuesta deja al descubierto una especie de

sabiduría blanda, pero sabiduría al fin y al cabo, que tal vez se encuentra latente en toda ingenuidad: no importa quienes eran, a que grupo pertenecían, si eran de izquierdas o derechas, si era la guerrilla o los paramilitares, el caso es que fue violencia. Una agresión brutal que aunque posteriormente podemos intentar racionalizar, verbalizar y comprender a partir de sus condiciones y mecanismos, esta no deja de tener un efecto particular sobre el cuerpo. Un efecto arrasador.

Aunque la película sí toma cierta postura política frente al conflicto armado en Colombia, especialmente a través de la representación de dos personajes secundarios que simbolizan de manera opuesta la ideología paramilitar y una ideología quizá más próxima a un comunismo-rural, lo que sugiere la respuesta de Alicia, desde su posición de mujer, es que los efectos de la violencia sobre el cuerpo son los mismos. Sobre este aspecto, llama la atención cómo ambos personajes masculinos que funcionan como símbolos de las ideologías mencionadas, proyectan en diferentes momentos de la película un deseo sexual sobre Alicia: un deseo de poseer su cuerpo de mujer, motivado por un reconocimiento previo que lo identifica como un lugar posible de placer.

A diferencia de *El Vuelco del Cangrejo* en el que el desplazamiento epistemológico respecto al capitalismo y la modernidad se propone a partir de ciertas prácticas culturales y saberes de las comunidades afrodescendientes, en el caso de *La Sirga*, este desplazamiento se propone a partir de un rechazo a determinadas estructuras y dinámicas creadas por el patriarcado, entre ellas la guerra. Un conflicto causado por la tierra y el problema de su distribución y derecho a la explotación, actualizado

en distintas generacionales principalmente por hombres. En este sentido, es interesante cómo la película representa para el espectador (colombiano) la posibilidad de pensar en su propio trauma, precisamente a través de la pasividad y las limitaciones económicas y socioculturales de una joven campesina que logra resignificar su mundo, a través de un desplazamiento epistemológico lento y cauteloso, acompañado de una recuperación del deseo de la búsqueda. Esto es, del deseo de sobrevivir. Al final de la película, Alicia se marcha de La Sirga, abandonando así la posibilidad de encontrar en ella la seguridad que necesita para su vida. Sabiendo finalmente que esa seguridad solo puede provenir de su deseo como fuerza interior. En este sentido, la última imagen de Alicia, aunque nuevamente desplazada por la violencia, es finalmente una imagen de autonomía.

Otra película que pone en conversación los problemas desencadenados por el capitalismo en la periferia con el fracaso de un proyecto de Estado-nación y la pérdida de sentido o deseo es *El Abrazo de la Serpiente* (2015). Dirigida por *Ciro Guerra*, la película está contada a partir del encuentro de *Karamakate*, un indígena habitante del Amazonas colombiano, con dos hombres blancos en dos momentos históricos específicos. El primero de ellos, *Theodor Koch-Grünberg*, un etnólogo alemán que dedicó muchos años de su vida a investigar el noroeste del Amazonas colombiano (*Achila*); y posteriormente *Richard Evans Schultes*, un biólogo estadounidense que se interesó en el estudio de hongos y plantas alucinógenas utilizadas en rituales por diferentes comunidades indígenas. En la película, *Karamakate* establece una relación de guía, en un sentido literal y simbólico, con ambos personajes y en un espacio temporal de más de treinta años. Aunque el contexto histórico de *El Abrazo de la Serpiente* remite a lo que se conoce en el relato historiográfico de la nación como “*Fiebre del caucho*”, un periodo comprendido entre 1879 y 1945 (*Sierra*), en el que fue común la esclavización indígenas para la extracción del caucho (*Achia*), en realidad las dos historias que estructuran la narración están construidas sobre el arquetipo de un hombre blanco que ha perdido la claridad sobre

lo que es realmente valioso. O en otras palabras, se tratan de relatos sobre la alienación como una condición histórica directamente relacionada a la modernidad y la racionalidad occidental, que instrumentaliza el conocimiento, la naturaleza, las relaciones con los demás, para maximizar ganancias y satisfacer los propios fines individuales. Una actitud que para *Max Weber* “llevaba un proceso de desencantamiento” del mundo (*Gallo 14*).

Si bien como ya se explicó antes, la película tiene como trasfondo histórico-económico “*La fiebre del caucho*,” es interesante como de entrada y a través del encuentro de estos personajes, esta propone un conflicto inter-epistémico, del cual se desprende toda una diversidad de temas y discusiones que permiten problematizar, entre otros asuntos, el papel del blanco y su razón instrumental en el establecimiento de relaciones de dependencia económica con la periferia y en esa medida, de colonialidad con los indígenas. En su artículo *Sobre intelectuales y activistas indígenas: dos trayectorias intelectuales posibles*, *Silvia Monroy-Álvarez* explica respecto al papel de los indígenas en los procesos de empoderamiento y emancipación que:

Las propuestas de autores como *Mignolo* (2001, 2007), *Dussel* (1993), *Castro-Gómez* (2007) y *Chakrabarty* (2000) están fundamentadas en una crítica al capitalismo y a las nuevas formas de colonialidad global. Por colonialidad se entiende la contra-cara de la modernidad y ambos procesos, a su vez, están ligados a la expansión del capitalismo por medio de la búsqueda de control de las diferentes experiencias coloniales y, sobre todo, de las memorias y las formas de construcción del conocimiento que se derivan de dichas experiencias. (*Monroy 303*)

Lo que pareciera querer anotar *Monroy* en esta cita es que resulta complicado comprender el capitalismo periférico y sus problemas, sin pensar en la modernidad como relato global y en las relaciones de colonialidad o dominación que ha establecido occidente con otros pueblos o civilizaciones para su constitución. En esa medida, la superación de una condición de subdesarrollo o capitalismo periférico/dependiente pareciera pasar por un problema epistemológico y una geopolítica del conocimiento.

Es decir, por una revaluación de aquello que consideramos verdad, saber o simplemente un conocimiento valioso capaz de responder a las necesidades y condiciones materiales específicas de



El abrazo de la serpiente (2015) – Ciro Guerra

En el caso de la película *El Abrazo de la Serpiente*, llama la atención como el estado de enfermedad física o la imposibilidad para soñar que padecen los hombres extranjeros, ambas condiciones asociables a un estado de alienación definido como un estar fuera de sí, son tratadas por Karamakate con una diversidad de mezclas y productos preparado a partir de plantas, entre las que se destaca la yacuruna: una flor imaginaria que solo existe en el universo de la película pero que hace referencia tanto a un mito de la Amazonía peruana como al caapi. Esta última, una planta real a partir de la cual se prepara en diferentes países y con ciertas variaciones el yagé. Un brebaje que si bien ha causado una gran desconfianza en occidente, debido a su rechazo y desacreditación principalmente por parte de los discursos médicos (occidentales) y religiosos, su ingesta a través de ceremonias en las que participan niños y personas de todas las edades, es una práctica social común en muchas comunidades indígenas latinoamericanas. En este sentido, al igual que *El Vuelco del Cangrejo*, la película de Ciro Guerra nos muestra un camino posible hacia una liberación extraña, que en el fondo no podemos comprender, porque solo es posible hacerlo a través de la experiencia. Es decir, a través del desplazamiento epistemológico que nos atemoriza, que nos hace dudar de la estabilidad o inmanencia de nuestro propio orden simbólico.

Frente a la razón instrumental como fundamento del capitalismo y el consecuente desencantamiento del mundo anunciado por Weber, lo que propone la película *El abrazo de la Serpiente* es simplemente construir sentido y volver a poetizar el mundo.

Referencias

Achila, Sonia. “El legado de Richard Evans Schultes y la Etnobotánica en Colombia”. Biblioteca virtual Banco de la República de Colombia. Consultado 16 Mayo 2015.

Beckman, Ericka. “Capital Fictions: The Literature of Latin America’s Export Age” University of Minnesota Press, 2013.

Cardoso, Fernando Henrique., and Enzo Faletto. “Dependency and Development in Latin America” Berkeley: U of California, 1979. Print.

Castro-Gómez, Santiago. *Revoluciones Sin Sujeto: “Slavoj Zizek Y La Crítica Del Historicismo Posmoderno”*. México D.F.: Akal, 2015. Print.

Kraniauskas, John. “¡Cuidado con las ruinas mexicanas! Dirección única y el inconsciente colonial”. *Revista de la Universidad de México*. 1992. 33 – 40

Monrroy Álvarez, Silvia. “Sobre Intelectuales Y Activistas Indígenas: Dos Trayectorias Interculturales Posibles.» Editorial. *Universitas Humanística*. Pontificia Universidad Javeriana July 2008: 301-23. Print.

Pinto, Iván. “Lucrecia Martel. Lo que yo hago es todo mentira, es todo artefacto”. *Revista Digital La Fuga*. Consultado 16 Mayo 2015.

Sierra, Gina Paola. “La fiebre del caucho en Colombia”. Biblioteca virtual Banco de la República de Colombia. Consultado 16 Mayo 2015.

Suarez, Juana. “CINEMBARGO COLOMBIA: Ensayos Críticos Sobre Cine Y Cultura”. Cali: Universidad Del Valle, 2009. Colección De Libros De Investigación. (Book, 2009). Universidad Del Valle.

Traba, Marta. “La cultura de la resistencia” en *Revista de Estudios Sociales* No. 34. Diciembre 2009. 136 – 145

Filmografía

El Vuelco del Cangrejo. Director: Óscar Ruiz Navia. Colombia.
Contravía Films. 2009

Guía perversa de la ideología. Director: Sophie Fiennes.
Inglaterra. Amoeba Film. 2011.

La Sirga. Director: William Vega. Colombia. Contravía Films.
2012

El Abrazo de la Serpiente. Director: Ciro Guerra. Colombia.
Ciudad Lunar . 2015

Mujeres delante y detrás de la cámara

Apuntes sobre un cine latinoamericano emergente

Por: **María Andrea Díaz**

«El homosexual no es un varón, es un indefinido». Esta es una de las tantas frases dichas por el padre de Renate Costa en la película *108 Cuchillo de palo*: un documental producido con fondos españoles pero filmado completamente en Paraguay, Latinoamérica. Dirigida por Renate Costa y estrenada en el 2010, la película está contada a partir de la ausencia del tío de la realizadora, Rodolfo Costa: un bailarín de la ciudad de Asunción, hallado muerto en su casa en extrañas condiciones, diez años después de la caída de la dictadura de extrema derecha de Alfredo Stroessner. El título del documental hace referencia al refrán “en casa de herrero cuchillo de palo”. Un cuchillo de palo, en casa de herrero, es además de inútil, una paradoja que indica que precisamente en donde se esperan ciertos comportamientos dadas las condiciones materiales e ideológicas de un lugar, suelen darse conductas opuestas o inesperadas.

La familia paterna de Renate Costa ha sido por mucho tiempo una familia de herreros. El padre de Renate es herrero y aprendió el oficio de su abuelo. El documental está principalmente construido a

través de una conversación de la realizadora con su padre, a quién interroga constantemente sobre su tío Rodolfo: el hijo menor de la familia que nunca quiso ser herrero sino un bailarín, un artista:

Lo que me atraía de mi tío era su alegría. Escuchaba a Elvis, se vestía con ropa llamativa, no paraba de bailar.

De acuerdo a Patricia Carbonari en una entrevista realizada a Renate Costa durante el Festival de Cine de Buenos Aires BAFICI 2011, en 1959 un locutor radial paraguayo llamado Bernardo Aranda fue asesinado y calcinado con gasolina en su casa ubicada en el Barrio Obrero en la ciudad de Asunción. Aunque en el asesinato apareció involucrado un hombre relacionado de manera informal a la dictadura de Alfredo Stroessner, las autoridades presentaron el crimen como pasional y dedujeron, dado el reconocimiento de la víctima como homosexual, que todos los hombres gay de la ciudad debían ser tratados como sospechosos.

(...) esto trajo como consecuencia el inicio de una fuerte persecución a todo aquel sospechoso de ser gay. Se pusieron en marcha detenciones arbitrarias y torturas, al acostumbrado estilo de los regímenes dictatoriales, y se contó con un amplio sector de la prensa que se refería a los homosexuales como «la logia de amoraes que ponía en peligro la raza de hombres que había sido defendida por los héroes de la patria».(Carbonari)

Adicionalmente, Stroessner ordenó la creación de una lista negra en la que se incluyeron 108 nombres de personas identificadas como homosexuales. Aunque este primer documento sirvió como base para la creación de otros listados más amplios,



el cubrimiento mediático de la noticia sumado a las acciones de las autoridades, contribuyeron la asociación del número 108 con homosexualidad, instalándolo como sinónimo e insulto en la sociedad paraguayaense. Estas personas, añade Carbonari, fueron obligadas a caminar desnudas cargando piedras en sus espaldas en la ciudad de Asunción, desde el colegio Las Teresas hasta el Cuartel de Policía, mientras eran insultados en la vía pública.

Durante su proceso de indagación sobre la muerte de Rodolfo Costa, la realizadora se da cuenta de que el nombre de su tío aparece en la lista de los 108, lo que la lleva a confrontar con su familia y amigos versiones sobre lo que pasó con su tío. A Renate siempre le dijeron que Rodolfo había muerto de tristeza. Aunque la realizadora insiste con el tema de su tío prácticamente durante todo el documental, vemos que en varias ocasiones solo obtiene respuestas vagas, a veces evasivas o incompletas, otras veces poco informadas, pero siempre delatorias de un recelo y miedo generalizado a hablar sobre lo que no es debido. De esta manera a través de las conversaciones, el documental da cuenta de una homofobia estructural todavía hoy vigente en el país, enmarcada en una religiosidad conservadora y un miedo prudencial que dejó a su paso la dictadura de Stroessner.

En una de las escenas del documental, Renate va con su equipo de grabación a una versión del reinado anual Miss Paraguay celebrado en el club nocturno Trauma, en el que compiten varias travestis por la corona. Renate asiste sabiendo que allí encontrará a muchos gays y travestis de la generación de su tío. El desfile comienza mientras los presentadores del reinado reflexionan en un conmovedor discurso sobre el sentido de la celebración. A continuación, la cámara corta y nos presenta en un plano medio a Liz Paola, una de las primeras travestis de la ciudad, ganadora del concurso Miss Paraguay 2008. Dice ella, entre lágrimas: Era modelo él. Rodolfo era modelo de...Era un gay, papito era. Sí divino, divino, divino. ¡Ay me hace llorar!

En esta emotiva escena Renate sola alcanza a intercambiar algunas palabras con Liz Paola, que



Cuchillo de Palo (2011) – Renate Costa

se esfuerza por contenerse y articular oraciones pero que ya no puede hablar debido al impacto de la experiencia, del encuentro mismo. Aunque Liz Paola parece identificarse con Renate pues la reconoce como sobrina de su amigo, es evidente que tiene miedo de revivir el evento, de hablar de ello frente a una cámara. Más adelante descubrimos que las travestis también fueron blanco de persecuciones durante la dictadura, pese a que nunca hicieron parte de la lista de los 108.

Aunque el documental trata temáticamente sobre la persecución de los homosexuales en Paraguay durante y después de la dictadura, resulta interesante cómo la realizadora construye puentes con otras experiencias propias y ajenas, para dar cuenta en últimas, de los mecanismos de exclusión de una sociedad en la que mujeres y la población LGTBI han ocupado un puesto de ciudadanos de tercera categoría. Es por tanto un documental que en palabras de Judith Butler, desvela los mecanismos de como la sociedad construye identidades del otro.

Hacia el final del documental, cuando ya se nos ha revelado lo que fue de Rodolfo, Renate nos muestra unas imágenes de archivo grabadas con una cámara casera, del cumpleaños número ochenta de su abuela: una figura afectiva muy importante para Rodolfo, que determinó su estancia en la ciudad de Asunción a pesar de las condiciones sociales tan adversas. En las imágenes vemos a varios miembro de la familia alrededor de la mesa, incluyendo a Rodolfo en la última fila, medio escondido, medio apartado de los demás durante la celebración. Renate aprovecha la imagen para comentar una anécdota que da cuenta de los mecanismos de exclusión y del estigma social como realidad antropológica, pero sin perder de vista

la condición histórica de las instituciones sociales y sus valores, como referentes de legitimidad. En un monólogo profundamente triste, la realizadora nos cuenta cómo al morir su abuela, su madre fue objeto de todo el rechazo familiar en el momento en que encontró otra pareja y quedó embarazada:

Recuerdo que mamá se presentó al velorio con una barriga gigante. Nadie se sentó a su lado. Nunca voy a poder describir lo que sentí, cuando Rodolfo se acercó, le dió la mano, y rezó con ella.

En su libro *Estigma, la identidad deteriorada* (1963) Erving Goffman explica que todos los grupos sociales establecen formas para categorizar a las personas a partir de atributos que se perciben como corrientes y naturales en un contexto particular. Estas formas de categorizar, dice el sociólogo, nos permiten interactuar cotidianamente de una forma económica, a través de un complejo sistema de proyección de atributos y satisfacción de expectativas concretas. Aunque en los capítulos posteriores de su libro Goffman profundiza sobre la noción de estigma, poniéndola en relación con otros procesos de construcción de identidad social más complejos, básicamente el autor prescribe en su primer capítulo que si la interacción social entre dos sujetos fracasa, es responsabilidad de la persona dueña del estigma. Es decir, en el caso del documental *Cuchillo de Palo*, tanto Rodolfo como la mamá de Renate serían culpables de su propio rechazo social, dada su inhabilidad para cumplir eficientemente las expectativas que depositan sobre ellos las instituciones sociales que los contienen, como lo es en este caso una sociedad católica-conservadora específica, patriarcal (misógina y homofóbica) inserta además aunque desde la periferia, en un sistema económico capitalista que le parece incuestionable. Llama la atención como en varias ocasiones el padre de Renate se refiere a la homosexualidad de Rodolfo en esos mismos términos: como una falta de compromiso con las buenas costumbres, una desviación, un fracaso identitario.

Para Goffman, un estigma es un atributo que puede interferir en la satisfacción de nuestras expectativas proyectadas durante el proceso de interacción. Estos

estigmas pueden ser físicos, como una deformidad; tribales, como los estigmas religiosos o pueden responder a defectos del carácter, como la falta de voluntad, las pasiones tiránicas o antinaturales. (Recordemos que sólo hasta la década de los setenta, casi diez años después de la publicación de este libro, la homosexualidad fue erradicada de los manuales de psiquiatría como una enfermedad mental y una práctica antinatural). Estas articulaciones dejan abierta la posibilidad de interpretar *Cuchillo de Palo* como un documental pertinente por sus dispositivos que remiten directamente a las narrativas del yo.



Cuchillo de Palo (2011) – Renate Costa

Es decir, como una producción valiosa en términos de producción de subjetividad, que a su vez lo ubica en un plano de narrativas culturales como un posible texto feminista.

En el documental, las conversaciones entre Renate y su padre nos permiten deducir que parte de su incapacidad para comunicarse en una relación padre-hija tiene que ver con cierta aversión de la realizadora a las narrativas bíblicas sobre las que el padre sustenta su argumentación y sus valores católicos. Valores que por otro lado, han sido utilizados como bases en buena parte de los proyectos Estado-Nación en Latinoamérica.

Varios textos fundacionales del feminismo nos alertan sobre la importancia de dar cuenta de nuestra subjetividad a través de prácticas discursivas: “las mujeres deben escribir a través de sus cuerpos” dice Hélène Cixous. “Al escribir sobre ella misma, la mujer volverá a su cuerpo que le ha sido confiscado” (Cixous 417). Por otro lado, Judith Butler dice que hay una vida corporal que no puede estar ausente

en la teorización, en el sentido de que quién habla siempre lo hace en relación a las condiciones materiales e ideológicas que configuran su existencia. Si bien la presencia de mujeres en el cine latinoamericano no se limita únicamente a la escena contemporánea, lo que sí parece innovador es una actitud colectiva de muchas jóvenes realizadoras que han encontrado en el ejercicio de escritura, una oportunidad para producir subjetividad como gesto político. Un elemento que por otro lado parece coincidir en muchos países de América Latina con una revitalización de los discursos feministas y prácticas decoloniales en los que la descolonización de los cuerpos de las mujeres ha sido un tema central. Consignas como mi cuerpo es mío y yo decido – no del Estado ni la iglesia – lo que parecen prescribir es un deseo de devolverle a las mujeres su derecho legítimo a vivir desde su subjetividad y a decidir sobre sus propios cuerpos.

Esta búsqueda por recuperar los propios cuerpos ha estado en dialogo permanente con otras preguntas sobre el destino de las mujeres y su papel en la sociedad, así como con otros interrogantes tomados como préstamo de las teorías queer que cuestionan la naturalidad y heterosexualidad normativa, haciendo hincapié en una noción de género como construcción. Películas como XXY (2007), Pelo Malo (2013) y Naomi Campbel (2013), todas ellas dirigidas o codirigidas por mujeres, son algunas de estas producciones actuales que componen un panorama de cine latinoamericano contemporáneo que explora abiertamente, entre otras inquietudes, la noción género como performance. En su libro *Cuerpos que importan* (1993), Judith Butler plantea que la performatividad del género está regulada por los actos del habla y los actos corporales: es decir por prácticas discursivas que configuran nuestro género. Los actos performativos son formas del habla que autorizan: la mayor parte de las expresiones performativas, por ejemplo, son enunciados que, al ser pronunciados, también realizan cierta acción y ejercen un poder vinculante. (Butler 316)

En el caso de la película chilena Naomi Campbel

(2013) dirigida por Nicolás Videla y Daniela Donoso, es interesante cómo el conflicto de la historia se construye alrededor de la búsqueda o los actos performativos de la protagonista: Yermén. Una mujer transgénero que se gana la vida en la capital de Chile como adivinadora del tarot en un call-center. Si en Cuchillo de Palo asistimos a la experiencia de un proceso de búsqueda y reconstrucción del pasado, en el que Renate Costa salda sus cuentas pendientes como mujer no sólo con su papá sino con una sociedad cómplice del asesinato de su tío, a través de Naomi Campbel podemos presenciar la experiencia de mujer trans de escasos recursos que interpreta su entorno a través de una cámara de video casera y se expresa abiertamente, en sus propios términos, sobre sus búsquedas y su vida.

En un artículo sobre el cine del director colombiano Víctor Gaviria, John Beverly referencia el ensayo de Gayatri Spivak para explicar cómo el cine de Víctor Gaviria no está situado sobre un deseo de narrar historias sobre los pobres o los desfavorecidos sino desde esas posiciones. Al citar en su artículo la respuesta de Spivak que responde a la pregunta “¿Puede hablar el subalterno?”, lo que Beverly espera es que reconozcamos en la obra de Gaviria un cine periférico que se ha interesado en narrar el mundo precisamente desde el punto de vista de esos sujetos marginales, inferiorizados por los poderes hegemónicos políticos, intelectuales y económicos. Beverly dice que si bien para la escritora India, estos sujetos subalternos sí pueden hablar, la paradoja está en que realmente no nos interesa lo que tengan para decir. En el caso de la película Naomi Campbel, habría que inscribir su aparición en el marco de un proceso social mucho más amplio, gestado de



Cuchillo de Palo (2011) - Renate Costa

acuerdo a Juan Pablo Sutherland (2000), desde el gobierno de Unidad Popular, en el que se organizó por primera vez un mitín de homosexuales, que le sirvió de base al futuro movimiento gay de Chile.

Muchos países latinoamericanos que compartieron la experiencia de la dictadura, experimentaron tras la caída de los regímenes y a través de varias agrupaciones o movimientos sociales un retorno a lo político, a través de la acción colectiva y un ejercicio cotidiano de poder. Por primera vez en mucho tiempo, parecía posible para los grupos sociales no sólo manifestarse contra los poderes que habían dejado a su paso miles de desaparecidos, sino también participar activamente en la escena cultural y en la construcción de políticas públicas. Estos fueron los escenarios que vieron nacer agrupaciones como el movimiento gay de Chile, uno de los principales actores en los debates sobre políticas de identidad, que otro lado según Juan Pablo Sutherland (2000), abundaron en la agenda cultural de la década de los noventa en este país. No obstante, al igual que muchos movimientos globales que trabajaron por los derechos de los gays y la reivindicación de su estatus moral como anormales, en Chile estos movimientos también encontraron resistencias (Sutherland 13). En su libro *Queer Theory, an introduction* (1997), la escritora Annamarie Jagose explica aunque refiriéndose específicamente a los movimientos homosexuales en Estados Unidos, cómo su constitución a partir de un grupo étnico y una clase social dominante determinó una resistencia por parte de grupos mucho más marginalizados, que empezaron a demandar una ampliación en la argumentación de su política.

Aunque en muchos países de América Latina estas resistencias no desembocaron en un ejercicio de imaginación política inmediato como sucedió en Estados Unidos con la teoría queer, sí se sentaron ciertas condiciones que permitieron el inicio de un cuestionamiento al movimiento gay, desde adentro. Adicional a esto, a los movimientos gay en Latinoamérica deben comprenderse desde su condición geopolítica de periferia, sobre la cuál Juan

Pablo Sutherland dice lo siguiente en su libro *Nación Marica* (2000):

La realidad de América Latina se ve cruzada por la precariedad de los derechos económicos, sociales. Mientras en algunos lugares del mundo las minorías sexuales son un sector más dentro de la sociedad y las demandas del movimiento gay del primer mundo van desde casarse, adoptar hijos, como profundización de la integración social de gays y lesbianas, aquí se persigue a las travestis sistemáticamente, se detienen a gays habitualmente en la vía pública, se discrimina en los trabajos, y en países como Brasil o Guatemala, se asesinan a las travestis con la mayor impunidad. (Sutherland 58).

Volviendo a la película Naomi Campbell, lo que resulta tan especial de esta es su valor no sólo en términos de producción de subjetividad, sino como un relato periférico de Nación. Si bien Naomi Campbell no es una película escrita y dirigida como *Cuchillo de Palo*, por el mismo sujeto que habla en primera persona frente a la cámara, en una entrevista disponible en youtube, Yermen dice que una de las razones por las cuales aceptó colaborar en el proyecto fue porque la invitación que recibió de parte de los directores, a participar en el proceso de construcción de su personaje y en cierto sentido en la escritura de la película misma. ¿Qué tiene para decir una mujer trans chilena sobre su entorno y su proceso de construcción identitaria? En la película, Yermen desea practicarse una cirugía de reasignación de sexo pero como no tiene suficiente dinero, asiste a un casting que está buscando personajes emblemáticos para hacer un reality show que tiene como premio la realización gratuita de una cirugía plástica. Durante el proceso de selección, Yermen conoce a una afrocolombiana que quiere ser como Naomi Campbell. Aunque el trama de la película puede sonar estereotípica, llaman la atención los momentos en los que Yermen graba y comenta su entorno con una cámara casera de video.

Aunque estas grabaciones representan un porcentaje de tiempo minúsculo respecto a la duración total de la película, es interesante cómo a través de estos

archivos, que además fueron realmente filmados por Yermen antes de iniciar el rodaje, el personaje de la película le devuelve la mirada a esos otros que también la construyen como sujeto social y que constantemente depositan sobre ella una vasta cantidad de discursos médicos, psiquiátricos, morales y biológicos. Después de pasar por todo el proceso de selección, Yermén se da cuenta que no necesita de la cirugía para ser la mujer que quiere ser. Una mujer completa, diversa, ambivalente, una mujer queer. La película termina con una especie de reflexión (o más bien una celebración) de Yermén, que nos recuerda la necesidad de reivindicar el poder de nombrarse. Lo interesante de estas películas es cómo presentan – parafraseando a Judith Butler – una crítica del régimen de verdad del “sexo” y de la heterosexualidad normativa, en un gesto de apertura y búsqueda de las democracias en América Latina.

Filmografía

Cuchillo de Palo. Director: Renate Costa. España. Estudi Playtime – TVC. 2010. DVD.

Naomi Campbell. Director: Nicolás Videla y Camila Donoso. Chile. Mimbres Producciones. 2013. DVD.

Pelo Malo. Director: Mariana Rondón. Venezuela. Artefactos S.F. 2013. DVD.

XXY. Director: Lucía Puenzo. Argentina. Historias Cinematograficas Cinemania. 2007. DVD

Bibliografía

Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. 3rd ed. Manchester, UK: Manchester UP, 2009.

Beverly, John. “Los últimos siempre serán los primeros: notas sobre el cine de Víctor Gaviria”. *Revista Digital La Fuga*. Consultado 06 Diciembre 2015.

Butler, Judith. “Prefacio” en *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos*

del sexo. 1ª. Edición. Buenos Aires. Ediciones Paidós, 2002. 11 – 15

Butler, Judith. “Inscripciones corporales, subversiones performáticas” en *El género en disputa*. Traducción por María Antonia Muñoz. Ediciones Paidós. 2007. 253 – 275

Carbonari, Patricia. “Cuchillo de palo, de Renate Costa: «Uno, cero, ocho, repriman» Tomado del blog La pajarera del medio. 2014. Consultado 06 de Diciembre 2015.

Cixous, Hélène. “The Laught of the Medusa” in *Feminist Redux: an Anthology of Literary Theory and Criticism*. NJ: Rutgers UP, 2009. 416 – 431

Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1978.

Jagose, Annemarie “Los límites de la identidad” en *Queer Theory. An Introduction*, New York: New York University Press.

Sutherland, Juan Pablo. *Nación Marica. Practicas culturales y crítica activista*. Chile. Ripio Ediciones, Colección: Los mecanismos de la Musa. 2009.

Noticiero de la TV Pública argentina. “Visión 7 – La película «Naomi Campbell» estrena este jueves” (Video). TV Pública Argentina en Youtube. 04 Febrero 2015. Consultado 06 Diciembre 2015.

Los Nadie de Juan Sebastián Mesa

Hijxs de la rebeldía que persiguen el sabor del útero de la Anarquía

Por: El Zudaca (Nómada urbano y colaborador de la Revista Visaje)

“Muere lentamente quien no cambia de vida
cuando está

Insatisfecho con su trabajo o su amor,

Quien no arriesga lo seguro por lo incierto

Para ir detrás de un sueño,

Quien no se permite al menos una vez en la
vida huir de

Los consejos sensatos ...

¡Vive hoy! ¡ Haz hoy!

¡Arriesga hoy !

¡No te olvides de ser feliz !”

– Martha Medeiros

Hace ya más 25 años, Víctor Gaviria, tal vez sin saberlo, nos robó para siempre el futuro con **Rodrigo D.** Una película tan colombiana como el piel roja pa pegar un porro, tan marginal como cualquier suburbio del tercer mundo, y con su tono honesto y crudo del documental y la estética neorrealista. Estalló nuestra psiquis con el vacío existencial y poético de unos personajes que navegaban en el nihilismo, en una Medellín donde cada quien se otorgaba el derecho de matar y descargar su ira en cualquier esquina; soñando con un futuro mejor, donde los sicarios y parceros se convirtieron en la metáfora de una juventud caótica y hostil, en el paisaje de la escena contracultural punk del Medellín de los años ochenta. La música vomitaba fuego anárquico desde el espíritu juvenil de la batería que deseaba tocar Ramiro Meneses, agresividad que también pudimos sentir con profunda rabia en la adaptación al cine de la novela, **La Virgen de los Sicarios** que

hizo el director Barbet Shroeder de la obra mítica del escritor Fernando Vallejo.

Luego **Apocalipsur** (2007), dirigida por Javier Mejía, retrató la Medallo noventera y narcotraficante, para conmovernos con los relatos urbanos y la jerga callejera de jóvenes como Caliche, Malala, Pipe y La Comadreja, en un paisaje de traquetos, capos y otros sujetos de dudosa reputación.

Hoy septiembre de 2016, otro nativo urbano de Medellín, Juan Sebastián Mesa Bedoya, reivindica la cinematografía punkera de un país tropicalmente violento como Colombia, con el estreno nacional de su ópera prima: **Los Nadie**. Película de apertura de la última edición del Festival de Cine de Cartagena y ganadora recientemente el Premio del Público Circolo del Cinema di Verona, de la Semana de la Crítica del Festival de Cine de Venecia.

Los Nadie, título inspirado en el bello texto de una leyenda de la literatura latinoamericana, y luchador incansable de la justicia social como Eduardo Galeano, es una pieza audiovisual protagonizada por actores naturales con el aura rebelde suficiente para sumergir al espectador en un pogo filmico y dionisiaco de 24 fotogramas por segundo a blanco y negro; donde se aprecia durante 84 minutos la travesía libertaria de 5 jóvenes – Pipa, Camilo, Ana, Manu y el Mechas- que desean con mucho fervor, escapar del omnipresente poder del pensamiento adulto céntrico que gobierna a la cultura paisa. Arrojándose de este modo a la carretera del sur más al sur, con el ímpetu y la libertad de sus artes callejeras, malabares, grafitis, tatuajes, y la vibrante compañía de la ideología Anarko Punk, y demás sonoridades que habitan las cloacas del nomadismo urbanauta, y su corte de funambulistas y otros mutantes.

Los Nadie, una película sincera producida durante más dos años por Monociclo en clave de autogestión y deseo libertario, con un rodaje de diez días y una noche entre las Comunas 7, 10, 3 y 11, nos invita a desafiar los secuestros que comete el establecimiento sobre nuestros sueños.

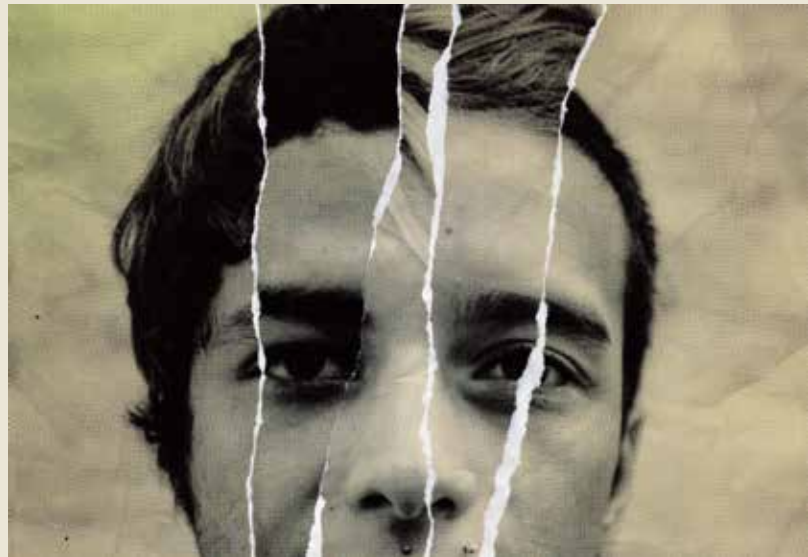
La Revista Visaje tuvo la posibilidad de dialogar con su joven director, Juan Sebastián Mesa – antes que el cinematógrafo infecte las salas de Cine Colombia – con el espíritu warrior de Los Nadie: “una generación de jóvenes llenos de sueños que quieren cambiar su realidad, alejándose del mundo destrozado y caótico en el que los han enseñado a vivir, sembrando un mundo nuevo en el que se cambien y se mejoren las relaciones con los animales, con las mujeres, con la naturaleza y con el entorno en el que vivimos».

Revista Visaje: He escuchado que la película nace porque quisiste viajar por América del Sur, pero antes de viajar ¿tuviste contacto con la contracultura del punk, y cierto pensamiento libertario?, porque me gustó mucho ese contenido que subyace en la propuesta cinematográfica. ¿Cómo ha sido tu relación con estas filosofías de pensamiento ácrata ?

Juan Sebastián Mesa: Yo antes de viajar siempre estuve como muy metido en la escena del punk de Medellín. Tocaba en una banda, no estoy hablando de algo que en realidad no conozca, siempre estuve yendo a conciertos, parchando con amigos. Medellín es una escena muy punkera y el movimiento en algunos lugares es muy unido. Pertenece a un grupo que se llamaba la Familia Gato Negro, que es un parche que se hacía en Bello. Un ensayadero donde se encontraban varias bandas, y simplemente era ir a parchar y tocar. Estar cantando como todo un domingo, hacíamos una recopilación de varios canciones; siempre estado inmiscuido en el mundo del punk, todavía me gusta, pero ya estoy un poco alejado de la escena.

El viaje fue como el detonante para querer contar esta historia. La película surge por querer contar un sentimiento inexplicable, que en algún momento tuve, y era querer irme de Medellín por un montón de factores, por el contexto de la violencia y la familia. Un montón de cosas, que llegó un punto en el que

se licuaron, y que no necesariamente es por todos esos factores sino que es un sentimiento inherente al ser joven en cualquier ciudad, el de querer viajar. El hecho de trascender el deseo e irse sin mente a viajar, es como lo que marca la diferencia. En el viaje te das cuenta que no sos solo vos quien tiene esa inquietud, se encuentra mucha gente viajando.



RV: ¿Qué estudiaste en la Universidad de Antioquia ?

JSM: Comunicación audiovisual.

RV: ¿Habías hecho antes algún ejercicio audiovisual con respecto al punk?

JSM: No. Nunca había hecho un acercamiento al punk desde el audiovisual, había hecho varios cortometrajes, entre ellos Kalashnikov (2013), que hizo parte del Short Film Corner del Festival de Cannes 2013, y Maquillando el silencio. Había trabajado temas más relacionados con el campo con el conflicto, y este es como el primer acercamiento a la escena punk.

RV: ¿Cómo surge toda esa cofradía de trabajo del colectivo cinematográfico? Porque se siente la complicidad con los actores.

JSM: La universidad siempre nos explicaba un poco, todas las estructuras verticales que se aplicaban al cine, que era el director, el productor, y de allí hacia

abajo una cadena de gente. Cuando empezamos a hacer los primeros ejercicios nos dábamos cuenta que nos podíamos sentar todos en una misma mesa, a dialogar acerca del proyecto, y que no necesariamente necesitábamos una estructura vertical, y estábamos todos enfocados en crear algo en conjunto.

Fue algo que empezamos a aplicar en los primeros proyectos, obviamente hay unos cargos que se respetan, pero a la hora de opinar o dar una percepción acerca de algo, estamos ahí todos para escuchar. Esa ha sido la forma de trabajar en Monociclo, que es el proyecto que tengo con los amigos (José Manuel Duque y Alexander Arbeláez). Y a la hora de hacer la película fue una cosa bacana porque nosotros trabajamos con amigos, no con gente que llega a hacer un trabajo, sino con la gente que nos tomamos las cervezas, con la que salimos de fiestas. Los mismos actores entraban a hacer parte de esas dinámicas [...] no estamos al frente de un director o un productor sino al frente, primero que todo de un amigo, y segundo, como toda esa parte de hacer la película.

RV: ¿Intentaste con tu equipo de producción tener relaciones no tan jerárquicas, en las que se pudiera discutir el guión? ¿O que los mismo diálogos con los actores naturales fueran surgiendo a partir de cómo iban sintiendo la historia ?

JSM: No es algo que uno trate de hacer conscientemente, sino que nosotros nos sentimos bien trabajando mientras discutimos el guión. Obviamente siempre hay un guionista que toma la decisión, pero que puede escuchar, y muchas veces los aportes que llegan son muy valiosos, porque cerrarme y pensar que tengo la última palabra, donde todos pueden aportar, en último, el cine es un arte colectivo que se hace entre muchas manos.

RV: ¿Intentaste con tu equipo de producción tener relaciones no tan jerárquicas, en las que se pudiera discutir el guión? ¿O que los mismo diálogos con los actores naturales fueran surgiendo a partir de cómo iban sintiendo la historia ?

JSM: No es algo que uno trate de hacer conscientemente, sino que nosotros nos sentimos bien trabajando mientras discutimos el guión. Obviamente siempre hay un guionista que toma la decisión, pero que puede escuchar, y muchas veces los aportes que llegan son muy valiosos, porque cerrarme y pensar que tengo la última palabra, donde todos pueden aportar, en último, el cine es un arte colectivo que se hace entre muchas manos.



Revista Visaje: En esta película es muy importante la música, ¿cómo se conforma la banda sonora?

Los Nadie (2016) – Juan Sebastián Mesa

JSM: La banda sonora se fue haciendo como entre amigos. La canción de Los Suziox que aparece al final (miseria), es una canción que siempre me ha gustado mucho, y a veces cuando estaba escribiendo el guión la ponía y decía esta canción refleja como ese sentimiento de querer irse y no poder, y con O.D.I.O. uno de los actores, es su guitarrista y también entramos a trabajar con ellos.

El punk es importantísimo en la película porque narra un montón de cosas. El punk es una forma de narrar la ciudad, de cómo los jóvenes la habitan, y lo ha estado haciendo durante décadas. La música es otra película dentro de la misma.

RV: ¿ Había referentes de este tipo de cine que te hayan influenciado ?

JSM: Referentes hay muchos, pero nosotros pensábamos que la película se encontrará a sí misma. Se empezará a buscar dentro de ese mismo universo que estábamos tratando de contar todas las

anécdotas. No mirar hacia atrás, pues hay referentes grandísimos como Rodrigo D que es un referente fuerte. Con la película, queríamos como encontrar nuestra propia película, sin tener una carga en nuestros hombros. Dijimos vamos a darle la libertad, que ella nazca como ella quiera que sea, no cerrarla. Esta película es así, con sus características, con sus peculiaridades y sus problemas. No es una película perfecta, y tampoco lo queríamos que lo fuera; y eso es lo que hace que tenga su particularidad en algunos momentos.

RV: ¿Cómo se está pensando la circulación de la película ?

JSM: Inicialmente en salas que es como lo normal, vamos a estrenar con Cine Colombia. Miraremos cuánto tiempo estaremos ahí (risas), y luego la idea es tratar de buscar la mayor cantidad de circuitos de Festivales, y parches comunitarios, que se riegue. Lo importante es que la vea la gente, más allá que esté en teatros. Y que le llegue a la mayor cantidad de gente posible.

RV: ¿Cómo te sientes ya después de verla? Y ya teniendo un poco más de distancia ¿qué reflexión tienes al respecto?

JSM: A mí me gusta. La hicimos pensando en qué nos gustaría ver en una pantalla. Porque hay una relación muy estrecha con ella, porque es muy difícil alejarse de las relaciones que uno tiene con los personajes cuando la ve, si me entiendes; cuando vos ves a la mona llorando yo estoy viendo otras cosas que trascienden un poco.

Es una película que fue una escuela, a la que le tenemos que agradecer un montón de cosas porque fue el primer acercamiento con un montón de procesos a los que nunca nos habíamos enfrentado, y que la película misma nos fue revelando y enseñando poco a poco.

De hecho la película es prácticamente lo que se ve; es lo que se rodó, no es como esas películas que tienen un primer corte de 4 horas, luego uno de dos.

La película al tener tan pocos días para el rodaje, el material es justo. Había tomas que era como tener una toma para este plano, no hay otra opción o no lo haces. Era negociar con los productores, como jugar ese ajedrez allí, para que la película exista.

Los actores y el equipo la vieron fue en Cartagena, en el estreno que se hizo. De hecho nosotros la vimos terminada allá. Nosotros tuvimos un premio FDC de Cortometraje y con la plata hicimos maromas para hacer el largo, y luego accedimos al premio FDC de posproducción.

En la universidad nos dimos cuenta que se podía hacer cine sin tanta pose, parafernalia, sin tanta bulla, que en últimas lo que importa es lo que grabas, cierto, no necesariamente con que cámara ni con qué luces, sino que tengas algo que contar, y lo puedas hacer de buena forma y transmitirle un sentimiento a la gente. Nosotros tratamos como de desligarnos de esas dinámicas de producción tan ligadas a la publicidad, a tener «los juguetes» pues que llaman, y en últimas lo importante es lo que quieras contar. Y cómo lo cuentas, puede ser con una cámara piñatera o lo que sea.

La película se hizo pensando en ser consecuentes con ese universo que queríamos contar, y ser fieles a los actores, y a ese mismo espíritu de la película que es autogestionarse, y poder financiarse sin depender de un montón de cosas.

RV: En Medellín hay una fuerte movida libertaria de la contracultura punk, de colectivos antimilitaristas y cultura viva comunitaria. Políticamente, ¿cómo la percibes a la ciudad luego de hacer esta película?

JSM: Medellín ha tenido avances importantes, pero tiende a meter todo debajo del tapete, esconder un poco de problemáticas que están latentes.

RV: ¿Cómo muy cosmética?

JSM: Exacto es una ciudad un poco superficial, un poco más maquillada como la quieren mostrar, y los jóvenes somos consciente de eso, gran parte

de los jóvenes que vivimos en Medellín tenemos una contra respuesta a eso. Y simplemente muchos encuentran en el arte, la música, el teatro, y en un montón de expresiones artísticas que van mucho en contra de esa forma tan estetizada de querer vernos y mostrarnos al mundo.

Medellín es una ciudad con unas problemáticas latentes que vivimos a diario, el hecho de tener que mirar si puedes pasar a una hora, por un lugar. Es una ciudad fragmentada, como en una tensa calma todo el tiempo, donde los poderes están allí en fricción, y hay un montón de pactos obviamente, pues que nadie desconoce; el pacto del fusil, (...) de actores armados que en últimas son los que mandan, y tienen el orden territorial de un montón de zonas. Se han tenido avances en muchas zonas de la ciudad, pero hay otras que están completamente desprotegidas, donde



Los Nadie (2016) – Juan Sebastián Mesa

las estructuras de poder están desdibujadas, y el microtráfico y un montón de problemáticas que solamente se viven aquí y no en las otras ciudades. Aquí la extorsión es una fuente de financiación que se volvió algo completamente normal. La plata para la seguridad privada, una cosa absurda.

RV: ¿Cuál es como tu banda sonora dentro del punk? A parte de las bandas de Medellín y que te hayan generado toda esta catarsis.

JSM: The Clash es una, me gusta mucho Dead Kennedys, ChaosZ, Eskorbuto y en un tiempo escuché mucho The Casualties.

RV: ¿Por qué los jóvenes han sido un tema recurrente dentro de la cinematografía de Medellín? Por ejemplo, la obra de Víctor Gaviria, Apocalipsur de

Javier Mejía, y ahora tu película.

JSM: Cuando empecé a hacer la película, quería contar una película que sentía muy personal y quería hablar de un contexto que siento y conozco bien. Me interesaba ver en la pantalla algo con lo que me sintiera identificado. Si bien Rodrigo D habla del punk, es una escena un poco más criminalizada, y como con ese sentimiento de NO FUTURO. Es algo que ya ha trascendido hace rato y ahora ya hay una cosa más propositiva. Vivimos en este contexto pero ¿qué vamos a hacer para poder salirnos? Se trata de vivir como nosotros queremos, que es una forma más contestataria al respecto, no tan derrotista como «No te desanimes matate». Vamos a hacer algo más propositivo. Vamos a hacer nuestro propio

Pedro Costa: «Como cineastas debemos ser los dueños de nuestros medios de producción»

Por: Jerónimo Atehortúa Arteaga



Pedro Costa tiene una obra singularísima, entre sus películas se cuentan *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha* y *Cavalo Dinheiro*, obras maestras del cine contemporáneo. Sus métodos de trabajo y visión han revolucionado el mundo del cine. Su trabajo duro e implacable sobre el tiempo, el espacio, las formas, y sobre todo, sobre las personas, lo han ubicado en la escena cinematográfica como uno de los artistas esenciales de nuestro tiempo. En esta entrevista que pude hacerle en su visita a Sarajevo, Costa nos permite acercarnos a su original concepción del guion y la imaginación en el cine, la producción como forma de escritura cinematográfica, la cinefilia, dándonos así su visión sobre un posible futuro para el cine, que, en la periferia, se convierten en reflexiones imprescindibles.

Jerónimo Atehortúa Arteaga: Estoy muy interesado en su concepción del guion y la escritura cinematográfica. Me parece que tiene una concepción muy novedosa de ella que a mi me resulta muy pertinente para pensar, en términos políticos, cinematografías emergentes como la de mi país.

Pedro Costa: Hubo un tiempo en el que trabajaba de modo, digamos, inconsciente, en el sentido de que me negaba a preguntarme de dónde venía el dinero y cómo era distribuido dentro de la película. Yo estaba casi que entrenado para no saber eso. En mi escuela de cine no me lo enseñaron, porque mi universidad, afortunadamente, era demasiado anárquica, y

aún no estaba formateada en este sentido. Era el tiempo inmediatamente posterior a la revolución (1), y todavía se estaban preguntando qué tipo de institución querían ser, así que mientras estudié allá, no me enteré de cuáles eran los “protocolos” de la realización cinematográfica.

Por el contrario, en la universidad tuve la enorme oportunidad de conocer a António Reis, uno de los más grandes directores de cine portugués, a pesar de solo haber hecho tres películas. Reis era todo lo contrario al director que depende de cronogramas, call sheets, mapas de rodaje, etc. Por no mencionar que era un tipo al que le encantaba improvisar,

(1). Costa se refiere a la llamada Revolución de los Claveles, el levantamiento de 1974 que significó el fin de la dictadura de Salazar y la emancipación de las últimas colonias portuguesas en África.

además de ser un artista en todo sentido. Era un poeta de verdad, era etnólogo, estaba absolutamente interesado en la mitología, el arte folclórico, el arte primitivo y antiguo, los rituales, era un hombre de gran erudición y al mismo tiempo un verdadero campesino. Él venía de un pequeño pueblo al norte de Portugal y permaneció como un hombre rural hasta el final. Reis fue quien me dio una verdadera razón para permanecer en la universidad.

Mi motivación al empezar a estudiar era completamente enfocada en el aspecto técnico del cine, cómo armar una cámara, cómo cargar un chasis, cómo exponer correctamente, cómo grabar sonido, pero especialmente en ese tiempo descubrí la edición. En todo caso mi intención siempre fue ser independiente, esa intuición ya estaba allí. Yo permanecí en la universidad solo por dos años, porque rápidamente fui invitado a trabajar en una película, luego en otras dos, después en un corto y así estuve trabajando como asistente y productor por diez años. Esa fue la rutina de mi vida por un largo periodo.

La idea del guion no apareció en la escuela. Yo sabía que gran parte del arte del cine que me fascinaba en ese tiempo venía de la escritura: Hawks, Lubitsch, y el cine norteamericano en general dependía del guion. Pero era claro que también estaba el cine silente que sin duda operaba con otra lógica. En todo caso yo estaba muy conmovido por el cine clásico que veíamos en aquellos enorme programas, que el futuro programador de la cinemateca hacía. Veíamos ciclos enormes que duraban meses, en los que veíamos dos y a veces tres películas por día. Fueron casi tres años en los que pude ver todo el cine, allí, con mis compañeros, vimos todo Mizoguchi, todo Ozu, todo Murnau, todo Rivette, Truffaut... pero también Ford, Tourneur, los clásicos de los años treinta y cuarenta. Al mismo tiempo los dos grandes faros del cine contemporáneo que veíamos eran Straub/Huillet y Godard. Ellos eran el gran ejemplo de lo que el cine podía alcanzar en ese momento. Eran directores que partían de las formas, eran muy modernos en todo sentido. Eran supremamente

innovador su trabajo con el montaje, el collage, el ensamblaje de elementos disímiles, sobre todo en el caso de Godard. Mientras que Straub/Huillet eran cineastas rigurosos, que mostraban un trabajo intenso, siempre dependiendo de textos. Esa idea del guion clásico en el cine moderno que yo amaba era absolutamente subvertida por ellos. En Godard el guion era la cámara, mientras que en Straub/Huillet era una cierta herencia que partía de textos literarios como Kafka o los griegos; ellos no necesitaban de ninguna "historia", la historia la traían los textos puestos en la película. Esto, de todos modos, era algo que António Reis nos decía casi todos los días, "ustedes deben entender que incluso las piedras cuentan una historia, ustedes no deben inventar o depender de su imaginación".

JAA: Pero las dos primeras películas que realizó, *O Sangue* y *Casa de Lava*, tenían un guion.

PC: La primera efectivamente tenía un guion, yo no diría convencional, pero sí muy autobiográfico. Aunque la historia no es mía hay un elemento autobiográfico por contradicción. Quiero decir, yo no tengo hermanos, pero me habría gustado tenerlos. Toda mi niñez y adolescencia la viví en soledad, mi padre y mi madre estaban divorciados, era una familia disfuncional. Como muchos chicos me la pasaba de una casa a la otra, pero sobre todo me la pasaba muy solo. Yo vivía en las calles, en la ciudad, en el cine. Recuerdo que cuando tenía 12 años iba al cine solo, después iba al café y tomaba jugo y torta y luego tomaba el transporte público yo solo, de manera que fui descubriendo el mundo en absoluta soledad, lo que de algún modo tiene mucha relación con el cine.

JAA: Estoy consiente de que usted tiene una suerte de desapego por sus primeras tres películas, pero de todos modos en ellas se nota una escritura cinematográfica atípica, un flujo narrativo moderno. Aunque esas primeras películas, sobre todo *Casa de Lava*, contaban con una producción grande, digamos convencional, el relato estaba diluido en

el espacio, procedía con una causalidad débil, muy moderna. ¿Cómo se las arregló para lograr esto en una producción de esas características?

PC: Lo que siento por esas películas no es desapego, sino distancia. Mi primera película era una producción más o menos convencional, con cada elemento en su lugar, y es natural porque hasta ese momento mi experiencia en el cine había sido como asistente. Yo estaba completamente absorbido por la máquina cinematográfica. Pero al mismo tiempo era una película producida por amigos. En ese tiempo unos amigos y yo habíamos fundado una pequeña productora cinematográfica. Sin embargo, esto no duró, no encontramos la forma de trabajar conjuntamente. Aunque no diría que fue algo trágico, el hecho de que esta empresa no durara fue causa de desilusión y tristeza pues esa fue la primera vez que mi intento por producir de un modo diferente no funcionó. Se dio la coincidencia de que Paulo Branco, que era y sigue siendo un productor bien establecido, tuvo interés en producir mi segunda película. El problema era que yo no tenía todavía un proyecto. Rápidamente se me ocurrió la idea estúpida de hacer una remake de *I Walked With A Zombie* de Jacques Tourneur, era un poco como eso que cuenta Godard cuando hizo *Made in U.S.A.* Según él, simplemente tomó el primer libro que encontró en la estación del tren y se lo dio al productor para que le financiara su próxima película. En todo caso la idea de *Casa de Lava* viene de la película de Tourneur, que a su vez viene de la novela *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. La trama de esta película, requería de una locación exótica, pues es una historia que transcurre en un lugar alejado y misterioso. Pensamos entonces en Cabo Verde, y el productor financió mi viaje allí para conocer el lugar por primera vez, aunque luego a Branco le tomó largo tiempo recolectar el dinero suficiente para hacer la película. Yo siempre digo que mi gran error fue esta segunda película, pero fue un error revelador, que me llevó a entender qué era lo que realmente yo quería. De algún modo tuve que ir hasta muy lejos de mi hábitat natural, la ciudad, para luego regresar a encontrarme con cosas realmente serias. En ese tiempo yo estaba absorto, jugando con esta máquina que es el cine, y entonces encontré que

era puro exceso. Lo que me pasó durante el rodaje de esta segunda película fue el descubrimiento de mí mismo, que por supuesto es algo que cualquiera puede hacer sin necesidad de meterse en un rodaje así, pero para mí esta fue la forma de descubrir qué era lo que yo quería ser, cómo era que yo quería comportarme frente al mundo, frente a un actor, un árbol, el mar; tal vez de este modo fue más intenso, más eficiente. Frente a esto tuve que hacer algo muy violento, que fue, de algún modo, boicotear mi propia película. Era obvio que yo estaba mucho más interesado en el pueblo y, especialmente, en la gente. Me llamaba la atención el modo en que vivían, cosa que percibía como extraña, hermosa y misteriosa. Todo en general me fascinaba: su religión, su economía, el modo en que vestían, todo... por otro lado estaba la historia de mi película. Era un momento en el que tenía frente a mí el guion de una película que yo había escrito para mi productor, para que el obtuviera el dinero, porque esa es la forma en que la máquina trabaja. Sin duda era un guion escrito únicamente por el dinero, era solo para el productor. En esas 120 páginas que escribí para él no había nada que me conmoviera en lo más mínimo. Por supuesto yo lo escribí sabiendo que la mayoría de las cosas



Casa de Lava, Pedro Costa, 1996

allí no podían hacerse, o no me interesaban. Todo eso ya lo sentía. De todos modos me gustaban los actores con los que estaba trabajando, me gustaba el equipo técnico, pero persistía la sensación de que simplemente yo estaba recorriendo las emociones descritas en el guion, y que no me estaba planteando las preguntas verdaderas. Como no me hice esas preguntas antes de la película, ellas se presentaron

por sí mismas, de forma muy violenta durante el rodaje. Así que boicoteé por completo el guion y a los actores, y mi idea allí fue filmarlo todo en un estilo mucho más cercano al documental. Por supuesto el equipo técnico empezó a preocuparse. Hubo muchos días en los que yo salía del hotel solo con el camarógrafo y el sonidista. Todos estaban asombrados, se preguntaban si la película iba hacia algún lado, estaba rodeado de técnicos con un guion en la mano, con notas técnicas precisas sobre horarios, locaciones, puestas de sol, etc. y yo, en cambio, estaba boicoteando ese trabajo.

JAA: De manera que esa escritura moderna, no sucedió en el montaje, sino en el propio rodaje.

PC: Por supuesto, todo pasó durante la producción. Como director yo estaba viviendo la pesadilla que presencié una y otra vez cuando era asistente. La pesadilla era la ausencia de un trabajo amable, la imposibilidad de tener tiempo para pensar, todo era demasiado rápido. Cuando era asistente yo era uno de esos personajes que están todo el tiempo apurando la producción, siempre gritando: “quedan 5 minutos”, “queda una hora”. Estaba cegado, yo servía a los productores completamente. De vez en cuando había un director que lograba escaparse para poder hacer lo que él quería: Raoul Ruiz, Manoel de Oliveira, tipos como ellos, excepcionales. De resto todas las películas eran más o menos lo mismo. De hecho el trabajo era aburrido, rígido. Yo estaba a cargo de las listas de locaciones, los horarios, nada de trabajo creativo. Yo era parte de un trabajo que consistía en mentir.

JAA: Sus películas más reciente son el resultado de un trabajo constante en el tiempo. En ellas se nota que hay un trabajo con la realidad, pero también una compleja estructura llena de recursos dramáticos. Quisiera saber si en ellas trabajó con algo similar a un guion.

PC: Al menos no en el sentido convencional. Creo que el origen de todos los males, las injusticias

y perversidades en el mundo del cine está en el guion cinematográfico. El guion es como si fuera una especie de tabla de derecho, es un conjunto de regulaciones con las que es muy difícil negociar, porque se sustentan bajo esa dogma del cine que dice que el tiempo es dinero. Pero esto es una mentira absoluta. El tiempo no es dinero.

De hecho el tiempo es lo único que podemos llegar a tener de nuestro lado si empezamos a entender la producción de otro modo.

El guion supone un aplastamiento del proceso de creación de una película. Llega un momento en que uno tiene la realidad de frente y sin embargo quiere aferrarse a lo que tiene escrito en el guion porque es lo que el productor pagó. Por eso creo que los problemas de la creación en cine están en realidad en la producción.

JAA: En ese sentido me queda la idea de que el guion es entonces una herramienta que se vuelve en contra de nosotros porque termina cegándonos, impidiéndonos aceptar y tomar la riqueza de la realidad y las personas que están efectivamente frente a la cámara.

PC: Por supuesto. Eso es algo que yo siempre supe porque tuve una educación en esta dirección con António Reis, quien trabajaba bajo una idea del guion completamente atípica. Reis trabajaba con poemas, imágenes, mapas. Aunque sus películas



I Walked with a Zombie, Jacques Tourneur, 1944

estaban muy bien planeadas, él filmaba teniendo en cuenta las puestas de sol, las temporadas, el color de las hojas de los árboles según el momento del año, tenía en cuenta la lluvia, la niebla, pero esta planeación surgía de algo interno, de su profundo conocimiento de su entorno. Su guion, era un guión vinculado a los elementos de la naturaleza, era algo orgánico, un guion “natural”.

A mí me avergüenza esa extrema preparación que supone el guion de cine convencional. Bajo este modo de trabajo uno siempre queda con la sensación de que está filmando por milésima vez la misma escena, solo que con leves variaciones. Cuando hice Casa de Lava, mi segunda película, pude descubrir que en realidad yo quería estar más cerca de la gente, y que en muchas ocasiones lo que de verdad quería filmar estaba frente a mí, pero no frente a mi encuadre, bastaba solo mover un poco los ojos para verlo. La chica del pueblo que viene por curiosidad a ver lo que está sucediendo en el rodaje, tal vez es lo que en el fondo queremos filmar, no la escena previamente escrita. Es allí donde está la verdadera intriga, el lugar donde el misterio y la verdad se encuentran de manera positiva, sin que nosotros lo hayamos podido prever en la escritura.

Yo, en mi guion, dolorosamente escribía misterio tras misterio, porque estaba superponiendo mis misterios a los misterios de I Walked With a Zombie y Jane Eyre, y era absolutamente innecesario. El misterio estaba en todos lados a mi alrededor, en los chicos, las chicas, sus vidas, el volcán, todo estaba ahí, para mí, esperándome.

Cavalo Dinheiro es, hasta ahora, la última película de Costa. Quizá también el cierre de sus películas con Ventura, personaje central de su filmografía y norte de una nueva forma de lo político en el cine.

JAA: Tengo la sensación de que existe una especie de fetichización de “el relato” en el cine a través del guion cinematográfico. Se asume que el cine es una máquina cuya especificidad es contar historias. Por supuesto yo creo que siempre hay una historia, pero no creo que el cine se reduzca a ello, el cine es algo

más. Yo tuve un buen profesor que criticaba esto y nos hacía ver que el guion no existía más allá de ser como los planos de una casa. Pero no tiene una existencia autónoma. Él señalaba algo que es curioso y es como la gente, tras ver una película a la salida del teatro muchas veces comenta: “me encantó el guion de esta película”, Incluso, los festivales suelen dar premios al mejor guión. Pero entonces uno se pregunta ¿de qué están hablando realmente? En la pantalla, dónde está el guion, dónde lo vieron, dónde lo leyeron. El acontecimiento cinematográfico es la película, no otra cosa. Quisiera saber qué piensa sobre esta idea de reducir el cine a un dispositivo para narrar. Tal vez es esta insistencia en solo querer ver narraciones lo que ciega a los cineastas, y los lleva a contar siempre la misma historia.

PC: António Reis en ese sentido era brillante. Él nos decía, no solo en sus clases, sino con sus películas, que la historia está en las piedras, en la arena, en las nubes, esos son los lugares dónde la verdadera historia tras la historia se esconde. Ellos son el verdadero guion de una película. Todo cuenta una historia, nosotros solo tenemos que estar preparados y atentos para capturarla. Probablemente al hacer esto debamos pagar un precio. Lo que sucede es que este mundo del entretenimiento está contaminándolo todo. El problema más que las historias, es la idea de que la narración tiene ciertas reglas. Y esto es algo que viene del uso de la imaginación en el cine. Me explico. Me gustaría contrariar la idea de que la imaginación es algo que viene antes de la película. Muy por el contrario y en esto me inspiro mucho en Cezanne, la imaginación es algo que aparece con el trabajo. El proceso es inverso, no es que primero está la imaginación y luego está la película, para mí primero está la realidad, el trabajo, la materialidad de la película y recién ahí surge la imaginación. Como explica Godard, si se tratara de filmar nuestra imaginación ¿para qué las cámaras y los lentes? Por eso él siempre habla de que el cine es un arte de la realidad, y nadie podría decir que sus películas no tienen imaginación.

Desde mi punto de vista la imaginación es mucho

más problemática que el story-telling. Siempre he tenido la sensación de que mi imaginación no es muy aguda o astuta. Nunca he intentado depender de mi imaginación, o de mi capacidad para escribir cosas, no me gusta forzar la realidad. Incluso en la vida a veces pienso en eso, ¿qué es la imaginación? ¿Qué es una persona imaginativa? Y creo que desde muy temprano en mi vida fui más rápido que otras personas hacia la idea de que no dependemos de la imaginación para hacer películas. Lo cual es difícil de decir porque la gente se alarma y piensa que esta es una aproximación turbia o fría a las cosas. Es lo mismo que sucede cuando digo que en realidad quiero filmar el árbol, la flor en el sol, o la chica que se acerca a mi rodaje, y no a mi propio rodaje. Creo de verdad que la escena que pude escribir sentado en mi habitación dos meses antes, no es comparable bajo ningún aspecto con la sensualidad de un lugar, lo escrito no tiene correlato, no encaja, no da la altura. De esta manera una se va dando cuenta que la realidad nos puede sorprender mucho más que la imaginación.

JAA: He podido ver Cavallo Dinheiro varias veces, y me impresiona que cada vez que la veo, más que encontrar elementos o detalles nuevos, encuentro toda una capa, una dimensión nueva de la película. Tal vez, de manera retrospectiva, uno podría decir que en la película hay mucha imaginación, los capas de tiempos, las voces, son elementos-manifestación de una imaginación cinematográfico potente...

PC: Por supuesto que la hay. Mi idea acá no es rechazar la imaginación. Sino dar una idea distinta de ella. Creo que la imaginación proviene del trabajo duro y constante con la realidad de los materiales que usamos para hacer una película: el tiempo, el espacio, las personas, las voces, los recuerdos. Lo que hace trabajar mi imaginación es muy concreto, son los materiales presentes en la creación, y hoy puedo decir que esos elementos están normalmente ya en frente de la cámara, están ahí, esperando y uno lo que tiene que hacer es ensamblarlos de modo que funcionen. Es como una pared, se construye con

ladrillos haciéndolos encajar.

Estas ideas sobre la imaginación vienen de la experiencia traumática de haberme enfrentado a una profesión que no respetaba, y que aún no respeto, y que no tiene nada que ver con el cine clásico que admiro. Yo estoy hablando de la corrupción de una forma artística y de una industria. Ya no existe aquella industria que produjo esas grandes películas. Por supuesto Hollywood todavía existe, pero hoy crean productos que yo no pueden interesarnos.

JAA: Pensando en estas valoraciones sobre el guion cinematográfico como una herramienta que se vuelve en nuestra contra para cegarnos, y en estas ideas sobre la imaginación en el cine concebida como lo que surge tras el trabajo con los materiales de la creación artística y no al revés, me pregunto si podríamos hablar de una escritura propiamente cinematográfica y dónde puede estar. Por lo general se habla del guion, la puesta en escena o el montaje, pero sus películas me hacen pensar en una dimensión absolutamente ignorada cuando se habla de este asunto: la producción. Se me viene a la cabeza ese maravilloso documental de Kavin Barlow y David Gil, Unknown Chaplin, que usted recomienda tanto, en el que se muestra cómo la escritura cinematográfica de Charly Chaplin estaba más vinculada a la producción, y por supuesto a la puesta en escena, que a un guion o una historia previamente concebida. Digo, esto podría ser una concepción novedosa, la producción como escritura cinematográfica. Comento esto porque usualmente afirma que una película está mucho más en la producción, que es un concepto más amplio que recaudar dinero, que en la dirección.

PC: Sí, cuando yo hablo de producción en cine, intento salvarla de ese callejón de la vergüenza en el que se encuentra para los directores. Odiamos la producción, no nos gusta, tenemos una mala idea de lo que es. Consideramos ladrones a los productores, porque roban, porque son ignorantes, etc. Pero la producción, para mí, desde António Reis, Godard,

Straub/Huillet, Rouch, es el modo de hacer la película. Estos directores cuando filmaban estaban inventando un modo de hacer las películas que no se limitaba a los planos, al arte. Hacer una película es también preguntarse cómo vamos a gastar el dinero, cómo vamos a distribuirlo, cómo nos vamos a organizar. Estos directores tuvieron que inventar sus propios sistemas para poder hacer sus propias películas. Y esto es algo que me obsesiona, porque de un modo o de otro, todas las películas que para mí son importantes y que me han impresionado inventaron su propia producción. Entonces, lo más probable es que la clave se encuentre allí, en la producción. ¿Por qué no? También es un arte tratar de resolver el modo de conseguir los recursos para poder hacer un plano que está emergiendo. Este balance, entre las cosas que son necesarias y las que puedo conseguir, la relación entre los medios y los fines, empezó a tener sentido para mí. Creo, y esto es muy importante, que como cineastas debemos ser los dueños de nuestros medios de producción. Hoy



No Quarto da Vanda, Pedro Costa, 2000

es mucho más sencillo que en el pasado. Pero es algo que ya estaba en Chaplin. Esa es la gran lección que yo tomo de sus métodos. No el estudio, ni los autos o los laboratorios. Una cámara, un trípode, algunas luces, son medios a los que podemos acceder hoy y tener siempre con nosotros. No es necesario alquilar nada para hacer una película hoy.

JAA: Probablemente con No Quarto da Vanda usted cumplió ese sueño de Godard de poder hacer una película solo.

PC: Sí tal vez. Mi deseo, o mi obsesión, no era la de estar solo. Esa circunstancia se presentó porque yo necesitaba hacer esa película. Necesita atravesar ese pasaje. Necesitaba ese momento para estar solo, para poder pensar de nuevo, o para poder ir más a fondo. Traía la idea de que era necesario deshacerme de cosas. ¿Y qué podía hacer? Entonces empezaban a rondar en mi cabeza todas estas ideas que mencionamos: Reis, Godard, el guion, la producción, esa realidad que empieza a ser más atractiva que mi imaginación.

Recuerdo la historia que leí un día sobre Rossellini. Nunca la volví a ver de nuevo. Era una entrevista hecha por Truffaut. Rossellini decía que hacer películas era tan simple como trazar una grilla en la que simplemente hay que hacer un desglose, poniendo cómo se visten los personajes, qué usan, qué comen. Uno llena todos esos elementos y la película está lista. A partir de esto Truffaut decía algo hermoso y era que Rossellini no tenía la inocencia suficiente, la estupidez infantil que alguien debía tener para poder hacer cierto tipo de películas. Lo que decía Truffaut era claro, en algún punto, uno debe ser un poco naíf e idiota para poder seguir creyendo en este circo. Si uno ve la carrera de Rossellini, es una larga carrera hacia la abstracción, que va de las películas sobre la guerra, a esas películas extrañísimas en las que se dedica casi a filosofar. Este comentario de Truffaut sobre Rossellini sintetiza una de las razones que me hizo cambiar, y me llevó a hacer las películas que hice. Esta es una reflexión que yo llego a hacerme tras haber vivido completamente cegado cuando trabajaba como asistente. Nunca me preocupé mucho por cuestionarme esas constantes repeticiones de las que estaba hecho el cine, en las que se filma una y otra vez la misma historia de amor.

No Quarto da Vanda se exhibió en una Muestra Internacional Documental. Fue la primera película de este director exhibida en Colombia. El FICCI 55, a su vez, tuvo en la competencia oficial Cavallo Dinheiro. Pero hay una gran deuda con la exhibición del cine de Costa -un cine complejo, que por sus capas temporales demanda una experiencia

casi litúrgica-, en el país.

JAA: ¿Llamaría a eso alienación?

PC: No. Simplemente quiero decir que perdí esa inocencia infantil, casi estupidez, necesaria para hacer otro tipo de películas, para escribir cierto tipo de guiones.

JAA: Pero en cierto sentido sí es una alienación. Digo. Estamos hablando de alguien que trabaja en una máquina, que es la palabra que usted usa, y que hace parte de ella, pero jamás se pregunta a sí mismo cuál es el trabajo que hace.

PC: Seguro. En términos políticos y económicos esa es la típica experiencia de la alienación. Por eso ese cine es una máquina que rechazo. Repito, yo creo que el negocio del cine es una de las peores réplicas de todo lo malo en nuestra sociedad capitalista. Es un espejo de la masacre jerárquica que vivimos. Es una pirámide que contiene todos los clichés e ismos de nuestra sociedad. Todo lo que sucede en un equipo de rodaje es un reflejo de las peores cosas que suceden en cualquier otro entorno laboral: es racista, sexista, injusto y la mayoría del tiempo la gente que está ahí no lo hace por ningún tipo de interés por el trabajo que está haciendo, simplemente está por el dinero, y un poco, porque es “sexy”. Es un trabajo que pone a la gente en hoteles, aviones, que cambia constantemente. Alguien que trabaja en la industria puede ir a siete países distintos en un solo año. Es una vida-novedad.

Yo, por mi parte, no quiero eso y no lo necesito. Y sobre todo, no tengo eso a lo que llamó Truffaut una cierta cantidad de estupidez para creer en ese tipo de historias. Yo estoy del lado de António Reis o Rossellini en el sentido de que siento que debe haber algo más que las historias, debe haber algo más en la realidad, debe haber algo más para descubrir y que probablemente es mucho más hermoso, rico y complejo que cualquier historia que podamos escribir con nuestra propia imaginación.

JAA: No leí la entrevista a Rossellini que comenta, por eso me gustaría precisar un poco más a qué se refería. ¿A señalar la simplicidad de la creación cinematográfica dentro de la industria?

PC: No. Citaba ese comentario en otro sentido. Siempre se deben tomar primero notas partiendo de la realidad. Si lo que nos interesa es un valle, las historias que pueda haber en él, con un chico o una chica, etc. Lo primero que hay que hacer es investigar el valle, cómo es, cómo vive la gente allí, recién ahí se puede empezar el guion y el trabajo. Primero se conoce el espacio y luego se le imprime el tiempo. Pero lo primero es investigar la realidad material de la película. Es simple, pero no es fácil, requiere un trabajo enorme. La investigación es: ver, ver, ver. Por ejemplo para Straub/Huillet siempre se partía de un texto literario, Kafka o los griegos, luego venía la investigación sobre un espacio determinado. Ellos buscaban la conexión entre, digamos el valle, y algo que ellos habían leído. Ese fue el modo en que ellos hicieron Sicilia! Straub cuenta que una vez iban en su auto viajando por Italia y sintieron un olor fuerte. Se detuvieron, salieron del auto, se acercaron al puente y vieron el lecho de la montaña repleto de naranjas. En ese momento no hicieron nada. 25 años después Straub está en su casa, toma el libro Conversación



Huillet y Straub en *Où gît votre sourire enfoui?*, Pedro Costa, 2001

en Sicilia de Vittorini y lee las primera líneas en las que se cuenta que un hombre se está quejando de no haber podido vender naranjas, porque sus jefes están botándolas en las montañas y los ríos para especular con el precio. De inmediato Straub recordó la anécdota de años atrás sobre las naranjas y sintió la

necesidad de adaptar ese libro. Lo que quiero señalar con esto es la compleja relación entre la realidad y la imaginación. A veces toma veinte años conectar ambas cosas. Con *No Quarto da Vanda*, por ejemplo, me tomó todo un año en el que simplemente iba a Fontainhas a estar con Vanda, y luego otros dos años filmando todos los días.

JAA: Es un poco como lo que se ve de Charlie Chaplin en el documental que mencionaba. Cuando nos muestran las tomas que quedaron por fuera de muchas de sus películas y luego las retoma más tarde, está ahí esa relación. Él encontraba un gag en medio de una filmación, pero tal vez no era el momento de usarlo, así que lo guardaba en su memoria y lo usaba más tarde en otra de sus obras maestras en la que sí era pertinente.

Me gustaría preguntarle por ese otro lado de la producción cinematográfica que usted menciona seguido. Me refiero al lado político de la producción cinematográfica. En dos sentidos: en una ocasión usted dijo que era necesario hablar de la política en el cine, y que la política en el cine era: dinero, dinero y dinero, un poco como en el inicio de *Tout va Bien* de Godard. Por el otro está una concepción complementaria, traída también por Godard cuando dice que la política en el cine no es filmar temas políticos, sino más bien filmar políticamente. Yo veo ambas dimensiones en sus películas.

PC: Más que eso, lo que Godard pide es encontrar una forma política de hacer películas. Yo tuve la fortuna de poder resolver mis inquietudes sobre este asunto hace mucho tiempo, yo entendí que debía trabajar con decencia, en comparación con la pérdida estúpida, que no alcanza ni a ser lujo, que se hace en la industria cinematográfica. Tras mi crisis con *Casa de Lava*, que luego se intensifica con *Ossos*, supe que debía cambiar, era simple. No podía seguir viviendo así, era una mentira, una impostura. No tengo la personalidad como para haber seguido fingiendo, y convenciéndome de que me parecía bien una escena, de que estaba a gusto con un plano, o de que me gustaba lo que estaba haciendo si continuaba haciéndolo de ese modo. Solo podía estar a gusto

y saber lo que hacía si lo hacía a mi modo. Como asistente entendí que muchos de los problemas que hay en el cine vienen de malas decisiones en la producción. Todo lo que en un rodaje hacía que los directores estuvieran alterados, venía de las decisiones tomadas en la producción. Pero en ese momento no me importó, porque asumía que eran labores separadas: el director dirige y el productor consigue los medios para que la película se ponga en movimiento. Cuando estaba haciendo *Casa de Lava* sentí esa necesidad de estar en un lugar en el que pudiera pensar mejor, junto a gente que me pudiera ayudar a encontrar lo que necesitaba, y en muchos casos, incluso, quería estar solo por un momento, y eso fue lo que hice. Durante ese rodaje mucha gente me dio cartas para llevar a Lisboa. Fue cuando regresé y empecé a entregar estas cartas que el milagro sucedió, conocí el barrio de Fontainhas y a su gente. Este lugar me sedujo por razones estéticas por supuesto. Era un lugar muy marginal de la sociedad, pero no fue por razones políticas o militantes que llegué a él. Lo que me atraía eran los colores, el lenguaje, el sonido del creole, la música, las caras, una cierta personalidad que sentía muy cercana a la nuestra.

En cada película que uno ve, como Godard dice, uno puede percibir lo que falta, lo que está sobrehecho, en síntesis, uno puede percibir dónde va el dinero, dónde está el gasto ocioso, la inflación. Por supuesto que hay algo utópico en lo que yo propongo, pero a mí me gustaría que la razón para hacer una película pudiera integrar algún tipo de política, no solo la idea de un drama, sino la idea de la política para escenificar ese drama. Es decir, si vamos a hacer una película debería hacerse con transparencia. El engaño, la mentira, el ocultamiento, aunque suene fuerte, se han convertido en la gramática de la producción convencional en cine. Creo, de verdad, que si una producción se encara con decencia, esa decencia se verá proyectada en la pantalla, y nuestras películas serán mejores. Creo que una gran parte de las buenas películas presentan un buen balance entre medios, dinero y arte sin mostrar desproporción. Esto lo veo en *Straub/Huillet*, en *Godard*, en *Rouch*. Es mucho lo que se puede hacer con decencia.

JAA: ¿Usted se considera un director o artista político?

PC: En el sentido de que yo muestro esto mucho más que otros, sí. Yo elegí el lugar en el que quería estar. Desde entonces no he cambiado mucho, tengo ciertas ideas sobre los valores, las cosas máspreciadas para mí, no lo son para otros, no los son para la mayoría de los espectadores, y ciertamente no para la industria del cine, al fin y al cabo no es que ellos me apoyen demasiado, y tampoco que yo pida mucho. De todos modos estoy seguro de que yo he rechazado gran parte de este mundo del cine.

JAA: En muchas ocasiones usa la palabra resistencia para hablar de algunas películas. ¿Usted cree que es esto lo usted está haciendo? Resistiendo, un poco portando la llama de un modo de concebir el cine que está desapareciendo en este mundo de las coproducciones.

PC: Me parece que la palabra resistencia está demasiado desgastada.

JAA: Quiero decir, cuando veo sus películas siempre noto que no solo hay algo ahí que se resiste al consumo como entretenimiento, sino que también hay en ellas ciertos valores que resisten.

PC: En estas circunstancias mi intención es diferente. Más bien yo intento probar que uno puede hacer algo distinto. Un trabajo que no es documental, no es ficción, no es sociología, es ante todo, un trabajo interesante con la imagen y el sonido, es un oficio, esto es algo que aprendí del cine clásico, lo importante es ocuparse de la película, no perder el arte, el oficio, la habilidad de tomar decisiones, hacer elecciones, etc. Y no caer en un montón de vicios de la realización como lo es el despilfarro de dinero. Nuestro primer aliado es el tiempo, que es una de las primeras cosas sobre las que tenemos que trabajar. Es como en el póquer, uno tiene que apostar todo su dinero al tiempo. El tiempo y la gente. Si la gente tiene algún

interés en lo que estamos haciendo, si están ahí por algo más que el dinero, debe entonces haber tiempo para pensar.

Yo me siento muy influido por la música. The Clash, The Sex Pistols, The Buzzcocks, The Undertones. Y por ello creo que este oficio debe ser más cercano al de una banda como estas, los nuevos equipos técnicos de filmación, en los que pienso, deberían ser más como una banda de punk.

JAA: Ahora que menciona estas bandas de rock en comparación con lo que el cine debería ser, y si tenemos en cuenta que uno casi podría decir que el rock está muerto...

PC: Sí, probablemente el rock¹ esté muerto.

JAA: ¿Usted cree que el cine tiene futuro? ¿O tan solo estamos viendo los estertores de un cadáver?

PC: Yo creo que sí. El cine tiene futuro por supuesto. Lo que veo ahora es menos y menos posibilidades de mostrar las películas, películas interesantes. A veces veo menos posibilidades para filmar las películas realmente importantes. Tengo esperanza, pero me temo que estas películas importantes no van a ser financiadas, veo una segregación selectiva basada en un gusto particular, basado en ideas vagas sobre el estilo, y tengo la sensación de que los elegidos en estos círculos que deciden el cine que se hace, son seleccionados por un grupo pequeño de personas. Y me refiero al mundo en el que nosotros estamos. No a Hollywood, no a las grandes industrias.

JAA: ¿Se refiere a los festivales de cine?

PC: Me refiero a las películas que podemos hacer en Europa, Latinoamérica, Asia. Al círculo del cine de autor o artístico. Las decisiones de financiar estas películas son tomadas sobre falsas presunciones y análisis vulgares de las películas y de lo que ellas

pueden ser. Son criterios no competentes. De nuevo, es un asunto político, pues las decisiones son tomadas bajo criterios, que para mí, no son cinematográficos. Pero en todo caso no me gustaría profundizar demasiado en este asunto. Tampoco quiero insultar a nadie. Lo que sí creo es que cada vez es más difícil ver películas, no estoy de



Cavalo Dinheiro, Pedro Costa, 2014.

acuerdo para nada con quienes afirman que cada vez hay más y más películas, creo que es una gran mentira. Internet, ese profundo pozo subterráneo, ha terminado por matar un montón de cosas y los directores que uno conoce son los que están en las portadas de las revistas, en los festivales, etc. Pero creo que hay posibilidades, mi idea ha sido ser pequeño y local.

JAA: Este síndrome que usted describe es preocupante, hay cientos de películas que se hacen para luego ser guardadas entre un cajón porque no participan del gusto de estos círculos reducidos, y como usted dice ese gusto muchas veces es forjado por criterios vulgares que nada tienen que ver con el cine como arte. Al igual que en la política todos podemos sentir que las cosas están mal. Se siente en el aire, uno lo puede percibir. Vivimos en un mundo con un relato pobre donde no podemos imaginar un mundo distinto a este que estamos viviendo. Entonces nos resignamos y esto es lo mismo que pasa con el mundo del cine Surge la pregunta, ¿qué opción tenemos? Sabemos que las cosas están mal, pero, ¿qué hacer?

PC: Hay que empezar por confrontar la realidad. Lo que yo hago en las películas, para mí, en mi soledad, es tratar de no escapar de la dificultad, y casi siempre me enfrento a cosas difíciles. Lo que veo en mi país, es una parálisis total en los jóvenes, y si el cine puede ser salvado es por los jóvenes, por supuesto con la solidaridad de los mayores que quieran unírseles. Pero en mi país, creo que debe nacer una nueva asociación de directores que se aparte de la corrupción y la miseria que existe, esta es la primera etapa para enfrentarse a esta aspecto de la selección de películas que comento. Es difícil que pueda haber algo de resistencia proveniente de las escuelas de cine. Pero creo que la gente puede empezar a organizarse en asociaciones, comités, para intentar cambiar las regulaciones y proponer cosas nuevas. En este punto sí es importante la imaginación para iniciar una acción colectiva. Uno puede llegar a encontrar el camino solo pero es mucho más difícil.

Creo que el cambio en el cine debe venir de hacerse ciertas preguntas cruciales, sobre el dinero, la financiación y la distribución.

JAA: Me gustaría ir un poco más atrás en el problema. Hace unos días leí un entrevista de Paul Schrader, en la que él decía, más o menos, que el problema del cine contemporáneo no eran las películas, sino el público. Según él, hoy al público le interesa muy poco las películas serias. ¿Está de acuerdo con esto?

PC: No, no estoy de acuerdo. Estos tipos como él están muertos. No cuentan para nada. No tienen nada que dar. Esta gente no está en contacto con ninguna realidad. En casos como el de usted, en un país latinoamericano, debe ser terrible la realidad de la producción y eso no creo que tenga que ver con la gente.

Hace unos días estaba en Nueva York, en un festival en el Lincoln Center, y estaba otro director, James Grey, que es un tipo que parece agradarle a la gente. Este hombre se la pasó durante una hora, en una

entrevista, en cierto modo, insultándome a mí y también a usted. Estaba tan, tan convencido de estar dando un sermón, porque hablaba como si dijera la verdad, y la gente, aparentemente, creía que lo hacía. Grey decía que él podría hacer películas en digital o con cámaras pequeñas, pero es demasiado fácil y deberíamos resistir esa idea. Decía que a él le gustan las cosas difíciles, y lo difícil es meterse en la selva con cámaras de 35 mm y un equipo técnico de cien personas. Pero lo único que estaba haciendo era mentir en un sentido amplio. Porque al decir esto, encubría muchas otras cosas, porque no hablaba de los aviones, los jet privados, los estudios, y si eso es a lo que él llama dificultad estamos completamente jodidos. Al alabar esta dificultad, Grey quería decir que debíamos estar del lado del cine, y el cine es algo complejo, difícil, costoso. Nos está diciendo, yo pude hacer un uso distinto del dinero, pero no, es mejor hacer las cosas de este modo.

JAA: Por supuesto. Abrazar este tipo de aproximaciones al cine es negar a personas como yo, la posibilidad de hacer un cine competente. Porque al fin y al cabo lo que están diciendo es que el único cine digno de hacerse es el que se hace a gran escala y con un brazo financiero al que jamás podremos acceder. Pero yéndonos al lado opuesto de este espectro, con películas como las suyas o las de Apichatpong Weerasethakul, por dar solo un ejemplo, ¿cree que es posible seguir afirmando que el cine es una industria?

PC: En Hollywood sí. En Europa no. La cruel realidad de las cosas es que la mayoría de las películas que se hacen pierden dinero. E incluso, la mayoría de ellas ya están perdiendo dinero cuando son imaginadas. Más de el 80% de las películas europeas son financiadas por fondos públicos, no privados. Y lo cierto es que los productores en Europa están más movidos por una idea de originalidad que de ganancia. A ellos les interesa más la idea de financiar el arte, y la mayoría del tiempo saben de antemano que se va a perder dinero.

JAA: Pero al menos desde mi punto de vista eso está bien. El cine es una inversión cultural, no económica, su ganancia no retorna en forma de dinero, sino bajo otras formas.

PC: En mi caso trabajo con equipos muy reducidos y con presupuestos muy pequeños, y sobre todo trato de mantener los derechos de propiedad sobre mi obra. Y de hecho esta es la forma que tengo de poder hacer otra película, no perdiendo dinero.

JAA: ¿Cree que es posible reconciliar este cine de autor con las masas? Digo, ¿Es posible lograr que la gente vaya a ver películas como las que hace?

PC: No es algo que me preocupe. No es mi problema. No creo que nos debamos preocupar demasiado por eso. No tengo ninguna idea sobre esto. Porque aparte de la audiencia cinéfila alrededor del mundo, interesada en este tipo de películas, yo hago mis películas con algunas personas en mente, y esa gente es la misma gente a la que estoy filmando. Los amigos y la familia de Ventura, gente que conozco, la gente del barrio. ¿Por qué no? Esa es la gente en la que debemos pensar.

JAA: Un poco cambiando de tema, me gustaría hablar de un asunto un poco más personal, porque me concierne mucho como latinoamericano. Cuando uno está en Europa y ve los universos que se dedican a representar en el cine mainstream, películas como las suyas adquieren un relieve mayor. Están totalmente alejadas de ese mundo clase media y alta que ellos representan y mira hacia los márgenes de la sociedad. Sin embargo, yo empiezo a ver una tensión distinta en el cine latinoamericano respecto a este tema. He visto lo influyentes que son sus películas allá. Pero al mismo tiempo yo empiezo a sentir esta gran tensión respecto del reparto geopolítico de lo que nosotros los latinoamericanos debemos hablar, y la marginalidad se ha convertido en una suerte de canon.

PC: Es una pregunta curiosa. Nunca me lo había

preguntado. Para empezar yo no soy la mejor persona para preguntarle por el cine de hoy. No veo tantas películas contemporáneas. Soy el tipo de personas que ve ciertos cineastas, una y otra vez. Parte de lo que comenta es cierto, si miramos un poco hacia atrás, podemos ver que antes había mucho más interés por representar cada aspecto de la sociedad. No tengo una opinión formada sobre esto, pero es como lo comentado sobre Rossellini, cualquier lugar de la sociedad es un espacio abierto para la investigación, es un campo de estudio y no veo porque el cine se deba limitar a representar una u otra clase social.

Si mis ideas en el cine son útiles para algo, quisiera más que sirvieran como inspiración para romper las reglas existentes en el campo de la producción, más que con esa idea de que el cine debe solo representar a las personas que habitan los márgenes de la sociedad. Mi deseo de trabajar con la gente que trabajo es para que ellos puedan hablar de ellos mismos, un poco sobre su clase, sus fracasos, su memoria, no es para mostrar la pobreza.

*Esta entrevista fue publicada en pajareradelmedio.blogspot.com y una parte en el periódico El Mundo.

La Estrategia del Caracol a Través de las Palabras de Estanislao Zuleta

Por: Marcela Tello Sánchez

La Estrategia del Caracol (1993) es un filme colombiano del director, guionista y productor antioqueño Sergio Cabrera. La película cuenta la historia de un grupo de personas que ejecutan un plan para abandonar la Casa Uribe, en el centro de Bogotá, quienes son notificados para desalojarla a raíz de los deseos del Dr. Holguín (Victor Mallarino) de convertir el inmueble en patrimonio arquitectónico, posterior al trágico desahucio de la casa de al lado, La Pajarera. Dentro de la ejecución de esta estrategia se mantienen firmes la esperanza, la solidaridad y la dignidad.

Este análisis de la Estrategia del Caracol no pretende revivir las imágenes de la película desde un punto de vista contemplativo o hasta semiótico, si se quiere, sino que busca ponerla como cuerpo ejemplificador de lo dicho por Estanislao Zuleta en algunas de sus conferencias. Es decir, a partir de los conceptos COMUNIDAD, POLÍTICA y EDUCACIÓN, entendidos desde Zuleta, y otros temas desarrollados por este autor, se plantea una revisión de la película encontrando situaciones particulares que se apegan al contenido de los textos.

Inicialmente, Gustavo Calle “El Paisa” (Luis Fernando Múnera) acapara la atención de un medio de comunicación que se encuentra cubriendo un desalojo seis años después del de la Casa Uribe, hecho del que “El Paisa” también fue damnificado. Este personaje mantiene el hilo de la historia como un narrador que rememora lo ocurrido. Sin embargo, después de tanto tiempo, se mantiene firme en dos frases clave con las que le da explicación a lo que



Fotograma de la película

está ocurriendo: ese y muchos otros desalojos son causados por “la injusticia de justicia” y de “la falta de estrategia de la clase inquilinal”. Para este caso Zuleta ya afirmaba que “...los hombres no pueden y no deben dejar de luchar contra la opresión y la injusticia y contra las desigualdades aberrantes que en ellas se fundan, y, en consecuencia, es cierto también que una paz verdaderamente digna y fecunda no puede basarse en la parálisis derivada de la sumisión o del terror.”(Zuleta, 2003: 36)

De lo anterior podemos decir cómo la organización social movilizadora por un objetivo común logra marcar precedentes sobre la resolución de conflictos personales y sociales. Ante el uso de la fuerza pública se ven en la necesidad de apegarse al plan de Jacinto (Fausto Cabrera), un trasteo aéreo que se soporta en una ingeniería de poleas por el que logran trasladar todos los elementos de la casa de manera clandestina. Se pone en tensión la defensa de la dignidad colectiva, elemento fuerte durante la trama de la película.

Hay que hablar también de garantías, entendidas desde Zuleta como posibilidades en cuanto al ejercicio de los derechos, dicho de otro modo “La sola existencia de los derechos es una condición muy restringida de la democracia. Los derechos son importantes pero la democracia consiste en algo más, que tiene que ver con las posibilidades efectivas de realización de esos derechos (...) No es suficiente con decretar la democracia. Es importante definirla en términos de la igualdad de posibilidades.” (Zuleta, 2003: 45). Se pone sobre la mesa el derecho que tendría Trinidad (Delfina Guido) sobre la Casa Uribe tras su permanencia en ella por 50 años por la “Prescripción, que es el derecho que tiene un inquilino sobre una propiedad después de 20 años de habitarlo”. La posibilidad de la vivienda se le está otorgando a aquel que tiene el medio para mover a los garantes de la ley. Por otro lado, y entendiendo lo que dice Zuleta, los inquilinos de la Casa Uribe no tienen este derecho.

Las acciones en la película son básicamente demostraciones que se hacen unos a otros para validar pensamientos e ideologías, es decir, para la ejecución de un plan del que todos se muestran escépticos, es necesaria una validación “científica”. Lo anterior no es una idea suelta, es más una aproximación a lo que diría Zuleta sobre el Discurso Respetuoso que será protagonista en la definición Zuletiana de Educación:

...La discusión científica nos ofrece lo que podríamos llamar el modelo del discurso respetuoso. En este caso el destinatario es considerado como un igual: a un inferior se le ordena o se le intimida; a un superior se le suplica o se le seduce; pero a un igual se le demuestra. Se trata de un modelo muy interesante de la reciprocidad en la comunicación, casi ideal, (porque desde luego no todo pueden ser discusiones científicas), que consiste en que el otro es tratado como un igual y tiene, por lo tanto, todas las posibilidades de objetar y disentir. (Zuleta, 2003:63)

Ejemplos de lo anterior no sólo se muestran en las demostraciones para que la estrategia funcione y sea acogida, en el caso de la asamblea en la casa

donde se presenta el plan; en el teatro con las poleas donde Jacinto les demuestra el mecanismo al “Perro” Romero, a Trinidad y a Gabriela; la manera en que “El Paisa” le enseña a doña Eulalia (Vicky Hernández) a escuchar el corazón de su esposo postrado en una cama; la posibilidad de verificación a las peticiones de Romero por parte de los encargados del desalojo, el juez Díaz (Edgardo Román) y Mosquera (Humberto Dorado).

Específicamente en las situaciones de diálogo dentro de la Casa Uribe se evidencia este modelo del Discurso Respetuoso, ya que en las discusiones “al otro se le dan todas las condiciones para que responda y desarrolle su tesis en contra de lo que sostiene el emisor. El otro es tratado con el máximo respeto.” (Zuleta, 2003: 63).

Sin embargo, existen otras situaciones en las que no necesariamente hay posibilidad de réplica, como en la escena donde le piden al Paisa que quite su culebra del patio. Pero es que hay que tener en cuenta, por otro lado, que si bien se tiene un objetivo común, es una amalgama de historias de vida y experiencias personales las que confluyen en un solo espacio. Por eso, en Zuleta está muy marcado el concepto de Pluralismo o Pluralidad. En la conferencia Estado y Sociedad empieza diciendo “El hombre, en el núcleo más íntimo de su ser, es un nudo relaciones e intercambios. Intercambios lingüísticos, afectivos, sexuales, económicos: pero también, y en esto consiste su riqueza, un conjunto



de diferencias y conflictos de visiones del mundo, de proyectos, de intereses.” (Zuleta, 2003:35). Si bien, Zuleta construye una especie de definición



del hombre como individuo, no es difícil pensar en los conflictos que causa reunir a varios individuos con esas visiones del mundo tan distintas, varios tira y afloje que van desde contextos, ideologías y generaciones diferentes hasta intereses propios por el simple hecho de sobrevivir.

Dicho de otro modo, hay un elemento catalizador que logra vincular las experiencias de vida de los inquilinos de la Casa Uribe. Por otro lado, es necesario mencionar que “hay una parte de la pobreza que no puede medirse en términos objetivos y es quizá la más triste: la falta de pertenencia a una comunidad. La serie de miserias dispersas que cada cual vive para sí mismo como una desgracia aislada y que no da lugar a ninguna colaboración y solidaridad, a ninguna empresa común.” (Zuleta, 2003:39). Claramente lo anterior no aplica a la situación de la Casa Uribe, sin embargo, y para un contexto más actual y localizado, es la realidad social de diversos espacios sociales donde las luchas se ven fragmentadas y divididas por intereses particulares, donde no hay lugar para escuchar al otro y fracasan los ideales. Es lo que hubiera pasado en el hipotético caso donde otra fuera la historia de La Estrategia del Caracol: habría sido más fácil que cada uno de los inquilinos abandonara la casa, pero es la rebelión y la participación para recatar el bien compartido y en este caso, la dignidad.

Seguramente hay muchas concepciones diversas sobre lo que puede considerarse Comunidad, sin embargo, son las demostraciones de voluntad y solidaridad lo que crea y fortalece los vínculos interpersonales, poniendo intereses, creencias, ideologías, entre otros obstáculos, a la construcción de una comunidad fuerte. La Estrategia del Caracol llega a ser un claro ejemplo de todo lo anterior mencionado, dando muestras de todas las posibilidades de reunión y discusión desde la diferencia.

Dentro de las experiencias de los inquilinos de la Casa Uribe también hay lugar para el ejercicio democrático de la Política, es decir, una construcción de comunidad y acuerdos desde diversos márgenes y tensiones. La misma participación en la toma de decisiones y en la planeación de la estrategia demuestra una oportunidad de aprendizaje sobre los procesos, también como la posibilidad de reconocer las problemáticas comunes porque es precisamente a ellos a quienes los afecta. Respecto a esto, “para que la democracia llegue a ser una realidad, una cátedra permanente de civilización política, tiene que ser cada vez más participativa. Esto significa, en primer lugar, más cercana, más referida a los problemas que conciernen de manera inmediata al ciudadano y de los cuales tiene un conocimiento personal, próximos en el espacio y próximos también a su saber” (Zuleta, 2003:39). Además del conocimiento profundo y legítimo de las condiciones sociales, el otro soporte político es el de ejercer y aplicar los mecanismos jurídicos (para el caso particular de La Estrategia del Caracol) que sirve además como argumento de una educación aplicada, es decir, que sean oportunidades para el aprendizaje: “pero no hay que creer que el ciudadano debe estar ilustrado de antemano para tomar decisiones responsables; por el contrario, es la intervención en los asuntos públicos lo único que puede ilustrarlo.” (Zuleta, 2003:38). Podemos decir entonces que la participación de Romero en estos procesos y la vinculación de sus vecinos, deja abierta la posibilidad de ilustración.

Varias preguntas que surgen al ver la película son, por un lado ¿cómo se entienden un hombre que tiene por biblia la Constitución Política y un hombre que carga debajo del brazo El Capital de Marx?, y por otro lado ¿Cómo conviven una mujer católica hasta el tuétano con un travesti que trabaja la prostitución en la noche? Los matices entre la ley y la anarquía, y la moral y lo mundano, pues bien, “no es suficiente, ni mucho menos, que los términos sean homogéneos. Hace falta todavía que cada uno lleve en sí mismo, en la medida de lo posible, una condenación o una exaltación del objeto que designa.” (Zuleta, 2003:72). Para terminar,

“la igualdad debe ser una búsqueda tanto económica

como cultural. Es casi una burla para la población decir que todos los ciudadanos son iguales ante la ley, si no lo son ante la vida. (...) La igualdad ante la vida es algo que es necesario conquistar; es una tarea y una búsqueda que no se puede resolver por un decreto. La democracia no se decreta, se logra. Si un pueblo no la conquista por su propia lucha y por su propia actividad, no le va a llegar desde arriba. (...) La apertura democrática es la búsqueda de una democracia que no sea una burla para la población. Para ello se necesita una actividad a la que podemos llamar participación.” (Zuleta, 2003:46)

En conclusión, y a raíz del caso La Estrategia del Caracol, se pueden evidenciar procesos comunitarios, educativos y políticos, situaciones que marcan un precedente de las realidades sociales colombianas, una fotografía del abandono estatal, la diferenciación marcada de clases, la desigualdad y diversos fenómenos que estructuran la lucha de los pueblos, comunidades y sociedades por un cumplimiento de derechos, o en palabras de Estanislao Zuleta, una igualdad en la posibilidad de acceder a los derechos.



Ficha técnica

Premier: Diciembre 25 del 1993 (Colombia)
Director: Sergio Cabrera
Guion: Sergio Cabrera, Humberto Dorado, Jorge Goldenberg, Frank Ramírez
Música: Germán Arrieta
Productores: Salvo Basile, Sandro Silvestri



Un agujero en la cortina de hierro

Por: Jorge Acero

Boris Vian encontraba siempre la manera de burlarse de los cánones y de lo solemne. Cierta vez insinuó que Platón, en un panfleto de 1789 (?), había afirmado que el universo se reducía a una pantalla de cine en la que se proyectan unas sombras animadas que algunos toman por la realidad, la cual en realidad se encuentra detrás de ellos. A pesar de este colorido anacronismo, admitamos que Vian tiene razón: la sala de cine es una actualización del mito de la caverna. Los mismos elementos formales están presentes: luz, sombra, proyección, proyector, tela, figuras y representaciones. Y, además, está el factor determinante del engaño y, por supuesto, de los engañados. Sin embargo, no cabe duda de que el cine puede llegar a ser muchas otras cosas, incluso una pequeña ventana, un minúsculo agujero en una cortina de hierro. Esta es la imagen que parece sugerir el director rumano Ilinca Călugăreanu en su documental *Chuck Norris vs. Communism*.

La película recrea los años en los que la dictadura comunista de Nicolae Ceaușescu prohibió y persiguió el cine hollywoodense en Rumania, no sólo por su contenido ideológico, sino por la abundancia material que retrataba. Era un momento de grandes privaciones en ese país europeo en distintas esferas de la vida. Había racionamientos debido a la escasez de productos, los rumanos tenían prohibido dejar el país, había persecución política y censura, las autoridades alentaban la delación entre la ciudadanía, y el clima de opresión y vigilancia se hacía poco menos que intolerable. Para la década de los 80, en Rumania había un solo canal de televisión con dos horas de programación estatal; la voz apodíctica de Ceaușescu repetía sin desmayo las dos o tres verdades del régimen.

En un estado de cosas tan asfixiante, el visionario y contrabandista Teodor Zamfir tomó la iniciativa.

Al principio se trató de una operación de modestas proporciones, pero no por ello exenta de riesgos. Una o dos veces por mes lograba pasar algunos casetes de VHS por la frontera con Hungría, con la complicidad venal de las autoridades aduaneras. Y como aquello que se prohíbe se vuelve incontrolable, pasado un tiempo el negocio se hizo tan complejo como lucrativo. Zamfir empezó a ganar en un solo día varias veces el equivalente al salario mínimo, copiaba las cintas en unas 300 caseteras, iban a visitarlo a su domicilio y centro de operaciones traficantes de menor calado, que a su vez vendían las copias a otros distribuidores, quienes las revendían a aquellos que podían darse el lujo de un televisor



Chuck Norris vs Communism (2015) – Ilinca Calugăreanu

y una casetera. Estos distinguidos personajes también aprovechaban la oportunidad de lucrarse; organizaban proyecciones clandestinas en sus hogares y cobraban a sus vecinos algún dinero por un lugar frente a la pantalla, incluso por un sitio en el suelo de las abarrotadas salitas de estar.

Las noches se llenaban de cine occidental, pero nadie hablaba de ello por temor a las represalias de la dictadura. No en pocas ocasiones la policía efectuaba redadas en contra de los proyeccionistas y los amenazaban con la prisión. Al final simplemente

Un agujero en la cortina de hierro

se contentaban con confiscar los videos y sobre todo las videocaseteras. Pero el gran capo de las cintas de video se sabía intocable. Pronto sus tentáculos llegaron a las más altas esferas del partido. Incluso llegó a decirse que el hijo de Ceaușescu veía las películas prohibidas. El documental cuenta que en cierta ocasión un procurador trató de presionar a Zamfir e inclusive ofendió su orgullo profesional al ofrecerle una casetera como “contribución” a su negocio. Este no paró en mientes y mandó al carajo al procurador, no sin antes estrellar su casetera contra el suelo.

La extraordinaria maquinaria ‘delictiva’ de Zamfir contaba con una pieza fundamental: Irina Nistor, quien a mi juicio es asimismo la figura central del filme. Nistor, una empleada del comité de censura de la cadena televisiva estatal, dobló del inglés al rumano alrededor de 3000 películas en la clandestinidad. Zamfir la había contactado a través de otro empleado de la televisora y, por el precio de un chocolate de contrabando, ella accedió a realizar el primer doblaje. De este modo inició una relación comercial que marcó un hito en la dictadura rumana, pues el amplio público que accedía a las cintas identificó a Nistor como la voz de una generación. Por supuesto, esto puede sonar exagerado, pero los testimonios que recoge Călugăreanu en su película lo ratifican. En un pasaje del filme se menciona que había otros dobladores a los cuales la audiencia no respondía positivamente; los espectadores se sentían engañados frente otras voces; la voz de Irina Nistor era la voz original.

Esa identificación emocional tan fuerte le dio un lugar decisivo a Nistor en la arena política, puesto que competiría contra los altoparlantes del régimen: Chuck Norris vs. Communism. Pero también Irina Nistor contra Ceaușescu; la ficción contra la propaganda. El director del documental sugiere que las películas de contrabando abonaron el terreno para la caída de la tiranía, al mostrar la bonanza de occidente y sus valores democráticos de libertad. El cine era una experiencia comunitaria: permitió la introducción de la cultura pop en Rumania, con todos sus cánones de belleza y de consumo.

No obstante, el cine también fue un lenguaje compartido de libertad y esperanza, puesto que retrataba una vida llena de posibilidades y de héroes, como Chuck Norris, que, en el marco de la narrativa épica hollywoodense, era capaz de vencer cualquier obstáculo o enemigo. En ese sentido, las películas forjaron una suerte de espiritualidad entre los rumanos. Por su puesto, no trato de decir que este es un fenómeno que sólo ocurre durante las dictaduras o en situaciones extremas. Más bien intento resaltar el



Chuck Norris

valor sentimental que tiene el gesto de un adolescente rumano que, inspirado por Rocky Balboa, se levanta a las cinco de la mañana a tomar un batido de huevos crudos para luego ir a trotar.

Asimismo, el cine otorgaba referentes culturales para la crítica social en un espacio común: las salas clandestinas de proyección. Por ello no nos ha de extrañar que el régimen se sintiera amenazado por Hollywood. Ciertamente resultaba peligroso que, por ejemplo, a Ceaușescu se lo comparara con Nerón, protagonista de la película *Quo vadis?* (1951). Y el símil no era del todo descabellado, pues, según la tradición, el emperador fue el responsable del incendio de Roma del año 64 de nuestra era. El dictador, por su parte, había implementado en los ochentas la quema de templos e iglesias como política de Estado.

Irina Nistor por medio de su labor subrepticia experimentaba, no sólo el placer de ver películas extranjeras, sino la oportunidad no del todo anodina de pronunciar palabras que estaban vetadas por el régimen: sacerdote, los nombres de los santos, “maldito comunista” y un largo etcétera. No obstante, su papel no se limitaba a traducir el lenguaje de aquel

mundo más allá de la cortina de hierro. Como insinué antes, su voz estableció un diálogo, un necesario contrapeso frente a la propaganda estatal. Era un diálogo de sordos, tal vez, pero Nistor constituía una ruptura en el régimen monofónico.

Aquí vale recordar brevemente la teorización que Mijaíl Bajtín elaboró sobre la polifonía, que, pese a expresarse específicamente en términos literarios, tiene implicaciones de naturaleza cultural que nos interesan. Para el crítico ruso, la poesía épica y lírica tradicional tenía un carácter monofónico, en tanto que uno de sus elementos característicos es la voz omnisciente del narrador o voz autoral, mientras que la novela, como género moderno por excelencia, incluye varias voces: la del narrador y la de los personajes en los diálogos (Lodge, 2011). Esto la convierte en constitutivamente antitotalitaria, pues integra diversas perspectivas.

Es por ello que el estudioso Graham Pechey, refiriéndose al trabajo de Bajtín, argumenta que el carácter monofónico

[...] puede vincularse a un proyecto que subordina el individuo al Estado; el dialogismo novelístico puede entenderse de igual modo como una metáfora del sujeto en la sociedad civil constituida por múltiples identidades y posicionamientos que se cruzan; pero toda lengua que se sitúa en una relación de ventriloquia con Dios solo puede ser un instrumento del Estado centralizador mediante un constante esfuerzo político de aislamiento y un monopolio deliberado de su uso (2012, p. 109).

No dejemos de mencionar que Bajtín desarrolló su trabajo durante la dictadura estalinista en la Unión Soviética y que por ello se vio forzado a disfrazar (¿deformar?) su pensamiento en términos de las ideas bolcheviques. Sin duda no logró escribir ni publicar lo que deseaba, pero su obra sobre lo carnavalesco, Rabelais y la polifonía consiguió comunicar un pensamiento autónomo a despecho de la fraseología marxista impuesta por el partido. Si se me permite la brusca analogía, me gustaría decir que Bajtín tuvo éxito al camuflar sus ideas, al igual que

Zamfir al contrabandear las cintas de video: los dos en detrimento de la ideología dominante.

Pero volvamos a Irina Nistor y su papel como abanderada de la contrarrevolución polifónica. He dicho que Nistor desafiaba a la propaganda comunista, incapaz de inflexiones de la voz, ajena a la seducción, extraña a la risa, distante de la realidad del pueblo rumano. Ceaușescu y el partido sólo conocían la exaltación, el grito del mitin, el discurso del materialismo histórico, las mentiras ideológicas y poco más. La voz de Nistor alcanzaba registros más amplios. Comunicaba la ira, el sarcasmo, el



Chuck Norris vs Communism (2015) – Ilinca Calugareanu

deseo y el júbilo, intentando imitar la voz de los personajes que doblaba. Creo que aquello era el principio de un nuevo estado de cosas; de una vida sin las prohibiciones de sentir y pensar más allá del programa ideológico y de la cartilla propagandística. Nistor y Zamfir mostraban a los rumanos otro mundo posible. Esos vistazos clandestinos significarían la caída de una venda... y del régimen.

Ahora bien, parece que tenemos algunas cuestiones que no debemos dar por descontadas: ¿cuán diferente es la propaganda comunista y la propaganda que se vehicula a través de las películas occidentales? ¿Ambas son igualmente falsas? Sospecho que la diferencia radica en que la última es primordialmente ficción y, por ende, establece un pacto distinto con el espectador. Como propuso Boris Vian, el cine es expresamente un engaño y la audiencia se embauca voluntariamente. Excluyamos de la discusión el género documental, especialmente el Fake, pues esto nos pondría un aprieto teórico que por el momento no

Un agujero en la cortina de hierro

pretendo abarcar. Sin embargo, no dejaré de insinuar de pasada que a lo mejor todo filme de propaganda política tiene un carácter de falso documental.

Por otro lado, la propaganda (comunista o no) promete dar cuenta de la realidad, pero en últimas termina modificándola al amañó de su ideología. Asimismo, anuncia un futuro, una utopía a la vuelta de la esquina, pero los hechos la descartan a cada instante. Y un asunto nada menor: la propaganda en tiempos de dictadura es incontrovertible, incuestionable. En cambio, en una democracia liberal el cine puede ser objeto de sospecha sin temor a la prisión, la muerte o el exilio. Nuestro pacto como espectadores es ficcional y allí también radica parte de una cuestión más compleja: ¿por qué preferimos la ficción a la mentira?

Quizá la respuesta esté en que las mentiras son una suerte de prisión y, por contraste, la ficción son relatos de libertad. En cualquier caso, el director rumano Ilinca Călugăreanu nos ofrece una película que plantea la posibilidad de una experiencia fílmica



Ficha técnica

Premier: Noviembre 12, 2015 (Alemania)

Director: Ilinca Calugareanu

Guion: Ilinca Calugareanu

Música: Anne Nikitin, Rob Manning

Productores: Mara Adina, Brett Ratner

Bibliografía

Lodge, D. (2011). *The art of fiction*. London: Vintage.

Pechey, G. (2012). Bajtín, la poesía, la verdad, Dios. En K., Hirschkop & D. Shepherd (eds.), *Bajtín y la teoría de la cultura* (p. 109). Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Vian, B. (2009). *A tiro limpio*. Barcelona: Tusquets Editores.

Incineremos el mundo para que ardan ideas

Por: Alicia País



Ensoñaciones conjuntas y muy subjetivas con el Colectivo INCINERANTE, sus enormes ganas de subvertir el orden de la comunicación en las calles caleñas, la agitación constante y sus diversas miradas sobre la acción vital del diálogo y el debate.

“(...) El diablo soy yo que escucho las voces irredentas del inframundo y las escribo, el diablo son ellos que rapean sin pelos ni hostias en la lengua, el diablo son ellas que se rapan, abortan, se alzan la falda, lo gritan y jamás callan, el diablo son mis amigos incinerantes, luces atorrantes, delirantes, creativas, comunitarias y transformadoras, el diablo somos nosotros que no nos ombligamos a las academias ni a los protocolos, porque la vocación y la poesía jamás han necesitado un título universitario, ni salir en los diarios vestidas de blanco, sino ganas de caminar y morder el mundo para renovarlo con un cúmulo de palabras, para hablar de lo que nadie quiere oír (...)”

– Malicia Enjundia, Kalí

ARDE ¡no es suficiente con respirar!

Se agita el mundo cuando estamos en movimiento y como efecto de algo inmenso, también se revuelve la historia cuando nos paramos con firmeza; la intención siempre es la misma, subvertir el orden de la desgracia y cambiar el rumbo de nuestros sueños. El secreto es hacerlo en conjunto y bajo el efecto único de la pasión, que impulsa a creer que cualquier mundo es posible.

Sólo hace falta aglutinar saberes, ideas y acciones, para volver a vivir intensamente cuando hemos optado por convicción, desidia, enajenación o moral, que la vida nos pase como el simple respirar. El fin del mundo es que no existan amigos salvajes que como guardianes clandestinos, nos reanimen con ardor de la muerte lenta que hecha sistema nos habita.

Incinerante, combustión espontánea de un grupo de jóvenes que creen en diálogo como la mejor arma para combatir el miedo a la construcción en conjunto, esencia vital para la transformación del mundo. Su intención es invitar a la discusión libre, a plantear preguntas mutuas, a cuestionar la realidad o las muchas realidades que se saben posibles, a pensar diferente y desde la diferencia, a divergir desde la solidaridad. Su escenario es la deriva y los recorridos por los territorios comunes, íntimos, soñados, desconocidos u olvidados. Recorren, buscan, se pierden y luego casi siempre al caer la noche, vuelven y se encuentran para seguir soñando en colectivo.

Comunicación viva y directa

El colectivo Incinerante nace en el 2008 como un espacio cineclubista. Reuniones alrededor del cine,

Incineremos el mundo para que ardan ideas

miradas desde la forma, el fondo, la estética, los mensajes, y una búsqueda por proyectar y abrir nuevos espacios cinéfilos en la ciudad; rápidamente el grupo se enfocó en el cine foro, porque descubrieron que lo que más les gustaba de proyectar cine, era el conversar sobre los temas que las mismas películas suscitaban.

De esta manera Incinerante se auto concibe como cine foro y se inicia como un grupo abierto e independiente que buscaba temas en común que quisieran debatir, conversar o explorar. A su vez comenzaron a alimentar estos temas con herramientas comunicativas relacionadas y afines, como textos, vídeos, música e imágenes las cuales comenzaron a compartirse de manera libre en cada proyección, así nació la Incineradora, una plataforma que busca convocar al diálogo por medio de diversas miradas traducidas en textos, imágenes, sonidos, sentimientos.

Susana, integrante del colectivo desde sus raíces, manifiesta casi como una verdad que, -Incinerante es una colectividad que se reúne a diseñar sueños, a Diseñar. Es un espacio que tiene un ánimo de grupo de estudio, porque llevamos a cabo aprendizajes sobre temas y herramientas que nos interesan en conjunto, que soñamos en conjunto.-

Pensarse en un diálogo construido de muchas voces fue entonces su mayor enfoque, lo que les invitó a explorarse en los ríos profundos de la comunicación, fue así como llegó el fanzine, la publicación, la serigrafía, el afiche, el mural, la radio, los foros. Incinerante sigue proyectando pero su exploración dejó de ser meramente cineforera (aunque se valen de la proyección en casi todas sus acciones), ahora es una colectivo que se presta de múltiples plataformas para comunicar de manera directa un mensaje generalmente crítico de temas que son comunes a la sociedad. -Mostrar otras formas de ver, de entender, de hacer, de crear, de aprender, todo el tiempo

estamos incinerando ideas, experimentamos con el comunicar y la libre circulación del conocimiento. Somos muchas cabezas inconformes pensando de muchas formas. Es como un monstruo de muchos brazos o como una fogata que va creciendo.- Dice Álvaro mientras mira el cielo en busca de las palabras que describan su quehacer. Lo complementa David desde otra perspectiva -Algo que debería ser universal debería ser el acceso a la información, pensar en algo más igualitario sería el principio del libre acceso a la información-



Archivo Colectivo Incinerante

Se componen de muchísimas actividades paralelas, la investigación y acción directa alrededor de temas como la cultura libre, las distopías, la literatura; las metodologías de trabajo e investigación como las cartografías, las comunicaciones alternativas y con una enfática perspectiva hacia el análisis de la realidad local, nacional y global como es el caso de la economía solidaria, la soberanía alimentaria, los paros agrarios, los gobiernos de turno y sus políticas neoliberales, la megaminería o la guerra de cuarta generación. Todo este actuar se entrelaza, se combina y se transforma de manera orgánica y espontánea.

Tras una larga sonrisa, Nicolás argumenta porque es tan difícil describir que hace el colectivo -Podríamos decir que Incinerante es etéreo, es en especial un generador de espacios de diálogo, que utiliza las proyecciones, la cartografía social, la radio, los trancones informativos y demás herramientas para transmitir una idea, o varias visiones de esa idea-

Propenden por la libre circulación de los saberes, la información y las semillas. Realizan, foros, encuentros, toques, truekes, tomas callejeras y trancones informativos, publican (cuando les es posible) de forma autogestionada y comparten libremente el conocimiento que les llega, que se inventan, que crean.

Dice Susana con la voz en alto -Lo que más hemos hecho en incinerante es unir, hacer collage, conjuntar y compartir, buscamos abrir espacios de debate utilizando la crítica a través de cosas hermosas.

La Incineradora está construída de sueños y por ello les desbordó la creatividad.

Incineradora es todo lo que somos y todo lo que hacemos!- dice Chory en voz muy alta, casi gritando de manera muy enfática -Por ejemplo: todas las instalaciones que hacemos, son macro-Incineradoras, son una suma de cosas, porque es básicamente una plataforma para compartir saberes, es un gran hipertexto que engloba un tema y lo inmiscuye en todo, la incineradora es como las vísceras de lo que hacemos, porque incluye los textos, los vídeos, la radio, la gente que participa, e incluso nos incluye a nosotrxs mismos transmitiendo el concepto sobre el que queremos reflexionar-

Principalmente se les ve en las calles, se las toman y se plantan con sus ideas y su variopinta manera de expresarlas, entonces hay proyección, toke y siempre foro. Otras veces movilizan redes, entonces convocan, provocan y en conjunto crean espacio múltiples, de esas conjunciones nacen también hermandades con otras colectividades. En ocasiones organizan y crean talleres, laboratorios, mingas, truekes, encuentros. !Se mantienen siempre en movimiento! Dice Susana, -La ética y estética contestataria es nuestra mayor postura, elegir no ser superficial sino hacer cosas que polemicien el mundo, esa es nuestra llamarada. Eso es lo verdaderamente incendiario.-

El hipertexto es una excusa metodológica, lo usan

para transmitir un mensaje desde muchísimas formas narrativas y con una bella combinación de voces y miradas, lo que permite una ampliación del espectro a discutir y por ello mismo se permiten tratar temas de coyuntura, de política, e inclusive críticas de maneras diversas, con humor, arte y creatividad, lo que ocasiona también respuestas creativas de quienes interactúan con ellos.



Archivo Colectivo Incinerante

- Generamos debate sobre temas que tiene que ver con la política, sobre el bien común, los derechos humanos, los derechos de autor, la soberanía alimentaria, el feminismo, el medio ambiente. También tenemos posturas con el quehacer, porque usamos el espacio público para las intervenciones, porque cuestionamos e invitamos a otrxs a cuestionar; la postura crítica se pone desde muchos escenarios, y perspectivas, así como las diversas maneras de mirarlos. Somos antisistema.- Expresa Nicolás con voz serena y segura. Le complementa Susana desde otro espacio tiempo -Nos mueve la inquietud frente a temas, comunicar la duda... generar la inquietud y

Incineremos el mundo para que ardan ideas

así ser críticxs! tener posturas críticas frente al poder, los sistemas de opresión, o a un solo discurso, somos antisistema. Entonces el fin último es transformar, es cambiar.-

Transformar desde el hacer, desde el conjunto y desde la forma, siguiendo las palabras de Godard, un grande del cine: “¡Haced rizoma y no raíz, no plantéis nunca! ¡No sembréis, horadad! ¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea, no el punto! La velocidad transforma el punto en línea. ¡Sed rápidos, incluso sin moveros! Línea de suerte, línea de cadera, línea de fuga. ¡No suscitéis un general en vosotros! Nada de ideas justas, justo una idea”

Usan el arte como herramienta, no como objetivo, como sencillamente una forma bella para transmitir una idea. -Antes las intervenciones callejeras se hacían sin la etiqueta de instalación artística, así como a veces la gente se reúne a trabajar en conjunto sin necesidad de llamarse así mismos en acción colaborativa, el arte contemporáneo le ha puesto nombre y ha abierto las paredes de sus museos y se han vuelto hacia la calle, donde siempre hemos estado muchxs haciendo precisamente eso- dice Susana frente a su relación con el arte.

Es la calle el lugar del movimiento, es el escenario que llama porque es espacio público, porque es donde está la gente, porque los sueños se hacen a mano y sin permiso y la calle hace de lo marginal un bloque indestructible, es la calle un antídoto ante tanto veneno y sus acciones nos invitan a ser un conjunto de voces consumiéndose en poesía a las orillas de la oscuridad.

Vivir la experimentación en el laboratorio de la vida colectiva

“El rizoma es una multiplicidad que cambia a medida que aumentan sus conexiones.”

– Deleuze y Guattari, Mil mesetas

Trabajar en colectivo nos permite construirnos mediante el otro, es una composición de las formas de pensar de todos, debe articular varias cabezas y va incluyendo a otra gente, entonces lo colectivo funciona a su vez como un nodo que va sumando otros nodos, etc. y así se dinamiza la acción.

Para Alvarito -Comunicar es el ejercicio de poner cosas en común, por ello- dice, -hemos usado muchas plataformas para hacerlo, eso es lo que somos, todo nace de las dudas, por ello lo que hacemos también es un ejercicio de investigación, por ejemplo: las inquietudes sobre el territorio nos invitan al mapeo, o las dudas sobre la información que consumimos nos llevan a la publicación.-

Es entonces la colectividad la base de este cimiento y es el rizoma el eje multiplicador; la complicidad del conjunto, la puesta en común de las miradas, la concertación de las ideas y las manos en la candela a la hora de las acciones, suman el viento y la madera necesarios para mantener vivo el fogón. Dice Marakenko desde una perspectiva de la pedagogía libertaria “No podemos imaginarnos una colectividad tomando simplemente la suma de individuos aislados. La colectividad es un organismo social vivo que lo es porque tiene órganos, poderes, responsabilidad, correlación entre sus partes, interdependencia; si no hay nada de esto, entonces no es colectividad, sino sencillamente muchedumbre, aglomeración.”

La intención entonces no es sencillamente trabajar en colectividad, sino así mismo unir colectividades, promover los tejidos, las redes, los trabajos hermanados, porque son mejores muchas mentes y muchas manos dispuestas a quemarse. Dice David extrapolando el ejercicio común a una necesidad humana -Es necesario como especie, como seres humanos, trabajar en colectividad, se permite una interacción diversa ya que confluir desde el conjunto permite la capacidad de retroalimentación y eso es fundamental para la vida en sociedad.-

La autonomía les permite la libertad de las ideas por ello la autogestión es otra característica de este colectivo que ha redescubierto formas de la economía, donde la solidaridad es el principio fundamental. -Somos un colectivo autónomo y autogestionado, no nos gusta casi trabajar con la institución, ello nos confronta ya que la libertad del pensamiento muchas veces se ve sesgada, además de que el hacerlo muchas veces legitima cosas que nosotrxs mismo cuestionamos; por otro lado existen espacios que permiten otras maneras de interactuar con la institución; pero preferiblemente tratamos de buscar los recursos desde nosotrxs mismxs, donde nos paramos en una postura sin nadie que nos cuestione -Reflexiona Chory a lo que añade Susana, -la autonomía y la autogestión nos vieron nacer y nos acompañan desde siempre, pero también hemos comprendido a autogestionarnos haciendo uso de la institución sin ceder en nuestras posturas, formas o principios, de esta manera hemos podido mediar con la institución y cambiar las maneras de relacionarnos con ellas.

Finalmente la propuesta invita a quitar intermediarios en todas las posibilidades que se les ocurra, como la editorial o la productora, la idea es saltarse a esos mediadores del conocimiento que tiene la capacidad económica y el poder, la propuesta es hacer tejido desde la comunicación directa, en la calle, con la gente real. Fuego, fogata, hoguera, hogar, es Incinerante un fueguito que convida a soñar desde una realidad análoga, desde la crítica en conjunto, creando comunidad y caminando las palabras que nunca han creído imposibles.

El día en que tuve una idea ¿Y si hacemos un festival de cine?

Por: Franka Reitze

Extravagante criatura se me metió en la cabeza, no tenía ni la menor idea de que eso significaba realmente, sin calcular mucho y llevada por el entusiasmo, me lance a la tarea. Desde ese punto hasta ahora todo ha sido muy diferente a esa imagen lustrosa, llena de lucecitas color pastel, tipo filtro de instagram, que otrora inundaba mi cabeza. Cuando desperté del vertiginoso movimiento que se apoderó de mi ya estábamos montando el primer festival en México, sinceramente nunca supe muy bien como fue que llegué hasta ahí, es decir, fue un pestañeo de un año y medio de trabajo frenético sobre una idea (tal vez loca) y poniéndola en marcha desde cero; miles de correos, cartas Gantt, objetivos que bailaban unos con otros (y que siguen haciéndolo) los pitch elevator, los brief, los rider y todos esos conceptos “nuevos” que parecían sacados de una revista gringa que me sonaban a Cosmo, posmo, porno y/o todas las anteriores.

Comenzó así Surko festival internacional de cine rural y permacultura, el cual ya tiene dos años de vida y me ha llevado a viajar por México, Colombia y Chile, dándome el privilegio de generar lazos, saberes y “compartires” que con cada encuentro vuelven a recordarme el porque hago lo que hago; después de tanta burocracia, timbres y ventanillas.

Y es así como Surko brota con fuerza de raíces* agrietando el asfalto que hemos puesto en las calles de nuestra historia humana. Comienzan a abrirse comunidades, países y personas interesadas en saber de que se trata todo esto, mientras yo cual papagayo, repito el discurso una y otra vez, esperanzada en abrir el círculo hermético de la individualidad y que logremos, todos juntos, expandirnos hacia la colectividad.

Poco a poco comienza a surgir la inquietud sobre el rol que debe tener la cultura en la sociedad actual y así la necesidad de re pensar y re plantear ese rol, ya no es tiempo de Museos, me dije; quisiera ver el arte transformarse en acciones que generen cambios sociales, que conecte puntos en la red de actores en que edificamos nuestras sociedades, promoviendo la interculturalidad profunda; aquella que se verifica en la sangre, los huesos y en la historia. Me abro a la idea que las cosas en si mismas no pueden ser áreas





de construcción aisladas, apelo a la sabiduría de los abuelos, sabemos que todo esta interconectado.

Reflexionando sobre lo indispensable de usar la cultura como herramienta social, de desarrollo espiritual, abierto a las comunidades con el propósito firme en el buen vivir, en el desarrollo de tecnologías sociales, de economías solidarias, en el uso de tecnologías libres como herramientas de educación, que alimenten una cultura disponible y plural, una cultura que nos ayude a recordar que la vida es un intento capaz de regenerar sistemas humanos, dando luz y espacio para brotar lo mejor de nuestra raza. De ser el intento de recuperar el humor, de evocar el juego como vía hacia la gran victoria, de recobrar la capacidad de ser honestos, sinceros, de manejar

nuestros tiempos sin necesidad de mostrarnos como seres disfrazados, porque no lo necesitamos.

Por que la única muerte, es la de no desarrollar nuestro mas alto propósito; el hacernos presentes en nuestras vidas y decidir conscientemente como la transitaremos, la responsabilidad de manifestar y bien usar el poder que se nos ha conferido a cada uno, como un derecho de nacimiento, nuestro único y real trabajo; ser y hacer felices.

Surko sugiere alegremente el abandono de la soledad que nos rodea en este mundo colmado de gente, ser un sorbo de amistad que se despliega para hacernos vivir historias de otras latitudes, en espacios no imaginados, donde el escenario se aparece como un pueblo rural, una plaza, una ciudad, una universidad o una escuela de barrio, usándolo una como excusa de unión, aprendizaje y celebración. Hoy seguimos liberando las endorfinas que son el motor de todo este proyecto, mas allá del cine, de la cultura, de los festivales y mucho mas acá de nosotros mismos.



SURKO

FESTIVAL INTERNACIONAL CINE RURAL Y PERMACULTURA

Juventudes Distópicas

Por: **Luisa González**

Un grupo de jóvenes atraviesan los Estados Unidos vendiendo suscripciones a revistas, coordinados por una mujer que claramente los explota. Sin embargo sus días se van así: viajando en una van, fumando marihuana, tomando alcohol, escuchando hip-hop, durmiendo amontonados en moteles. ¿Qué te gustaría ser?, se preguntan en algún momento los protagonistas del film, a lo que responden: Nunca he pensado en eso. Esa van es el escape de una realidad en los cordones de miseria en los Estados Unidos, donde los mismos hogares se han conformado en espacios de peligro para los jóvenes. La moral de la familia y lo privado pasa a la moral de la calle y de aquellos contemporáneos que viven experiencias similares, y con los que se comparten modos de ver el mundo y la vida: los amigos, que pasan a conformar un nuevo núcleo familiar.

Harmony Korine, en *Spring Breakers*, y Andrea Arnold, en *American Honey*, retratan jóvenes en la cultura estadounidense contemporánea que caminan una delgada línea entre la cultura de masas y la anarquía; llevando a una nueva estancia la figura del joven marginal, y a su vez revolucionario, dispuestos a ser devorados y escupidos por el sistema neoliberal con tal de estrechar en sus manos un poco de libertad consumista.

Mientras en *American Honey* los adolescentes construyen una vida outsider de trabajo y placer, en *Spring Breakers* Korine nos propone mirar ese momento de ruptura en la rutina estudiantil que son las vacaciones de primavera; el spring break, una oleada de jóvenes en hoteles de la Florida bailando desnudos, tomando y usando drogas, follando por cualquier rincón, destruyendo todo. Cuatro chicas son arrestadas y luego liberadas por un gangster que les propondrá una expansión del spring break. Un término que Korine describe como un estado

mental, una especie de mantra donde confluye la cultura de las armas, los dibujos animados, los videojuegos, Youtube y Mtv. Imagina que estás en un videojuego, es la frase que acompaña el inicio del camino delictivo de estas chicas.

Podríamos decir que estas películas corresponden a un cine que desde los años noventa viene presentando una mirada distópica del futuro, representada en juventudes que pululan como hongos en las ciudades. Si bien los jóvenes estadounidenses en el cine de los años setentas representaban luchas sociales desde los campus universitarios, el hippismo como una actitud de conexión con la vida, con los saberes ancestrales y en contra de la guerra, ya en los ochentas empezaron a adquirir una representación distópica, pero aún en conexión con movilizaciones sociales y políticas como los movimientos punk y el anarquismo donde se oponían a lo establecido, a la música de masas, al arte de la alta cultura, a los medios masivos y a la sociedad de posguerra. Quizás las imágenes más importantes de estos jóvenes en el cine hacen parte de registros documentales como *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), para referirnos a la escena hippie, y *The Decline of Western Civilization* (Penelope Spheeris, 1981) en cuanto al punk.

Las juventudes distópicas americanas de los años noventa estallaron en las pantallas con la controversia que Larry Clark causó con *Kids* (1995), un film en el que seguimos un grupo de adolescentes neoyorquinos que pasan sus días entre sexo, alcohol y marihuana. Desde su primera escena en la que el protagonista, un adolescente entre los 15 y 16 años, tiene relaciones con una niña de doce, *Kids* produce un choque en el espectador. “Virgenes, las amo. Sin enfermedades, con vaginas firmes, sin olores, sin nada. Sólo puro placer.”, el monólogo que acompaña esa primera escena, nos deja entrever unos jóvenes

que reproducen el sistema machista de la mano con una vida de hedonismo. Los personajes de Kids no se preguntan por el futuro, ni por el pasado. Inmersos en un mundo que fue siempre igual, y no les interesa para nada cambiar. Cuando avanza la película sabremos que el protagonista al acecho de niñas vírgenes tiene SIDA, cargando el film de la pesadumbre que tuvo la crisis de esta enfermedad en la Nueva York de los años noventa.

Ha sido el cine independiente el que nos ha posibilitado observar estas juventudes distópicas que escapan de los estudios y sus jóvenes heroicos del cine de acción, los románticos y dulces del melodrama, o aquellos de las comedias con gags escatológicos.

Andrea Arnold realiza *American Honey*, su primer largometraje en los Estados Unidos, luego de hacer films como *Fish Tank* (2009) en el Reino Unido, donde una adolescente de 15 años se enamora del novio de su madre, llegando a tener relaciones con él. El cine de Arnold se relaciona con el de su coterráneo Ken Loach en su deseo de representar una sociedad británica marginalizada.

Korine, inició escribiendo *Kids* para Larry Clark, quien lo descubrió en un skatepark. Ya Korine desde muy niño era cercano al cine gracias a su padre que hacía documentales para PBS; el haber sido invitado por Clark para escribir la historia de su película le marcó un camino. Su trabajo no solo en el cine, sino también en las artes plásticas, se ha caracterizado por una indagación en mundos monstruosos que habitan en el borde de lo cotidiano y el sueño o la pesadilla. La decadencia de una sociedad es sin duda el sabor que nos deja su obra, donde los jóvenes han sido casi siempre los actores principales.

Mientras que los universos de Korine son surrealistas, tendiendo a los sueños y la elaboración de fantasías alucinadas por sus personajes, el universo de Arnold es más realista; un ejemplo de ello es la estructura del viaje – road movie – que tiene *American Honey*, planteando la evolución de su personaje principal a medida que se va haciendo parte del grupo de jóvenes. “América [Estados Unidos] es un lugar vasto y complicado, lleno de toda clase de verdades

y contradicciones, y yo quería encontrar mi propia conexión emocional con ello”, así describió Arnold el inicio de una serie de viajes en carro por los Estados Unidos, los cuales después tendrían como finalidad comprender el universo que quería retratar en *American Honey* cuando leyó *For Youths, a Grim Tour on Magazine Crews* [Para las Juventudes, un Siniestro Tour por los Equipos de Ventas de Revistas] un artículo del *New York Times*. Su deseo de conocer una sociedad, comprenderla a través de la observación y su confrontación con ella, tiene un matiz antropológico, a diferencia de las construcciones surrealistas de Korine. Arnold decidió empezar a seguir las rutas de estos jóvenes vendedores de revistas, las carreteras, los pueblos, los moteles, los parqueaderos, las playas. Fue eligiendo su elenco en estos viajes, siendo sus únicos actores profesionales Shia LaBeouf y Riley Keough, cuyos roles en el film fueron como cabezas del grupo de vendedores – la jefe y su amante -. Durante más de cincuenta días de rodaje, equipo técnico y actores estuvieron juntos, impregnando la película de un aire intimista, con una cámara cómplice que capta ese sentimiento grupal, con todos los matices que esto pueda tener.



Tomado de Betches love this movie: Spring Breakers <http://www.betches.com/movie-spring-breakers> [23 de Marzo de 2017]

Aproximaciones distintas de dos directores, pero elementos clave que se cruzan para presentarnos la juventud distópica americana. La música, como elemento cohesionador, es uno de ellos. El hip hop, el rap, el pop y el country, son tonadas coreadas por el grupo, ya sea por una identificación con las letras o por la marca de una cultura popular. Al ser coreadas entendemos que los personajes pertenecen a una

misma esfera social a pesar de venir de distintos lugares e historias – como es el caso de American Honey -.

Observando los videoclips de la banda sonora de American Honey, que les compartimos aquí, vemos una conexión con la trama de la película y sus personajes: el culto al dinero, el sexo, las drogas y el placer.

Tierra de los padres (2011) es el segundo documental de Nicolás Prividera, un director argentino con formación en filosofía y cine. En 2015, publicó “El país del cine”, una serie de ensayos críticos sobre el Nuevo Cine Argentino. **Tierra de los padres**, es un documental/ensayo que puede leerse desde una clave de las ideas filosóficas sobre los restos y los espectros que perduran en nuestra idea de realidad. Su documental a su vez, busca cuestionar los límites del documental y la ficción.

De alguna manera no responde a ningún género puro ya que la forma del film también explica el director que surgió de un cruce de los films de re-citado y el género de “los diálogos de muertos”. El mismo director afirmó haberse inspirado en “El libro de los pasajes” de Walter Benjamin, una obra inconclusa que en forma discontinua proporciona una serie de

O el choque de la música pop romántica, con quienes la corean siniestramente (Spring Breakers):

«Toca algo

quiero escuchar algo dulce

algo romántico

algo inspirador

Entonces toquemos una canción de esta gran cantante pop

la señorita Britney Spears

ella que es un ángel como nadie más en este mundo»

Otro elemento común es la búsqueda en los actores, y su dimensión por fuera de la película, para impregnar los films de significados que atañen cada rostro, gesto o historia de vida. Korine, quien en sus películas usa

muchos actores naturales, en Spring Breakers decide invitar actrices reconocidas en las cultura pop por su participación en películas y programas infantiles. “Claro que hay algo muy excitante acerca de trabajar con estas chicas quienes son, de alguna manera, la representación de esa cultura y esa mitología pop; y también gente a la que el público puede identificar como personajes completamente en contra de lo que yo retrato en mi film. Me encanta eso, esa parte es un shock conceptual importante del film”. Sin embargo en Spring Breakers Korine no dejó de incluir actores naturales, como el rapero Gucci Mane quien estaba en la cárcel por porte ilegal de armas y drogas, y salió con un permiso especial sólo para rodar sus escenas.

Por último un elemento afín en estas dos producciones son sus historias y personajes que caminan entre el outsider y el pertenecer al sistema. Las protagonistas de Spring Breakers, quieren estar por fuera del sistema educativo, familiar y religioso, pero sí dentro del sistema del mercado, del dinero y de la violencia como método para llegar al poder. Los jóvenes de American Honey, son outsiders en busca de dinero. Canjean con el sistema para vender sus revistas, dinero que gastarán en alcohol, o como el sueño de Star: comprando una casa en el bosque y teniendo muchos hijos.

En un momento social y político donde los ojos del mundo y el temor de millones se posa en la elección de Donald Trump como presidente de los Estados Unidos, y con ello de gran parte del mundo, estas películas nos plantean la pérdida de la moral de una sociedad, la pérdida de unos ideales de justicia social, equidad y paz, por unos ideales dinero, desigualdad y egocentrismo. Estas películas no están lejos de representar a través de los jóvenes una sociedad global empobrecida políticamente y que se entrega a los discursos de la autosuperación a través del dinero y el placer. En Colombia las películas contemporáneas sobre jóvenes han tendido a representar aquellos al margen del sistema neoliberal – Los Nadies (Juan Sebastián Mesa), Los Hongos (Oscar Ruíz Navia), pero tenemos por ver aquellas

Los fragmentos en los pliegues de nuestra memoria. *“Tierra de los padres”*

Por: Soledad Marcote

pasajes y citas sobre la filosofía marxista del Siglo XIX.

Con un tratamiento minimalista, la película se estructura en una yuxtaposición de planos en las cuales diversos invitados anónimos recitan fragmentos. Todas estas voces son provenientes de diversas figuras de los últimos 200 años de la Historia Argentina.

La realización consiste en el registro en vivo, sin ensayos, de interpretaciones de textos de héroes, próceres, historiadores, pensadores militantes, poetas, escritores y/o políticos. Estas voces fantasmales releídas se desarrollan como “un diálogo (im)posible entre tradiciones estético-políticas enfrentadas”, definido por palabras del autor. La puesta configura la idea de choque o coalición propia del pensamiento de la dialéctica marxista de la lucha de clases. Esta confrontación está presente formalmente desde la estructura del montaje, a partir de la organización formal de ideas irreconciliables y/o oposiciones.

El film se desarrolla en un espacio único: el Cementerio de Recoleta, anunciado a partir de una placa inicial como una necrópolis donde reposan los cuerpos de los padres de la patria argentina a los que hace referencia el título del film, espacio condensador de restos y de espectros que son revividos con sus voces. Este espacio se re-significa como campo de batalla, donde se materializa la confrontación de ideas propias de la lucha de clases y donde se produce un encuentro entre lo vivo y lo muerto de la Historia.



Los fragmentos en los pliegues de nuestra memoria. “Tierra de los padres”

En esta propuesta el espectador podrá re-pensar la historia como un diálogo entre el presente y el pasado, donde el re-citado de voces de otras generaciones lo lleva al presente, a re-ver y re-pensar hechos y episodios claves de la Argentina.

La convivencia de fragmentos de ideologías, miradas, opiniones y/o paradigmas que han circulado, que circulan y continuarán circulando generan un diálogo múltiple. A lo largo de su escucha, el espectador dará escucha a voces que han compartido la misma época, algunas voces que han trascendido, que se han modificado, voces que han justificado injusticias, algunas han sido asesinadas, algunas han generado muertes.

Algunas de las oposiciones que desarrolla el film son: las concepciones de la generación del 37 de Alberdi y Sarmiento de sus proyectos en el desarrollo de la Argentina, el enfrentamiento de unitarios vs federales representados por Rosas y Quiroga respectivamente, intelectuales y políticos peronistas y antiperonistas, representantes de la alta sociedad vs. la barbarie o el pueblo, poetas, escritores, militantes y periodistas del pensamiento revolucionario de la década del 70 vs. generales de la dictadura militar, entre otros.

Para aquéllos espectadores que desean vivenciar un poco y reflexionar sobre la historia de nuestro país, Tierra de los padres es sin duda, aguas que deberían atravesar. Como cita Prividera de la frase Borges: *“Finalmente, la Historia es a la vez un libro que leemos y en el que somos escritos”*.



Ficha técnica

Premier: Septiembre 13 de 2011 (Argentina)

Director: Nicolás Prividera

Guion: Nicolás Prividera

Fotografía: Ada Frontini

Productores: Trivial Media

Nueve Disparos. Nacer otra vez después de la guerra.

Por: Juan Camilo Cruz

La memoria personal tiene en su fuerza reflexiva la carga del encuentro con nosotros mismos. El otro yo, el del pasado, nos habla en la intimidad para señalarnos los momentos narrativos que nos definen. Aquellas circunstancias, decisiones y casualidades que pasan frente a nuestros ojos como en una película. Nueve disparos es el nuevo documental de Jorge Andrés Giraldo con la asesoría de Carlos Rodríguez; un diario personal con material de archivo que narra la historia de su director, un militar de inteligencia naval que nació dos veces.

El 2 de abril de 2006 nueve balas impactaron en el cuerpo de Jorge, destruyendo varios de sus órganos y reduciendo el 94% de su habilidad militar. Tuvo que aprender a caminar, a hablar, a nacer de nuevo después de la guerra.

La primera vez nació entre cámaras. Su madre, fotógrafa por rebusque, le legó el amor por la captura de la luz. En la cinta, vemos a Jorge repasando fotografías y videos de los momentos cúspides del relato de su vida. Su infancia estuvo atravesada por la ausencia de un padre, un fantasma que lo perseguirá durante toda su vida y que el director justifica como causa de decisiones posteriores. Mientras tanto, su madre se esforzaba por construir una fantasía que le permitió esquivar el ecosistema de la violencia urbana. Mientras crecía, Jorge descubría su vocación de artista, pero el entorno y las dificultades económicas hicieron de él un adolescente con un excedente de energía que gastaba en actos vandálicos. Por esta ruta, el rebelde ingresó a prestar servicio militar y se convirtió en un soldado lleno de vitalidad que encontró en el ejército la posibilidad de “gastar testosterona”, mientras avanzaba posiciones gracias a su esfuerzo.

La dimensión del recuerdo se aprecia a través del ojo de la cámara, su propio ojo, que nos hace un recuento de su historia: los esfuerzos de la pobreza, la fantasía de la infancia, la juventud rebelde, los rituales de la madurez, la desigualdad colombiana, la familia lejana, la vitalidad del renacido y principalmente, su experiencia en medio de la guerra. La apuesta visual está subordinada a las diferencias estéticas de los archivos; de esta manera, las imágenes dan cuenta de las elipsis y cambios en los soportes. En algunas ocasiones, la música y los efectos de sonido acentúan el drama; en otras, dan ritmo y tensión a los momentos que fueron verdaderos acontecimientos en la vida del protagonista.

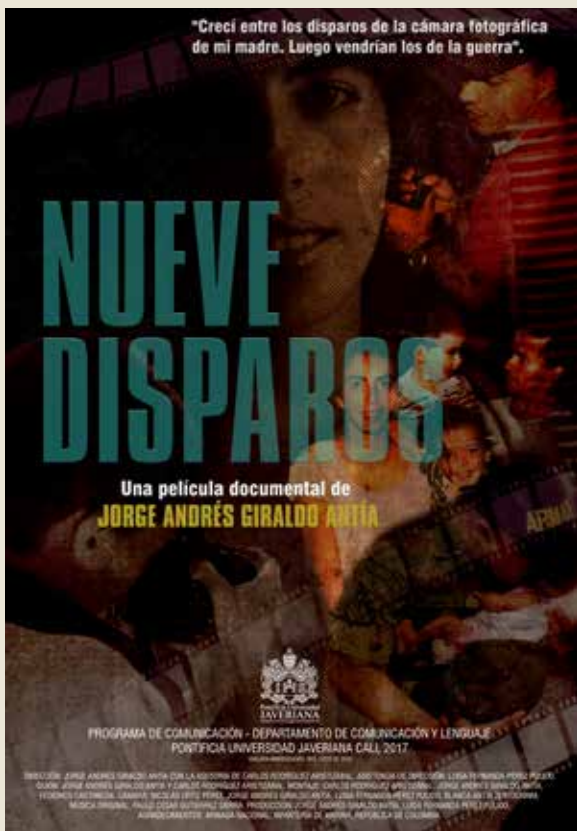
La mirada de Jorge nos ofrece la perspectiva del militar: un espectador preferente de la violencia. El documental no duda en mostrar las visiones del horror, representadas como ruptura del mundo del relato audiovisual con sonidos y fotografías alienantes que capturó el propio Jorge. Sin embargo, la ausencia de explicaciones históricas sobre la guerra o al menos la sugerencia de que hay alguna, hacen aparecer la violencia en un sentido espectral. La violencia se presenta como La Violencia, el monstruo grande que pisa fuerte, una entidad en sí misma que ataca la vida y que llegó de la nada a destruir el país. Esta mirada objetivista, propia del liberalismo que emerge en contextos de reconciliación nacional, bien podría parecer ecuánime a la hora de hacer juicios sobre



Nueve Disparos. Nacer otra vez después de la guerra.

el pasado; pero hace parte de la ideología de una de las partes. En otras palabras, la forma como algunos sectores de la nación hegemonizan su comprensión de la guerra radica en aparentar la ausencia de sesgo ideológico. Es precisamente su forma discursiva de hacer la guerra.

El juego de la verdad ecuánime opera con premisas altamente ideológicas que la película adapta a las actuales condiciones del país. Con lo que el documental reproduce y actualiza viejos arquetipos: los malos siguen siendo los malos, pero es necesaria la reconciliación; los buenos siguen siendo los buenos y su bondad los lleva a estrechar las manos de los malos por el bien del país, de las víctimas civiles y de las víctimas armadas. Imágenes maniqueas que no contribuyen a explicar las complejidades de la guerra



colombiana, aunque sí a generar cierta emoción, importante en los procesos de reconciliación, que tiene la virtud de movilizar a las partes para intentar la paz.

Lo más interesante de Nueve Disparos es la exposición de la dimensión humana del personaje que nos permite apreciar visiones sui generis en este tipo de narrativas. No por presentar al sujeto real detrás del fusil sino por evidenciar las situaciones extremas de quien decide asumir un rol bélico, pues la mirada de Jorge es específicamente la de un militar. Así, se aleja de las representaciones puramente intimistas que separan lo público de lo privado en la constitución del sujeto, y asume la complejidad e intersección permanente del interior y el exterior.

La humanidad de Jorge está presente también en las heridas de su cuerpo que la cámara presenta en primeros planos mientras evidencia la dificultad de capturar la memoria en los momentos personales más difíciles. La cinta logra transmitir una experiencia sensorial del dolor gracias a las detalladas descripciones de este fragmento y a través de las cicatrices que no permiten olvidar. Cicatrices que son también imágenes que acompañan para siempre al resucitado. Así, muere el personaje que hemos visto crecer, bailar y gozar en la pantalla, y como en un parto, sufre al nacer de nuevo y reinventa su historia confrontando al otro yo de su pasado.

Con el proceso de recuperación física, el documental inaugura una reflexión sobre elementos sociológicos de la violencia urbana, sobre las paradojas de un militar que se convierte en víctima, sobre el perdón, sobre los avatares de la voluntad humana y sobre el perfil del militar colombiano; pues como él, muchos jóvenes de los que ingresan a la Armada (en el caso de Jorge) o al ejército en general, son ya víctimas de contextos violentos y fragmentación familiar, antes de ir a la guerra. Es curioso, sin embargo, que pese a explicitar el perfil psicológico de quien ingresa a asumir un rol militar la película no discute la consistencia de la actividad militar misma. Este posicionamiento es perfectamente válido, pero requiere que el espectador matice y relativice con los muchos otros discursos que narran sus propias visiones de la guerra, desde diferentes bandos. Es decir, requiere comprender la memoria como un

proceso colectivo y no como la yuxtaposición de imágenes de las partes. Por lo que la obra corre el riesgo de ser asumida como declaración de principios; algo que por supuesto no es consecuencia de la película en sí.

Entendida así, como parte de un proceso de memoria colectiva en el que el militar merece su propia voz, la puesta en común de la memoria privada de Jorge es el recuento de la experiencia de miles de colombianos que han tenido que padecer la guerra. Las visiones de cierta realidad desconocida de quien puede observar de primera mano una violencia que atañe a un país entero. La voz de Jorge hace parte de un ejercicio necesario de reinterpretación, revaloración y posicionamiento que nos permitan poner en común nuestra experiencia del horror. Un ejercicio doloroso y a veces muy difícil para quien decide asumir la labor de inventarse de nuevo después de la guerra.



Ficha técnica

Premier: Marzo 2 de 2017

(Colombia)

Director y guión: Jorge Andrés Giraldo

Asesor y co-guionista: Carlos Rodríguez

Productores: Jorge Andrés Giraldo, Universidad Javeriana Cali

Parábola del Retorno: el camino perdido a casadespués de la guerra.

Por: Carlos Rodríguez Aristizábal

I.

Parábola del Retorno (2017), la película más reciente de Juan Soto, se sitúa en el momento de un posible fin del conflicto con las FARC. Wilson Mario Taborda decide volver a Colombia para reencontrarse con su familia para quien lleva desaparecido más de treinta años. Con este viaje termina su exilio en Londres, donde llegó huyendo del exterminio de más de 3500 militantes y simpatizantes del partido político Unión Patriótica (UP); entre ellos Bernardo Jaramillo Ossa, candidato presidencial para quien Wilson Mario trabajaba como chofer.

Con esta película Soto parece completar una trilogía, con *19° Sur 65° Oeste* (2010) y *La Gran Cicatriz* (2011), en la que insistentemente se sumerge en el modo en que a una familia, se intuye que la suya, le ha afectado el conflicto colombiano y en particular la desaparición de Wilson Mario, un familiar cercano y una cifra más del genocidio de la UP, perpetrado por paramilitares y agentes oficiales, y por el cual el presidente Santos ha reconocido la responsabilidad del Estado. Esta narración en primera persona se sitúa problemáticamente en el terreno de lo que genéricamente llamamos documental; o en la no-ficción, término tan amplio que delimita poco; o en el ensayo cinematográfico, espacio que habita con más comodidad. En cualquier caso, con la etiqueta que a bien tengamos ponerle, es viejo el consenso en que todos ellos son construcciones y que los artificios de la ficción, del relato, son la base sobre la que descansan esas producciones cuando adoptan

una forma narrativa. Ficciones con características que las diferencian de las otras, de las que son pura invención –que tampoco lo son del todo–, pero ficciones al fin y al cabo; como lo son los relatos históricos a su manera. Y esto, en el caso de la película de Soto, es algo importante para reclamar su inscripción en ese territorio nombrado de tantas formas: no el de las películas que hablan de la realidad, sino de las películas que toman su material de la realidad, llámense documental, no-ficción o ensayo.

Parábola del Retorno es también la historia de un hombre que estrena una cámara de video, con la que quiere documentar su viaje: “Lo diferente que se ve esto a través de la cámara, imposible saber qué es” reza el texto sobreimpreso en la primera escena de la película, mientras el zoom digital de la cámara lleva hasta la abstracción la imagen de unas flores, advirtiéndonos de entrada la distancia entre eso que está frente a la cámara y el modo en que la cámara, y quien está detrás, lo representa y lo construye para nosotros los espectadores. Es la primera pista para entrar en los códigos de este relato autobiográfico, donde lo fantasmal es real.

II.

Con el fin del conflicto con las FARC empieza, o continúa de una manera nueva, la lucha por imponer un «relato objetivo histórico» sobre lo que hemos vivido. Pero también se abren las puertas

para la emergencia de las subjetividades, para que se escuchen esos “yo” que tanta falta hacen en la construcción de un relato más complejo y polifónico de lo que nos ha pasado. Y cómo ha pasado en la casa de cada uno.

En Chile y Argentina, escribe Alvaro Serje Tuirán (2013) la mirada subjetiva sobre lo que ocurrió en sus dictaduras llegó al cine de la mano de los hijos de las víctimas. Era necesario, según Serje, que el capítulo estuviera cerrado y pasara una generación para que pudieran emerger esos relatos, lo que podría explicar que en Colombia aún no haya una producción importante de películas con una mirada subjetiva sobre el conflicto armado.

En el documental Memoria de los silenciados: El Baile Rojo (2003), Yezid Campos elabora un necesario y urgente relato en el que demuestra lo que tuvo de sistemático y orquestado el genocidio de la UP. Un documental de corte investigativo, que da cuenta de las causas, modos de proceder, las víctimas y los victimarios de ese exterminio. Un relato que construye, desde el lado de las víctimas, una verdad de tipo histórico, jurídico y político.

Soto, por el contrario, renuncia a una mirada totalizante que explique el conflicto colombiano en el que se inscriben. Renuncia a mirar la totalidad del bosque y prefiere detallar la textura de los árboles que se lo impiden: los efectos que en la familia de Wilson Mario ha tenido su desaparición; y el exilio de un tío suyo, protagonista en primera línea de la guerra en Colombia. Trabajos profundamente políticos pero que no intentan construir una verdad jurídica ni histórica.

III.

En Parábola del Retorno somos testigos del regreso de un fantasma, el de uno de los miles de desaparecidos colombianos. Después de las flores del inicio, de esas

flores que el zoom del lente convierte en otra cosa, la película nos deja ser testigos de Wilson Mario mirando a través de su nueva cámara. Imágenes en el metro londinense, en el tren, en los pasillos del aeropuerto. Imágenes temblorosas, amateurs, en las que vemos niños, transeúntes, viajeros; un registro aficionado, en principio anodino, de su retorno.

Fragmentos del poema Burn Norton de Eliot, en la propia voz del poeta, se escuchan mientras contemplamos la imagen de un viajero anónimo en el aeropuerto. Su oreja, para ser exactos:

“ El tiempo presente y el tiempo pasado

están quizá presentes los dos en el tiempo futuro

y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.

Si todo tiempo es eternamente presente

Todo tiempo es irredimible.

Lo que podía haber sido es una abstracción

que queda como perpetua posibilidad

solo en un mundo de especulación

Lo que podía haber sido y lo que ha sido

apuntan a un solo fin, que está siempre presente

Hay eco de pisadas en la memoria

allá por el pasadizo que no tomamos

hacia la puerta que nunca abrimos

a la rosaleta. Mis palabras tienen eco

así, en vuestra mente

Parábola del Retorno

Pero con qué propósito
agitar el polvo en un búcaro de pétalos de rosa,
no lo sé”

Soto agita el polvo, revelándonos el eco de pisadas en un pasadizo nunca tomado. Si lo que podía haber sido palpita siempre en el presente, lo que podía haber sido -para hacer eco de las pisadas de Eliot en esta película- está presente en lo que es, que simplificado y mal dicho es de lo que se ocupa el documental.

IV.

Mientras transcurre el viaje, Taborda recuerda anécdotas familiares, intrascendentes: un talonario de una rifa que nunca vendió, la prima de la que sigue enamorado, la empleada del hogar con la que tuvo una relación, a su hermana Gloria que lo llevaba a ver películas muy raras en la Cinemateca El Subterráneo de Medellín donde iba gente tan rara como ella. Recuerdos que siempre aparecen escritos sobre la imagen. Recuerdos que hacen de él una persona como cualquier otra, alejándolo de cualquier asomo de singularidad.

En el último tercio de la película aparecen videos caseros grabados por él mismo y por sus familiares y amigos. Conocemos su habitación, sus paredes decoradas con carteles y afiches de la iconografía de la izquierda colombiana y latinoamericana; lo vemos bailando y bromeando en fiestas familiares. Videos caseros que refuerzan el tono menor y anecdótico de toda la película, y en los que intuimos a un joven vital, familiar y simpático. Y a una familia de clase media como tantas. Una normalidad fracturada por su desaparición y que su regreso busca de alguna manera remediar.

Estos videos caseros inscriben a Parábola del Retorno en el terreno incontestable de lo que ha sido.

Imágenes hechas con vocación de documento, de ser un recuerdo más en el álbum familiar, que ahora la memoria -fantasía- convierten en los hilos de una urdimbre documental.

V.

Hablando del ensayo cinematográfico dice Antonio Weinrichter en El cine de no ficción. Desvíos de lo real:

“ También él rechaza la suficiencia y las pretensiones de totalidad del documental expositivo clásico; también en él se trata menos de hablar del mundo real desde la objetividad que de ensayar un juicio en el que lo esencial, como decía Lukács, “no es la sentencia sino el proceso mismo de juzgar...”

...también es un formato libre de prescripciones temáticas o formales, que rompe las antiguas divisiones de lo documental y lo imaginario y combina todo tipo de elementos pues está obligado a encontrar un objeto nuevo para dar cauce a su discurso reflexivo; y también él es un formato a-genérico, que utiliza recursos propios para alumbrar una forma intransferible, que no sirve de “modelo genérico””

[Weinrichter, pág 89]

Un texto al final de la película nos revela la ilusión de lo que hemos presenciado: la película está dedicada a Wilson Mario, desaparecido definitivamente el 23 de noviembre de 1987 en la carretera Medellín – Bogotá. Este artificio parecería situar a Parábola del Retorno en los dominios de un juego formal, producto de una licencia narrativa más propia de la ficción que del documental. Sólo tras ponerla en relación con 19° Sur 65° Oeste y La Gran Cicatriz, descubrimos que no es así. En las tres películas Soto gravita alrededor del mismo tema: los efectos que ha

tenido en una familia el desenlace de la participación política de dos de sus miembros, en el contexto de la guerra sucia y la intolerancia política. Una suerte de diario donde el director consigna el modo como esta familia vive, recuerda y reelabora los episodios que la realidad colombiana ha llevado hasta sus casas.

Parábola del Retorno puede leerse como una entrada más en ese diario personal y familiar. Viéndolas en conjunto entendemos que quien viaja en esta última no es Wilson Mario: es Soto en clave autobiográfica, visitando de nuevo el mismo tema, pero ahora escuchando –y haciéndonos escuchar- el eco de las pisadas en un camino nunca tomado; dándole rienda suelta, mediante un cambio de rol, al deseo del regreso de Wilson Mario. Y una vuelta más al nudo personal y familiar que intenta desatar.

Parábola del Retorno es también, como las otras dos, una rara y perturbadora especie de Home Movie de la que, como manda el género, nunca alcanzamos a descifrar todos sus códigos. Sólo destellos, fragmentos, ráfagas de sentido.

El realismo, tan caro a la idea clásica del documental, lo definió Stendhal como la imagen de un espejo que recorre un amplio camino. Ilusiona pensar que el momento que ahora atravesamos como país nos va a permitir contemplar muchos y variados reflejos en las astillas de un espejo hecho pedazos, así como asistir a la emergencia de miradas subjetivas, autobiográficas, que iluminen aspectos parciales de lo que hemos vivido.

Como parece decir otro verso de Burn Norton de Eliot, que Juan Soto omitió en Parábola del Retorno, tal vez sólo nos sea permitido conocer esos reflejos incompletos de la realidad:

“Váyanse, váyanse, dijo el ave: los seres humanos no pueden soportar mucha realidad”

