

ÓMAR ARDILA

Escritor y crítico de cine.

El cinematógrafo nunca ha querido producir un acontecimiento, sino en primer lugar una visión... y es que la vida no ha devuelto a las películas aquello que les había robado. Solo la mano que borra puede escribir la cosa verdadera.

J. L. GODARD

Resulta compleja la reflexión en torno a un concepto que no cuenta con una enunciación aceptada masivamente, más aún, cuando sospecho que detrás de ciertas categorizaciones se esconden intereses que buscan aproximarnos a formas unívocas de pensamiento. Sin embargo, es esa falta de univocidad la que me permite ampliar las indagaciones hacia otras maneras de mirar, pensar y sentir. Eso es lo que intentaré realizar a lo largo de este texto sobre el “cine colombiano”.

Fueron múltiples las inquietudes que me surgieron desde el inicio para aproximarme a esta materia, pues es innegable que el interés por el cine en Colombia ha tenido un crecimiento notable en los últimos años, tanto por la proliferación de festivales y muestras como por el surgimiento creciente de escuelas de formación. Asimismo, cada vez surgen más investigaciones sobre el cine colombiano desde perspectivas mayoritariamente asociadas con las ciencias sociales. Desde la instancia institucional, luego de la promulgación de la Ley 814 de 2013 (Ley del cine), se ha venido consolidando una dinámica permanente para brindar apoyos por medio de convocatorias anuales a la producción

nacional y a la circulación de diversos materiales audiovisuales.

Frente a las anteriores inquietudes, decidí elaborar un texto apelando, por un lado, al lugar común de rastrear la “identidad nacional” que se ha intentado representar desde el cine y, por el otro lado, deteniéndome en tres filmes que precisamente no hacen parte de esas obras canónicas que figuran como las más representativas del cine colombiano; esto con el ánimo de mostrar cómo en cuestión de identidades se han empezado a generar algunos tránsitos, los cuales ayudan a desnudar esa “visión ideal” de lo que sería la identidad colombiana.

Atisbos de identidad nacional en el cine colombiano

Desde las primeras producciones realizadas en Colombia, se empezó a configurar una idea de identidad que conducía a mostrar cierta visión exaltada y positiva del territorio nacional. Esto coincidía con la perspectiva aglutinante de lo nacional que se buscaba desarrollar en la segunda década del pasado siglo por medio de referentes institucionales; y aunque hasta el momento no había ni asomos de una industria cinematográfica colombiana (algo que cien años después no ha logrado construirse), sí se aprovechaba el estatuto de la imagen que empezaba a circular mayoritariamente a través de las “imágenes en movimiento”

como vehículo que ayudara a delinear un bosquejo de nación. Y por la misma razón, se trataba de ocultar aquello que no correspondía con esa mirada institucional, como es el caso del que es reconocido como primer filme argumental *El drama del 15 de octubre* (1910-1920), del cual se dice que desapareció por la censura debido a que mostraba a los asesinos del general Rafael Uribe Uribe; algo que ya habla mucho de lo que realmente quería mostrarse como propio de la nación. Qué ocultar y qué mostrar definían la lógica de los imaginarios nacionales desde el estamento gubernamental.

En el texto *Miradas esquivas a una nación fragmentada* de Nazly López, se identifican tres filmes representativos de esos primeros años y se analizan tratando de ubicar esos rasgos definitorios de lo nacional, sin olvidar que fueron los extranjeros los que primero se preocuparon por hacer cine en Colombia. En *Bajo el cielo antioqueño*, se toma el territorio (Antioquia) como punto de partida y los referentes simbólicos que le hicieron eco a esa idea de nación que se promulgaba, con la cristiandad como soporte. La identidad se genera desde lo regional específico, convirtiendo a la región en el centro. Este drama romántico costumbrista desnuda el apego por lo tradicional, derivado de las creencias religiosas. Asimismo, elogia la irrupción de la modernidad de la mano de ciertas prácticas productivas a mayor escala. Son identificables además los referentes patriarcales (padre, sacerdote, juez) como vehículos potenciadores del Estado, el cual, finalmente, todo lo subsume. Y por supuesto, hay un claro distanciamiento del “otro”, del diferente, del que no hace parte del lugar de élite desde donde se construye la película.

Por su parte, en *Alma provinciana*, se crea la idea de nación estructurada a partir de *lo social*, desde las diferencias de clase entre ricos y pobres; desde las jerarquías y

las relaciones de poder. La identidad nace a través del uso del “lenguaje popular”, que es más englobante y menos excluyente. La autoridad y las jerarquías surgen del posicionamiento económico. En este caso, lo ajeno ya no es diferente, sino que se incluye reconociendo su diversidad, aunque no sea del todo aceptado. En *Garras de oro*, el vínculo con la idea de nación se da por medio de referencias a simbologías universales que exaltan las nacionalidades (himno, escudo, bandera). De ahí que lo que se busca generar es un discurso nacionalista que se levanta contra el despojo que padece un territorio y las consiguientes violaciones a la soberanía nacional. Curiosamente, quienes aquí propician ese discurso nacionalista son extranjeros; no hacen parte de ese pueblo expoliado y, por el contrario, aducen ese hecho a la precariedad de los gobiernos de aquella nación. Las palabras de conciencia nacional son proferidas por un extranjero, mientras que el pueblo (ausente) asiente silenciosamente. Es una manera de enrostrarnos cómo el desinterés en nuestras propias problemáticas ha sido un claro referente de nacionalidad, concepto que en este caso se asimila con el de patria.

A pesar de los intentos de bosquejar una identidad nacional a través del cine (temática que sigue siendo notable en los estudios historiográficos que se adelantan desde la región latinoamericana), es importante resaltar lo problemático que resulta hoy día hablar de “cines nacionales”, cuando el cine desde sus orígenes ha sido transnacional, lo cual cada vez es más evidente en el mundo de la globalización. Además, es oportuno pensar a partir de lo que nos propone Pedro Adrián Zuluaga, para quien “el cine, antes que generar identidad, genera ‘memoria no oficial’, pensamiento crítico” (Zuluaga). No hay que olvidar que la búsqueda de puntualizar los cines como nacionales es algo

que tiende a desaparecer en otros lugares, especialmente en los europeos.

Poco a poco se nos hace imperativo volver a interrogarnos sobre la categoría “cine colombiano”, y tratar de desentrañar qué es eso que lo define. La pregunta con matices positivistas y con bases cuantitativas que ha recogido el canon, se respondería con cierta evidencia, puesto que hay películas realizadas en este territorio ¿pero es esto suficiente? Zuluaga sostiene que tal categoría va más allá de un corpus de películas o de ciertas “identidades” nacionales; que tiene que ver más con discursos cuyos significados son cambiantes. Por eso, él considera que el cine colombiano es y debe ser cada vez más “difícil de definir”. Por tal razón, antes que buscar respuestas esencialistas, es más interesante analizar la producción textual que se ha hecho en el país para identificar las lógicas y los intereses que las movilizan. En ese sentido, el libro *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*, del citado autor, aporta muy buenos elementos al ubicar los intentos que se empezaron a generar desde los años 50 para “pensar el cine colombiano”. Algunos de esos esfuerzos son: la creación del Cine club de Colombia, la edición de las revistas *Guiones* y *Cinemés*, los primeros proyectos de ley para la industria cinematográfica, la crítica de Valencia Goelkel, Gaitán Durán y García Márquez en los grandes medios, el surgimiento de la Cinemateca Distrital, y más adelante (años setenta) la preocupación por definir los intereses del cine colombiano desde diversos estrados.

Uno de los argumentos más utilizados cuando se piensa en la identidad nacional a través del cine se refiere a la ausencia de crítica cinematográfica en Colombia. Frente a esto, Zuluaga afirma que “sí ha habido crítica en el cine colombiano y reflexión sobre sí mismo y que lo importante de ver es desde dónde se ha escrito”. Por ejemplo, mues-

tra cómo en el libro de Georges Sadoul aparece una referencia muy sucinta y a la vez imprecisa del cine producido en nuestro país. De allí parte la visión que difundía Carlos Álvarez: una mirada limitada que solo aceptaba el documental, el formato de 16 mm y el bajo presupuesto, como una manera de enaltecer desde tal medio la lucha antiimperialista. Zuluaga también refiere el trabajo de Hernando Salcedo Silva, el cual busca hacer una reconstrucción histórica a partir de las voces que daban testimonio de una época (1897-1950) en la que se consumía cine, principalmente extranjero, y se generaban dinámicas alrededor del mismo. Luego cita los trabajos de Hernando Martínez Pardo y Jorge Nieto; Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez. Además, elogia la labor de los cineclubes y la Cinemateca Distrital en su intento por buscar “heroicamente” el cine colombiano perdido para poder hacer la reconstrucción historiográfica. Asimismo, tiene en cuenta los estudios de Andrés Caicedo, Umberto Valverde y, más adelante, de Luis Alberto Restrepo.

Es interesante revisar lo que se ha escrito sobre cine colombiano, y corroborar que no es tan poco como usualmente se cree. No solo se han desarrollado estudios desde el interior, sino que en algunas academias extranjeras también se han realizado investigaciones sobre nuestro cine, tal como lo ha documentado Juana Suárez¹. Sin embargo, es importante resaltar que existe un lugar común en la producción textual sobre cine en Colombia: el triunfo de las investigaciones provenientes de las ciencias sociales (básicamente historiográficas) frente a los estudios orientados desde las ciencias humanas que logren ahondar en problemas estéticos, epistemológicos y teóricos. Eso ha

1 “Miradas desde el norte: la academia estadounidense y el cine colombiano”, en *Cuadernos de cine colombiano* (Cinemateca Distrital, 2008).

definido un interés prioritario (en cuanto a objeto de análisis) por los filmes que tienen una temática preferencial hacia cuestiones sociales, mientras que las obras que han estado más preocupadas por la forma, se las ha pasado por alto. Francisco montaña, editor del libro *Cómo se piensa el cine en Latinoamérica* (publicado por el Observatorio Latinoamericano de Historia y Teoría del Cine), advierte en la presentación que hace del mismo, que los artículos allí publicados no responden a esa pregunta inicial por la cual fueron convocados. Esto coincide con el análisis que hace Lauro Zavala, refiriéndose en general a la realidad de los estudios sobre cine en Latinoamérica, cuando dice:

Parece seguir dominando el uso del cine con fines disciplinarios o instrumentales por sobre los fines interpretativos y analíticos desde una perspectiva estética, interdisciplinaria y transnacional. En otras palabras, el estudio del cine en la región sigue estando dominado por el interés que tiene como industria cultural (en las carreras de comunicación) más que como una forma de arte.

Antes de cerrar esta primera parte, quiero volver al concepto de identidad para destacar que aunque este originalmente se ha asociado con la idea de estado-nación, en los últimos años el término ha tomado otras variantes que se desprenden de aquella mirada esencialista. En palabras de Stuart Hall, la identidad ahora debe ser pensada como “el proceso de sujeción a las prácticas discursivas”. Es decir, la vinculación con uno u otro discurso (que a la vez también es cambiante). Evidentemente, esta posición se ubica en el ámbito del lenguaje, el cual remite a imágenes, predicados y símbolos comunes. De esta manera, tal como lo anota Manuel Silva, lo importante es saber de dónde provienen los discursos que crean la identidad, cómo imaginamos nuestra propia identidad y cómo creamos ese tipo

de ficción en nosotros mismos. Por eso, cuando miramos hacia el cine colombiano, podemos constatar que desde sus inicios se buscó retomar un discurso oficial como vehículo idóneo para configurar las imágenes que le darían vida a las representaciones individuales y colectivas. Esto ratifica el papel del cine en los países latinoamericanos a principios del siglo xx para afianzar el sentimiento de identificación con lo nacional.

Actualmente, la identidad ha dejado de ser algo inamovible o suprahistórico para volverse contingente. Entonces, es válido decir que la identidad se hace transitoria y que es más preciso hablar de identidades. Siguiendo esta línea, nos adentraremos en tres filmes realizados por colombianos, en los cuales encontramos otras miradas sobre lo nacional.

Mirar el archivo para volver a pensarnos

El ensayo documental *Cesó la horrible noche* (2013) de Ricardo Restrepo retoma un discurso que se ha hecho canónico en el cine colombiano, aquel que asegura que nuestro cine versa sobre la “realidad”, que hay una marcada tendencia hacia el “cine social”, que se ha utilizado el cine como un espejo en el que miramos nuestras problemáticas (*nuestra larga noche*) como país. Pero ¿qué tipo de realidad es esa que se cree ver? Si retomamos a Walter Benjamin cuando dice que lo que el cine posibilita no es una *reproducción* de la realidad, sino una *producción* de la misma, nos surge inmediatamente la inquietud de saber si realmente el cine colombiano se ha preocupado por producir esa nueva percepción de la realidad o si simplemente se ha quedado en la antigua búsqueda estética de la *representación*. Creo que es prematuro aventurar una respuesta, pero quizás, al mirar el trabajo de Ricardo Restrepo y los otros dos que analizaremos en este escrito,

“La violencia comenzó hace cinco siglos, pero ese día quedó registrado en la historia colectiva de Colombia”. Y el director se pregunta “¿Cómo explicar esta barbarie y la injusticia desde un relato familiar?”

podamos encontrarle algunas fracturas a ese discurso canónico de la representación.

En *Cesó la horrible noche*, desde los créditos iniciales, se escuchan unos breves fragmentos del himno nacional, los cuales son matizados por el epígrafe de William Ospina en el que se pregunta sobre cuál sería la horrible noche que cesó a finales del siglo XIX, cuando se escribió dicho himno. Enseguida, ondea la bandera al fondo de la imagen. Evidentemente, se alude a unos referentes básicos de nacionalidad que no se quedan en la lectura ligera, sino que intenta complejizarlos a partir del encuentro con la potencia de los archivos filmicos. Luego de ubicar la ciudad de Bogotá como espacio central, se remite a las filmaciones hechas por el padre del autor (el médico Roberto Restrepo) en abril de 1948. En el trasfondo, continúan los coros agónicos de otros fragmentos del himno, mientras se intercalan imágenes de interiores que nos dan una idea de cómo eran las casas de la época hasta centrarse en un plano cerrado sobre una de las placas conmemorativas de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, la que reposa en el sitio donde fue acibillado el caudillo liberal. En ese momento, la voz del narrador nos anuncia el punto de partida de la reflexión filmi-

ca: “el asesinato de un hombre nos grabó una fecha en la memoria del desastre: 9 de abril de 1948”. (Una bandera raída y ensangrentada forma una cruz sobre el piso). “La violencia comenzó hace cinco siglos, pero ese día quedó registrado en la historia colectiva de Colombia”. Y el director se pregunta “¿Cómo explicar esta barbarie y la injusticia desde un relato familiar?”.

Frente a ese cine social colombiano tan inmediateista, concentrado en problemas coyunturales, el director se propone mostrar una visión más amplia que vincule las problemáticas dentro de un proyecto macro, el cual sí podría entenderse como de “nación oficial”. Es a partir de los archivos filmicos y de los textos del abuelo (realizados hace más de 65 años) que se hace la indagación. El abuelo viajó de Manizales a Bogotá a fines de la II Guerra Mundial. Su entorno correspondía al de una alta clase social. Era un intelectual decepcionado de su patria, que descubrió el poderío de los otros por medio de sus filmaciones. Esos otros que desde los cánones oficiales no eran “dignos de ser filmados”. Su gran interés era el de mostrar las profundas distancias (de los privilegiados y los de a pie) por medio de panorámicas de las ciudades, de imágenes etnográficas de los lugares visitados (donde reside el “gran valor” de ese país ignorado), de los campesinos (para ese momento la mayoría de la población) entre quienes se iniciaría el fuego, la desolación y la barbarie luego de que tres tiros encendieran a una nación gracias al fanatismo de los partidos y a la gran crisis sociopolítica que pareciera no tener fin. Aquí valdría la pena preguntarnos si es la “violencia política” la que nos define como país, y si debemos mostrarla casuística y permanentemente como ha sucedido en gran parte del cine nacional. ¿Hasta qué punto esto es inmovilizante? Porque es cierto que mostramos. ¿Y luego qué pasa? ¿Dónde está la poten-

cia del movimiento social que trasciende la mostración? No es que se esquite la denuncia, pero es hora de ir más allá, tal como parece que lo propone Ricardo Restrepo.

En cierto fragmento, quizás onírico o utópico, imágenes ralentizadas nos muestran una manifestación con banderas rojas corriendo hacia un indeterminado horizonte (¿acaso es el triunfo de la angustia o de la desesperación?) y la voz de una alocución en *off* nos presenta el avance del movimiento gaitanista (que no liberal, aunque fueran éstos segundos los beneficiados con la muerte de quien muy seguramente les habría quitado el poder): “Apodérense del gobierno... viva el partido liberal... a las armas...”. Luego, un inteligente cambio de perspectiva nos muestra imágenes que ahora abordan a los manifestantes de espaldas, teniendo ya un horizonte definido: el centro de la ciudad, el corazón del poder. De nuevo se hace un necesario corte para mostrar lo que realmente vio el doctor Restrepo al otro día: los cuerpos desmembrados, calcinados, las casas destruidas y, en medio de la calle, unos transeúntes que miran la cámara con distancia, sabiendo que son poseedores de su propia mirada, de su terrible desgarramiento. Como bien hace notar Edgardo Gutiérrez, el cine ha cambiado la “percepción de lo real”, en adelante, la identificación con la cámara se hizo algo cotidiano, el estatus de voyeur se arraigó y de ahí el crecimiento del gusto por mirar y ser mirado (Gutiérrez).

La reflexión de Restrepo evidencia el triunfo de la muerte, sobre todo por el desbocamiento de la turba que condujo a que se mataran entre ellos mismos. Es por eso que hoy seguimos sin entender ese terrible contraste ¿Dónde quedó el sueño de la revolución, la posibilidad tan cercana para el cambio? Quizás una de las últimas secuencias nos brinde una mirada certera cuando tras retroceder las imágenes se vuelve al

plano con la bandera raída y tirada en el piso, mientras el cuerpo de un militar se exhibe tratando de protegerla. Al final, el director nos aclara el alcance de su búsqueda, antes que buscar conclusiones se propone generar más interrogantes, pues es consciente de que aunque se vuelva a un hecho real, toda descripción que se haga de él es incompleta. Por eso, prefiere cerrar con una triste dedicatoria que acompaña el regreso de un soldado en medio de los escombros: “a la zozobra por la suerte de esta patria futura, con la infinita vergüenza de ver lo que somos”.

Finalmente, me parece oportuno entrelazar la búsqueda del filme con la reflexión teórica de Pasolini, quien proponía pensar el mundo de lo *real* más allá de la *realidad*. Es decir, representar lo irrepresentable, teniendo en cuenta que el filme crea una realidad (su propia realidad) incluso formal, pero no cuenta, como en la literatura, con una realidad ya definida (la lengua) sobre la cual trabaja acogiéndose o subvirtiendo sus códigos. Pasolini también afirmaba que la realidad habla por sí misma a través de su sistema de signos, lo mismo que el cine. “¡La realidad es un lenguaje! Lo que hay que hacer es la

Pasolini también afirmaba que la realidad habla por sí misma a través de su sistema de signos, lo mismo que el cine. “¡La realidad es un lenguaje! Lo que hay que hacer es la semiología de la realidad; no la del cine”.

semiología de la realidad; no la del cine”. La realidad se habla a sí misma, y el cine se encuentra en medio de esa conversación para dar cuenta a través de su mecanismo, de cómo el arte tiene una presencia directa en la conformación y el cambio de la realidad. Por eso, es importante hacer la diferencia entre *reflejar* la realidad y *escribir* la realidad. Ese *reflejar*, tan acogido como herencia del neorealismo (en una lectura chata de ese movimiento), conduce a una ligereza ingenua que no permite evidenciar el artificio que siempre está detrás de una creación cinematográfica. Por su parte, *escribir lo real* es saber que no hay un código definido; hay infinitas expresiones de lo real, y el cine nunca logrará juntarlas todas, al contrario; producirá recortes de esa realidad. Esta, aunque arbitraria, es la mejor manera de que lo real logre mostrarse. La imagen está vinculada con la realidad, pero de ninguna manera separada de ella. Pero no es una representación de esta, la imagen es realidad, está en “su construcción, la configura, le da sentido, percepción y le otorga valor (significación)” (Pasolini).

La distopía en la reflexión de Oscar Campo

En el trabajo experimental de Oscar Campo, *El proyecto del diablo* (1999), se transita por la desnudez envolvente del monólogo que no le teme a pasar de lo onírico a la vigilia en un mismo acto. El personaje que nos cuenta su historia es presa de un sueño que le genera pánico y lágrimas al ver cómo unos tipos lo matan y lo lanzan al río Cauca. Tal personaje, que puede ser apenas un recorte de periódico deambulando por algún charco de la calle o un cuerpo roto que nos enseña sus heridas y sus múltiples tonalidades, nos plantea de entrada una distópica pregunta: ¿es la cloaca nuestra casa? ¿Nuestro destino, la vida en un basurero, en medio de cucarachas y virus mutantes? Más

arriesgado y provocador no podría ser este punto de partida.

El director, en efecto, sabe de la potencia de la imagen en “la sociedad del espectáculo”, aquella que promueve un tipo de imagen que es, justamente, aquello que no vemos; que se relaciona con la lógica del capitalismo, la cual verifica, garantiza y reafirma lo ya determinado, lo ya producido. Por su parte, la apuesta de Oscar Campo es por enfatizar en eso que no queremos ver, luego de corroborar que “las cosas podrían ser peor” y que “el maldito acecha”.

Recordemos que para filósofos como Gilles Deleuze o Stanley Cavell, el cine primero que ser “arte” es “pensamiento”, y por eso, antes que concentrarse en la estética, se preocuparon por el pensamiento que el cine generaba. Más aún, por el vínculo que la estética configuraba con la política y las preocupaciones del siglo xx, en principio. En un sentido similar, Campo nos lleva a pensar con su ensayo experimental en un referente de identidad que se configuró desde lo regional en un año específico: Cali, 1956. El personaje se define como “un cáncer del 56” que “viene de mala sangre” y que “tiene la sangre caliente”.

Recurriendo a documentos de archivo (periódicos que exhiben las tragedias) y al entrelazamiento del fuego con los cuerpos orgiásticos y los sonidos electrónicos, se establece un ritmo vertiginoso, a veces cortado por encerramientos de algunos planos que expresan el ensimismamiento del contradictorio y sentencioso personaje. Su relato nos lleva por distintos momentos que dejaron huella en la historia personal. En la década de 1968, se dio la apertura de la ciencia en el colegio a la química en la universidad para preparar explosivos y encabezar las marchas. En ese momento, todo era diversión y fácilmente se acogían los sueños colectivistas, que luego trajeron su propio desencanto con “fórmulas del miedo

a la vida... del odio a la vida”. La explosiva lectura de Bukowski y Deleuze, combinada con el bazuco y los barbitúricos, hicieron que “todo se fuera a la mierda” y que se le despertara la pasión por los antros y por enmendar la realidad: “destruirlo todo para cambiarlo todo”. Es así como en la década de 1970, deja atrás las ideas arcaicas de Dios y de la moral para ser parte de una “hermandad libertaria” que fabrica drogas en el Chocó. En ese lugar, todos están infectados con el virus B3 que causa frenesí sexual y la muerte en medio de convulsiones eróticas. Paradójicamente, con este virus se llega a la inmortalidad. Se vive hasta los 30 años y se muere asfixiado frente a una pareja que esté copulando, para que el espíritu del engendrado reciba el alma del moribundo. En la década de 1980, se entrega al sueño americano, llega a los suburbios de Nueva York y en 1984 conoce las cárceles por traficar drogas. Allí pasó 12 años, luego vuelve a Cali, donde encuentra todo muy cambiado debido a la efervescencia por el dinero del narcotráfico (¿la nueva identidad nacional?). Entonces, se vincula con una oficina de sicarios, allí de nuevo recibe el llamado del maldito, aunque este ya estaba agotado, perturbado y no creía mucho en su proyecto. En esa nueva situación es cuando se vuelve realidad el sueño del comienzo: dos tiros y al río Cauca para luego despertar en un basurero y cerrar la elipsis narrativa.

Sin duda, Oscar Campo nos propone una poesía que se ubica más allá del abismo, en el infierno. En ella, se honra al señor de las abominaciones y se lucha contra los señores que gobiernan desde Roma hasta la Casa Blanca, pero también contra Lucifer, que ama al hombre de la tierra y busca crear paraísos industriales, es decir, basureros de desechos. La identidad nacional es “una colección de tragedias”, cuyos principales causantes son los cerebros de una generación que dizque “buscaban un mejor futuro

para la sociedad” y nos dejaron sin horizonte distinto al del maldito que nos espía desde cualquier lugar. Una de las sentencias finales del filme es sumamente reveladora: “nada mejor que la podredumbre para una joven forma de vida que quiere abrirse campo a como dé lugar... lo pujante y lo reluciente es lo que mejor se congratula con la mierda”.

Buscando identidades en la diáspora

El tercer trabajo que se reseña, circula en las vertientes del documental, aunque es más una obra de autor que reflexiona sobre el quehacer artístico. Se trata de *El encanto de las imposibilidades* (2007) de Nicolás Buenaventura. Aunque la producción es francesa y el tema pareciera no tener nada que ver con nuestra realidad, la génesis del proyecto tiene lugar en Cali, la ciudad natal del director. Allí el realizador tuvo el encuentro con el *Cuarteto del fin de los tiempos* de Olivier Messiaen, y desde el principio sintió un encantamiento que en adelante fungió como deseo para profundizar en el poderío del arte, en la fuerza de la imagen artística que no es exclusividad de lo visible. En cuanto a la identificación del filme con Colombia, Buenaventura es enfático: la obra “fue escrita y pensada en Cali, tiene una mirada que es de acá, y el público así lo siente, me lo dice. Siente que la película habla de ellos, de este país, de lo que aquí pasa” Esto me lleva a recordar la pregunta de Luis Ospina en *Oiga Vea* (1971), referente a “¿qué es el cine oficial?”. Y es, entonces, cuando evidenciamos que en el cine colombiano ha existido un canon que define una manera de investigar, analizar, generar discursos y, en última instancia, legitimar una forma de ver el país.

Retomando a Rancière, para quien las imágenes del cine son ante todo “operacio-

nes; relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto”, se nos facilita sentir de manera especial la entrada del filme, con el encuadre de una mola (tejido indígena) y la ubicación del lugar desde donde surge la búsqueda: “Vivía en Cali, Colombia, hace muchos años... la guerra ya estaba presente”. Con la mirada de este “país que se ha hecho a tiros” como fondo, pensamos la guerra en la política internacional. Recordemos que el arte se consolida cada vez más como el tema central de la filosofía política, debido a su carácter emancipador de las masas que, desde la modernidad, se han convertido en sujeto político, tal como lo exalta Sloterdijk. Aquella música de Olivier Messiaen era un acontecimiento para el director. Tenía, mientras la escuchaba, la sensación de escuchar una historia bien contada. Al indagar, descubrió que fue compuesta por cuatro prisioneros en la II Guerra Mundial. La pregunta casi obvia que enseguida surge es: ¿cómo se puede crear una pieza tan profunda y mística en semejantes condiciones? Quizás Godard nos pueda aportar algo desde sus historias,

cuando nos habla de la existencia de la imagen en dos movimientos: como una “singularidad inconmensurable” que tiene su vida autónoma, su presencia visual; y como una “operación de puesta en comunidad”, de establecimiento de puentes para darle vida a una *historia* común.

Buenaventura inicia el recorrido hacia Silesia, el lugar donde quedaba el campo de prisioneros de Görlitz, y se adentra en las ruinas con la ayuda de un exprisionero que trata de ubicar y revivir el lugar las huellas. Los cortes nos ponen de cara a la interpretación del cuarteto que sucede en una sala de conciertos y que se intercalan con imágenes de archivo de la guerra y la entrada en *off* de la voz de Messiaen, la que nos cuenta cómo, en una salida al bosque y tras escuchar el ímpetu del canto de los pájaros, decidió escribir la pieza musical. Desde allí, los pájaros serían una presencia permanente en su obra, pues para él, ellos eran el “símbolo de la libertad”. Otros exprisioneros describen el encarcelamiento y Messiaen vuelve para decirnos que “si compuse este cuarteto fue para evadirme de la nieve, de la guerra, de la prisión y de mí mismo”. Tratando de



revivir ese particular episodio creador, Buenaventura intenta una reconstrucción de la primera presentación que tuvo lugar en el campo de concentración ante los otros detenidos. A los músicos se les viste con el uniforme de los prisioneros de guerra, y se intenta adaptarles los instrumentos a las condiciones que debieron tener allí. En fin, se intenta una interpretación casi imposible, pues además de las difíciles condiciones materiales, no hay que olvidar que se trata de una obra que produce un sufrimiento obligatorio para quien la interpreta, pues es o muy lenta o muy rápida; Messiaen la asoció con el tiempo que aún le quedaba de encierro, a sabiendas de que era indefinido. Buscaba borrar los tiempos idénticos para producir un ambiente de intemporalidad similar al del estado del sueño.

El filme está construido a partir del ritmo que le da el cuarteto. Es una evocación dictada por la fuerza de la música, por la complejidad de algo que parece tan sencillo. Busca pensar la guerra, el arte, la vida, y sentir la *ausencia* (nuestra identidad en la diáspora), como en el último plano, donde desaparecen los músicos, los espectadores, las sillas, y solo queda la música: la imposibilidad vencida. Buenaventura nos dice sobre su filme: “Yo quiero que hable de cómo los

seres humanos necesitamos del arte, el arte no es una diversión, no es un lujo, es tan vital como respirar, como comer. El mundo no lo podríamos pensar, no podríamos pensarnos a nosotros mismos sin el arte. Si estamos es una situación tan compleja en este país, es porque hay poco interés en el arte, en la cultura, en la educación, que son esenciales”.

Como el presente texto ha girado en torno a la noción de identidad en nuestro cine, con sus respectivas variantes y tránsitos, quiero retomar, para terminar, la idea de Edgardo Gutiérrez, quien nos dice que quizás en un cine donde lo narrativo y lo clásico no sean lo prioritario, se encuentre lo fundamental de una cinematografía nacional. En un cine donde lo importante sea la percepción de los objetos en su pregramaticalidad, que aparecen como imágenes y sonidos. Donde haya un detenimiento en las texturas, las formas, los colores, los rostros, las particularidades de los objetos y de los escenarios en su materialidad, las señales del tiempo en el cuerpo, el color de la piel, el caminar y los gestos. Es decir, cuando el cine se haya desprendido de la necesidad de narrar para alinearse con el deseo de describir, de mostrar la imagen material de la naturaleza, el ritmo de un paisaje geográfico o de un paisaje humano. ■■

Referencias

- Buenaventura, Nicolás. Entrevista publicada por el periódico *El Tiempo* (versión virtual). 20 de septiembre de 2009. <https://goo.gl/rYcPf4>.
- Godard, Jean Luc. *Historias del cine*. Gaumont, 1988-1998.
- Gutiérrez, Eduardo. *Cine y percepción de lo real*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- Silva, Manuel. “La identidad nacional como producción discursiva y su relación con el cine de ficción”. *Revista Nexus Comunicación*, 9. 2011.
- López Díaz, Nazly. *Miradas esquivas a una nación fragmentada – Reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Cinemateca Distrital, 2006.

- Montaña, Francisco (editor). *Cómo se piensa el cine en Latinoamérica – aparatos epistemológicos, herramientas, líneas, fugas e intentos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- Pasolini, Pier Paolo. *Empirismo Herético*. Córdoba: Brujas, 2005.
- Ranciére, Jacques. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, 2011.
- Suárez, Juana. “Miradas desde el norte: la academia estadounidense y el cine colombiano”. *Cuadernos de Cine Colombiano*. Cinemateca Distrital, 2008.
- Zavala, Lauro. *La teoría del cine en la región iberoamericana y los problemas de la insularidad regional*. Ponencia presentada en el Encuentro Latinoamericano de Investigadores de Cine. Universidad Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, 2010.
- Zuluaga, Pedro Adrián. Cine colombiano e identidad cultural: respuesta a una estudiante, publicado en el blog “Pajarera del medio”, 2012. Web: <https://goo.gl/1VMaAc>.
- Zuluaga, Pedro Adrián. *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo - Cinemateca Distrital, 2013.