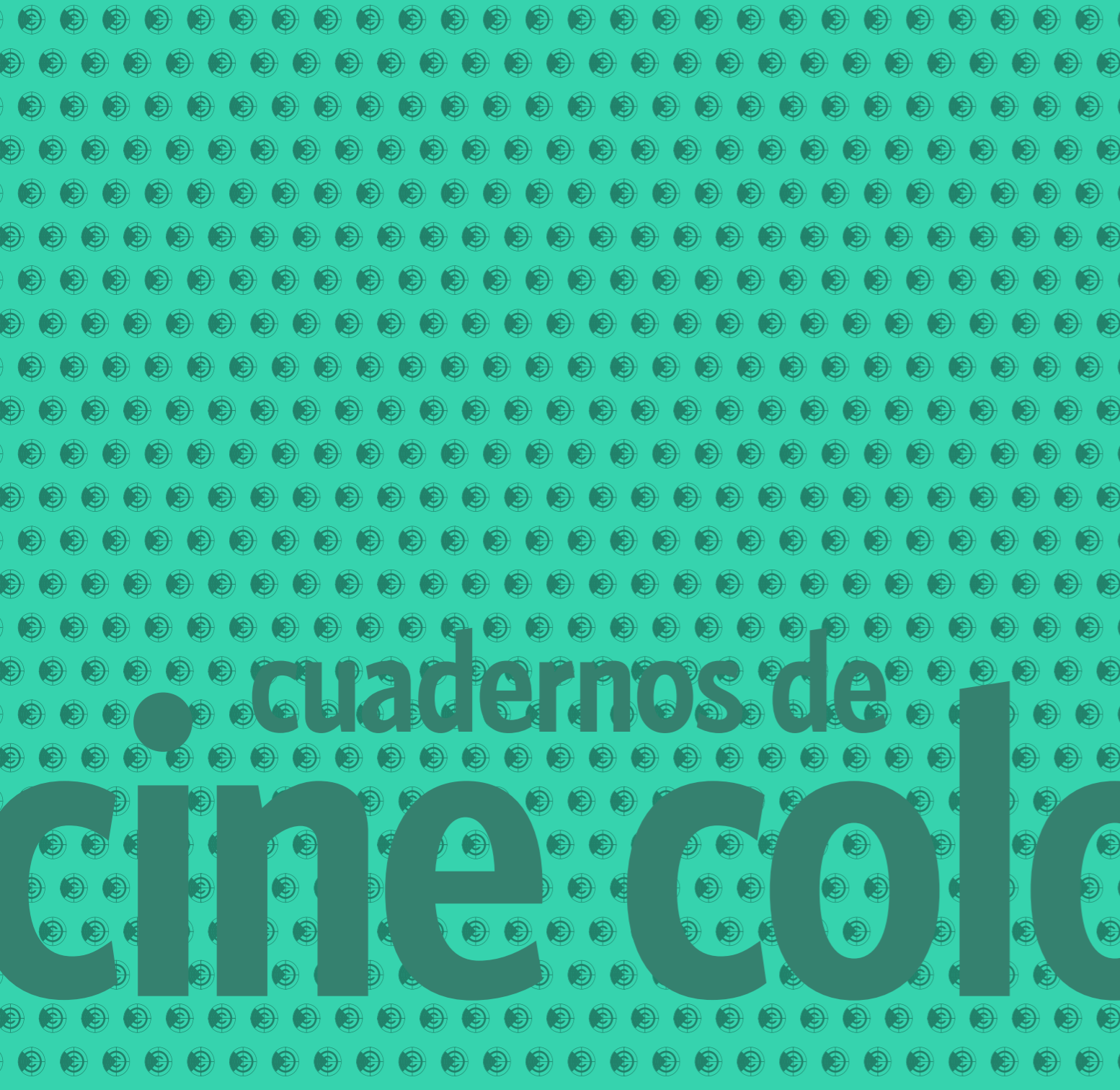


● cuadernos de
cine colombiano

MONTAJE





cuadernos de
cine colombiano

► MONTAJE

● cuadernos de
cine colombiano

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Claudia López Hernández
ALCALDESA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Nicolás Montero Domínguez
SECRETARIO DE CULTURA
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Catalina Valencia Tobón
DIRECTORA GENERAL

Liliana Angulo Cortés
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Leyla Castillo Ballén
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN

Mauricio Galeano Vargas
SUBDIRECTOR DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Adriana María Cruz Rivera
SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

Con el apoyo del MINISTERIO DE CULTURA

Carmen Inés Vásquez Camacho
MINISTRA DE CULTURA

Felipe Buitrago Restrepo
VICEMINISTRO DE LA CREATIVIDAD Y LA ECONOMÍA NARANJA

Julián David Sterling Olave
SECRETARIO GENERAL

Jaime Tenorio Tascón
DIRECTOR DE AUDIOVISUALES, CINE Y MEDIOS INTERACTIVOS

Ricardo Cantor Bossa
ASESOR DIRECCIÓN DE AUDIOVISUALES, CINE Y MEDIOS INTERACTIVOS

Marina Arango Valencia y Buenaventura
COORDINADORA DE PATRIMONIO AUDIOVISUAL COLOMBIANO PAC

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Paula Villegas Hincapié
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Angélica Clavijo Ortiz
ASESORA MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
ASESORA DE PUBLICACIONES

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO N.º 30

MONTAJE ►►

Felipe Guerrero
EDITOR INVITADO

Paula Villegas Hincapié
Julián David Correa
Angélica Clavijo Ortiz
Ricardo Cantor Bossa
COMITÉ EDITORIAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Catalina Posada Pacheco
REVISIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Alejandra Castellanos Meneses
CORRECCIÓN DE ESTILO

Camilo Bonilla
FOTÓGRAFO DE ENTREVISTAS

Panamericana Formas e Impresos S.A.
IMPRESIÓN

ISSN 1692-6609

El contenido es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes - Idartes.

Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: cinematecapublicaciones@idartes.gov.co



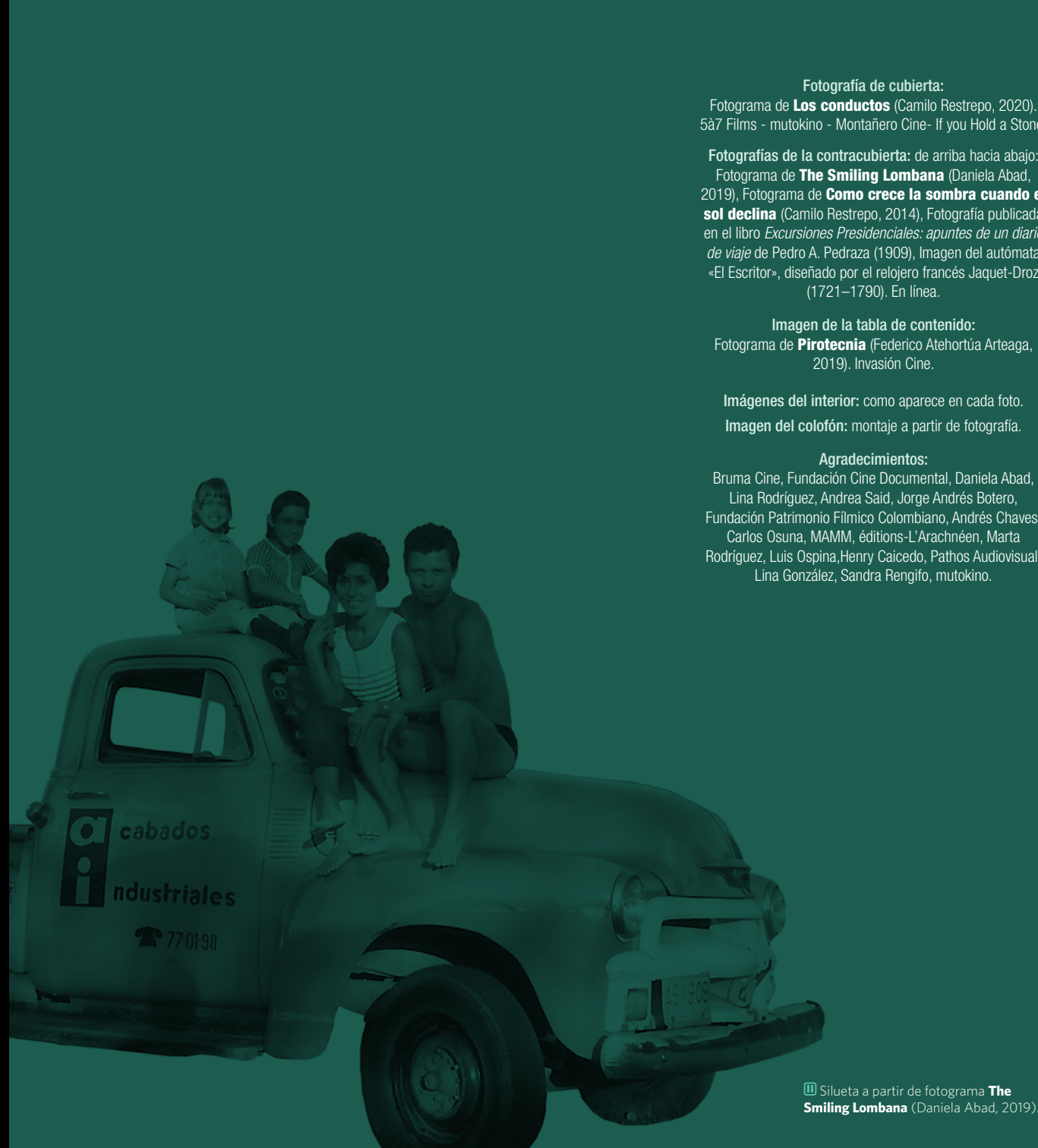
Descárguelos en internet en:
<https://idartesencasa.gov.co/cinemateca-de-bogota/colecciones-libros>

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Carrera 3 n.º 19-10 Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 3400 - 3410
cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co
www.cinematecadebogota.gov.co
Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: cinematecabta
Instagram: cinematecabta



Fotografía de cubierta:

Fotograma de **Los conductos** (Camilo Restrepo, 2020).
5à7 Films - mutokino - Montañero Cine- If you Hold a Stone.

Fotografías de la contracubierta: de arriba hacia abajo:

Fotograma de **The Smiling Lombana** (Daniela Abad, 2019), Fotograma de **Como crece la sombra cuando el sol declina** (Camilo Restrepo, 2014), Fotografía publicada en el libro *Excursiones Presidenciales: apuntes de un diario de viaje* de Pedro A. Pedraza (1909), Imagen del autómata «El Escritor», diseñado por el relojero francés Jaquet-Droz (1721–1790). En línea.

Imagen de la tabla de contenido:

Fotograma de **Pirotecnia** (Federico Atehortúa Arteaga, 2019). Invasión Cine.

Imágenes del interior: como aparece en cada foto.

Imagen del colofón: montaje a partir de fotografía.

Agradecimientos:

Bruma Cine, Fundación Cine Documental, Daniela Abad, Lina Rodríguez, Andrea Said, Jorge Andrés Botero, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Andrés Chaves, Carlos Osuna, MAMM, éditions-L'Arachnéen, Marta Rodríguez, Luis Ospina, Henry Caicedo, Pathos Audiovisual, Lina González, Sandra Rengifo, mutokino.



Contenido

PRESENTACIÓN

- 6** Develar los pliegues
Catalina Valencia Tobón
Paula Villegas Hincapié
 - ▶ EDITOR INVITADO
- 10** Cuaderno de montaje
Felipe Guerrero
 - ▶ ARTÍCULOS
- 16** ▶▶ Líneas de errancia: despliegue espacial en el montaje audiovisual
Camilo Restrepo
- 28** ▶▶ El ritual de la serpiente. Alquimia del montaje
Laura Huertas Millán
- 40** ▶▶ El montaje en Pirotecnia
Federico Atehortúa Arteaga
- 52** ▶▶ Puesta en montaje, el universo que antecede el filme
Sebastián Múnera
- 66** ▶▶ Automatizar la creación. El uso de la inteligencia artificial en el cine y en el montaje cinematográfico
Jorge Caballero
- 86** ▶▶ Mapa Mudo, un relato en trenza
Nicolás Rincón Guille
- 104** ▶▶ Las paradojas de la mirada: la imagen detenida y el montaje cinematográfico
Juan Carlos Arias Herrera
- 124** ▶▶ Voces y viajes de la memoria. El montaje en el cine documental
Alejandra Meneses Reyes
- 138** ▶▶ Tres aproximaciones al montaje en la ficción
Pablo Roldán
 - ▶ ENTREVISTAS
- 154** Las escrituras de *Agarrando Pueblo*
Una entrevista anhelada con Luis Ospina
Gustavo Vasco
- 174** Memorias de la creación de *Chircales* (1966-1971)
Isabel Cristina Otálvaro
- 192** ▶▶ Perfiles de los autores

Contenido

Develar los pliegues

Catalina Valencia Tobón
Directora General
Idartes

Paula Villegas Hincapié
Gerente de Artes Audiovisuales
Cinemateca de Bogotá
Idartes

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA



Llegamos con este al número 30 de los *Cuadernos de Cine Colombiano – Nueva Época*, este es también el tercero de una serie en la que nos propusimos abordar temas directamente relacionados con los modos y oficios del hacer cine en este país, corriendo un riesgo que detectamos tempranamente: encontrarnos con campos de estudio cinematográfico ampliamente recorridos, canonizados, sistematizados, entre otros procesos, pero sin o con poca elaboración específica en la cartografía cinematográfica colombiana. Este es también el caso de nuestro cuaderno número 30, Montaje, un tema constitutivo y un campo de estudio inagotable que en la investigación sobre la cinematografía contemporánea se ha multiplicado; hoy es un tema que recoge en su historia los cánones, los formatos, las formas de producción, el tiempo, la reconstitución de géneros y discursos, las reinterpretaciones, entre otras transformaciones que no son solo las del cine.

Invitamos como editor de este cuaderno a Felipe Guerrero; de su mano, desde la Cinemateca, trazamos un mapa contemporáneo que nos llevara por diferentes rutas y que nos permitiera arrojar luz, descubrir e incluso actualizar lo que está sucediendo en el territorio del montaje en el cine colombiano. Fue así como este cuaderno de cine terminó siendo la yuxtaposición, como una de sus propias estrategias, de diversas formas de hacer y pensar el montaje, formas que se relacionan, simultáneas y a veces contradictorias.

La concepción con la que se abordan los textos se suscriben a diferentes genealogías, algunos a la concepción, tradicional si se quiere, que define 'montaje' como ese momento en el que chocan los planos para que emerjan nuevos sentidos, para que surja la tercera idea. También nos encontraremos con definiciones o identificaciones más cercanas a lo que concibe Tarkovski: «El montaje une planos colmados de tiempo, pero no une los



■ Nueva cinemateca de Bogotá. 2019. Fotografía: Juan Santacruz. Idartes 2019.

conceptos, como a menudo proclaman los partidarios del denominado “cine de montaje”»

Quizás en una suerte de *zeitgeist*, la concepción del montaje también puede estar mediada por una relación generacional con la materia fílmica; un espíritu similar comparte Luis Ospina a través del hermoso texto de Gustavo Vasco que subtítulo «Una entrevista anhelada», un texto que quizás solo podría resultar del trabajo escrito de un montajista. Allí, Luis Ospina señala: «Tanto en un formato largo como en un corto, que sean más de quinientas horas de material como en **Todo comenzó por el fin** o muy pocas —me contaba Luis—, como en **Agarrando Pueblo**, la batalla es la misma: hay que encontrar la película para hacerle decir su verdad». Se trata también de una idea similar a la que registra Patricio Guzmán en su diario cuando inicia el montaje de **La batalla de Chile** (1975-1979) en Cuba y años después de rodarla definió este inicio como una etapa en la que debe reconstituirse el material devolviéndole a cada plano su significado y su propósito.

Es así como este cuaderno, a partir de entrevistas como encuentros generacionales en el

cine colombiano, planteamientos que ponen conversación tecnologías y materias, notas en procesos de creación, confesiones personales sobre metodologías de trabajo de los montajistas, artistas y directores que aquí escriben, hace un recorrido por diversas preguntas. Una urgente que nos plantea Federico Atehortúa es si existe alguna relación entre los eventos de guerra y la producción de imágenes con las que estos son narrados en el país. La pregunta por el montaje en cualquier contexto derivará siempre en develar las operaciones, mecanismos, andanzas y búsquedas —unas más conscientes que otras— que permiten intuir la capacidad de un contexto para representarse a sí mismo.

Desde la Alcaldía de Bogotá celebramos cada vez que ve la luz una nueva edición de *Cuadernos de Cine Colombiano*; esta colección significa para la Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales del Idartes el lugar de contribución a la escritura de nuestra historia cinematográfica, de aporte a la constitución de material para la investigación en cine colombiano, así como la posibilidad de ampliar los lugares de escritura y reflexión acerca del cine que son tan pocos en nuestro país. ■



■ Nueva cinemateca de Bogotá. 2019. Fotografía: Juan Santacruz. Idartes 2019.



Cuaderno de montaje

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Cuaderno de montaje

Notes on Cinema and Film Editing

Felipe Guerrero
Editor invitado

Palabras clave: percepción, desmontaje, composición, expresión, expansión, invención, poética.

Resumen: El presente artículo plantea desviamientos poéticos alrededor del oficio del montaje. Busca trazar una cronología sobre la interpretación de la imagen partiendo desde lo físico de la observación de un fotograma hasta su puesta en cauce en el engranaje narrativo, a través de su relación con otras imágenes. Asimismo, defiende la valorización del montaje cinematográfico como lugar y gesto de experimentación. A modo de presentación, se intercalan las diferentes reflexiones que hacen parte de este «Cuaderno de montaje».

Keywords: Perception, Dismantling, Composition, Expression, Invention, Poetics.

Abstract: This article suggests poetic shifts in film editing profession. From the physical act of observing a frame, to the process of threading it onto the narrative structure, the author seeks to draw a timeline for the interpretation of image. Likewise, these lines defend the valuation of film editing as an act and a place of experimentation, in the light of the ideas discussed in this issue of *Cuadernos de Cine Colombiano*.

► 1 • «Había una vez... — ¡Un rey! — dirán de inmediato mis pequeños lectores. — No, chicos, se equivocan. Había una vez un pedazo de madera». Colodi, *Las aventuras de Pinocho. Historia de una marioneta*.

► 2 • Mujica, Hugo. *Poéticas del vacío*. Madrid: Editorial Trota, 2002: 34.

► 3 • Peleshyán, Artavazd. «Teoría del montaje a distancia». *Cuadernos FICUNAM* (2011): 13.

No podemos hablar de montaje sin hablar de interrupción, de corte, de detenimiento. Punto ciego, sutura entre dos imágenes donde chispea una emoción, un suspiro, la idea del movimiento.

La interrupción permite al montajista acercarse a su material buscando en las vellosidades de la imagen su quietud, su posibilidad de conmoción; momento cuando nace como idea, pieza para un sistema, indicio para un desastre.

Una imagen inmóvil llama la atención por su carencia, ausencia otorgada al espectador como invitación a recorrerla. Si empezáramos por la génesis del montaje, primero está la quietud, el vacío silente. En esta observación a lo inanimado, aparece un gesto más parecido a un mapeo, la yuxtaposición ocular. En esta extensión de movimientos posibles que una imagen detenida ofrece, pulsación despojada de intención, aparece la mirada para dar sentido fundacional.

Cuando las imágenes por fin despiertan, esas primeras atracciones son esquivas, apenas percibimos que algo articulado se trama en el montaje sucesivo, un pulso, un latido, una máquina de chasquidos: sistema de signos que empieza a ser rigurosamente codificado. En esta interjección espacio-temporal se

funda la escritura. En esta invención que, como decía Pasolini, es antes lingüística que estética, es donde el *film-maker* erige su elocuencia. Su respiración, su parpadeo, su ritmo se convierte en su búsqueda expresiva, su inmanencia. «Transfiguración del desgarro en rasgo», ahonda Hugo Mujica² en esa búsqueda donde anida la poiesis.

En esta atracción en ausencia de premeditación, dos imágenes se cargan de emoción, se accionan conjuntamente. Se pliegan en la juntura, se expanden en la mirada. Lo que antes permanecía ahora fluye, se conecta, se asocia, se tensa en un caos controlado, una forma va apareciendo en lo informe. Qué es montaje es cuestionar qué es poesía: una experiencia. Invención de un lenguaje articulado de puentes. Llevar de un reino a otro reino con facultad para fundar. Nombrar, enunciar, imitar, simular, para intentar, como dice Peleshyán, «hacer un montaje con imágenes que no existen».³

El sonido se convierte en tejido nervioso de la superficie luminosa, allí donde había brillos podremos empezar a sentir destellos, donde había oscuridad aparece la lobreque: donde había cuerpos afónicos ahora se revela en ellos la memoria acústica de nuestra existencia. La imagen ofrece al sonido inundarse en ella, en ambigüedad y discordancia. El sonido ofrece a la imagen su posibilidad de existir fuera de su límite rectilíneo; la



III Fotogramas de **Paraíso** (Felipe Guerrero, 2006).

particularidad del silencio, del apagamiento del sentido, del reflejo o de la catábasis. Montaje es entender la posibilidad de esta fértil adversidad entre imagen y sonido, sin obediencia ni ligaduras sincrónicas, *espiralada* consecuencia de sentido y vacío donde la imagen —o el recuerdo de ella— puede desaparecer. La imagen-espacio. El sonido-tiempo. La imagen como ubicación, el sonido como suspensión.

La narración aparece como una aberración que despojó de los elementos oníricos e irracionales a esta innovación lingüística que es el cine. La comunicación prosaica, la ilustración, el entendimiento, la historia por contar hizo perder la inconsciencia, la hipnosis y la locura de los sentidos. Volver a fecundar es tarea del montaje, demoler, volver al lenguaje absoluto, íntimo y provocador como Vertov aguerría. Inventar en el montaje nuevas sintaxis, una forma *narrante*, una escritura dislocada, una interrogación, una herejía, hilvanos estremecidos.

Aparecen en este *Cuaderno* reflexiones extraviadas, tránsitos elásticos que giran sin centro, «líneas de errancia», como menciona Camilo Restrepo, posibilidades de propiciar un nuevo espacio cinematográfico donde perderse. Deambular podría en efecto tratarse de una acción de montaje donde el espectador decide qué recorrido interpretativo está dispuesto a tomar como ruta. Dejarse llevar por el montaje es abandonarse al capricho de las multiplicidades del reino de las imágenes acústicas.

Justamente evocaciones, brillos fugaces: una puntuación que es apertura sin pausa. La posibilidad de asumir entonces el montaje como duda, falla, grieta, vacío. Apertura en el tiempo como sugiere Laura Huertas Millán: una conjunción que provoca nuevos límites donde la ilusión se expande. Así pues, el espectador no espera, más bien actúa, no se detiene y está dispuesto a abandonar cualquier norte. Corta, altera, deambula, desaparece.

En manos del montaje, una película es un aparato rotatorio de visiones, o como dice





Fotograma de **Paraiso** (Felipe Guerrero, 2006).

Federico Arterhortúa «un artefacto óptico compuesto de espejos en los que la luz rebota de una superficie a otra hasta producir una trama de imágenes». El reflejo producido es un entendimiento recuperado, recontextualizado, un hallazgo en la trama, desdoblamiento de la imagen hacia la demolición de su sentido. Giro de sentidos que van y vuelven dependiendo de la intensidad del brillo de la imagen iridiscente.

Los tres autores que abren este *Cuaderno* nos acercan a sus procesos de reapropiación, resignificación y revitalización del lenguaje cinematográfico a través del montaje. ¿Cuáles son las narrativas que implementan para el nombramiento de sus ideas?, ¿de qué manera su mirada nos habla también de labilidad, de una razón incierta que parpadea en la luz intermitente? En la búsqueda de esa luz radica su fragilidad que es su fortaleza.

Sebastián Múnera, a su vez, pone en crisis el proceso creativo derrumbándolo como entidad organizadora de sentido. En el proceso inverso planteado, es la idea que llama a la imagen inexistente y convoca-provoca-evoca una especulación fértil de su convulsión. «Un montaje de imágenes no montadas». La expropiación del léxico de *puesta en escena* como acto transformador, una deriva fértil imprevisible. La experimentación como intrusión de lo extraño, lo impropio.

Desarticular es entonces tarea explosiva de montaje, desajustar para alterar el horizonte, jugar a mutar la propia voz, a mimar ser un animal feroz, o desaparecer detrás de una falsa cortina de humo. *Ars combinatoria. Dissecta membra*. Trozos inanimados que se imantan alternadamente. Automatizar esta cadena de sentidos y emociones en un montaje de impulso artificial, donde el rol de la creatividad cambia en pos de ampliar nuestra experiencia como audiovidentes. Estas son las nuevas conexiones formales y conceptuales a las que invita Jorge Caballero en su aproximación al montaje autogenerativo.

También Nicolás Rincón Gille nos cuenta en su bitácora acerca de un experimento de montaje como práctica documental de memoria colectiva. Cine expandido como terreno de pensamiento, acción y juego. Hace parte de este *Cuaderno* un prisma compuesto por imágenes

de este proceso de intermovilidad categórica que dio como resultado un film-fracaso.

Autores errabundos del cine colombiano pertenecientes a la crítica escriben en esta compilación, ensanchando el entendimiento sobre el montaje cinematográfico. Juan Carlos Arias reflexiona sobre la imagen detenida como hiato en medio del torrente, fisura estática donde la imagen se convierte en espejo. Alejandra Meneses y Pablo Roldán nos ayudan a dibujar una parte del croquis del montaje en el cine contemporáneo colombiano; dos trípticos conformados por recientes películas de ficción y documental son presentados por sus autores como fortines de resistencia.

Para cerrar esta edición, dos montajistas se enfrentan a dos obras maestras del cine colombiano. En estos relatos orales, que vienen desde el más allá, dos leyendas se revelan bondadosamente. Marta Rodríguez es entrevistada por Isabel Otálvaro sobre **Chircales** (1972). Luis Ospina vive a través del texto de Gustavo Vasco sobre **Agarrando pueblo** (1978). Ambos cineastas, fuentes de innovación en el montaje cinematográfico, nos transmiten el estremecimiento en la construcción de sus películas. Leer sus voces es admirar un tornasol de imágenes eternas y vernos allí reflejados. ■



Fotografía de Felipe Guerrero. *Centro Sperimentale di Cinematografia*, Roma, 1997.

Referencias

Collodi, Carlo. *Las aventuras de Pinocho. Historia de una marioneta*. Florencia: Felice Paggi, 1883.

Dorsky, Nathaniel. *El cine de la devoción*. Asociación Lumière, 2016.

Juarroz, Roberto. *Poesía y creación*. Argentina: Ediciones Carlos Lohlé, 1980.

Mujica, Hugo. *Poéticas del vacío*. Madrid: Editorial Trota, 2002.

Peleshyán, Artavazd. «Teoría del montaje a distancia». *Cuadernos FICUNAM* (2011).



Líneas de errancia: despliegue espacial en el montaje audiovisual

Wandering lines: spatial deployment in film editing

Por Camilo Restrepo

Palabras clave: pintura, yuxtaposición, mapa, errancia, Deligny, narrativa.

Resumen: El autor reflexiona sobre su trabajo como realizador-montajista, atribuyendo a su formación en Artes Plásticas una percepción espacial que le guía en la construcción de sus películas. Argumenta, así, en favor de un cine como arte del espacio. Inspirándose en mapas y pinturas, busca una alternativa a la construcción cinematográfica clásica, concebida como una progresión narrativa en el tiempo (el desarrollo de un argumento o de una intriga desde un principio hasta un final).

Keywords: Painting, Juxtaposition, Wander, Map, Deligny, Narrative.

Abstract: The text reflects on my experience as film editor and film-maker, pointing out the spatial perception, a gift from my academic background in Plastic Arts, which has been a guide for the making of my films. Drawing on maps and paintings, it searches for an alternative to classic film editing, conceived as a linear progression (the development of an argument or a plot from a starting to a final point).

Introducción

Hace poco menos de una década comencé a realizar películas. Autodidacta en la materia, me apoyé en mi formación de artista plástico. Un examen retrospectivo de mis trabajos me permite afirmar hoy que he prolongado en el cine inquietudes formuladas desde la pintura.

En las siguientes líneas intentaré explicar de qué manera mis películas se articulan de acuerdo a un orden espacial heredado de las artes plásticas, y por qué este orden constituye una propuesta alternativa a la construcción cinematográfica concebida como una progresión narrativa (el desarrollo de un argumento o de una intriga desde un principio hasta un final).

Consciente de que las cuestiones formales vehiculan siempre un sentido, la construcción de mis películas podría examinarse bajo dos interrogantes: ¿Liberar el montaje de su subordinación al argumento/intriga podría ser un método para liberar las ideas de sus marcos ideológicos? ¿Un documental sin conclusión puede ser crítico sobre la temática que aborda?

Antes de desarrollar estas cuestiones, debo aclarar que el montaje y la concepción de la película corresponden, para mí, a una sola tarea. Es así que en mi corta trayectoria en el

cine he asumido el doble cargo de realizador y montajista de mis propios trabajos.

El documental contra el documento

Desde la pintura cultivé mi interés hacia el montaje. No se trataba por supuesto de un montaje cinematográfico. Atraído por los polípticos, comprendí la importancia narrativa de la yuxtaposición de varias escenas. La yuxtaposición de cuadros otorga a la pintura, en efecto, un despliegue temporal, que el cuadro único —al revelarse de una sola vez en su totalidad— niega.

El paso de una escena a otra en un políptico obliga al espectador a efectuar un recorrido visual, al cabo del cual el encadenamiento de las escenas revela la totalidad discursiva de la obra. Una dimensión temporal aflora con el corte, como en el cine. Pero a diferencia del cine, el despliegue temporal del políptico no supone la desaparición de una escena en provecho de la próxima. La presencia de todas las escenas es constante, afirmando la pintura como un arte del espacio, más que de la narración.

El ejemplo del políptico me incitó a abordar el tratamiento espacial del cine desde su construcción misma. Imaginar el cine como un arte del espacio me condujo a concebir la película como un plano sobre el que se trazan



■ Fotograma de **Tropic Pocket** (Camilo Restrepo, 2011). Escritura de título sobre un fotograma extraído de la película **La isla de los deseos**, rodada por los padres misioneros claretianos en los años 1950.

■ Fotograma de **Tropic Pocket** (Camilo Restrepo, 2011). Testimonio del hallazgo en los años 1990 de uno de los autos Chevrolet abandonados en el Darién después del rodaje de la película publicitaria **Chevrolet Corvair daring the Darien** de 1961.

recorridos, más que como una sucesión de eventos en una línea progresiva de tiempo; prescindiendo así de tener que definir un hilo conductor (argumento o intriga) que organizaría las escenas en función de un objetivo que se desvelaría al final (una conclusión). Mi método es la exploración de diversas posibilidades narrativas en una misma película. Por narrativa entiendo no solamente el relato, sino también sus características formales.

Esta manera de ordenar la película aparece muy claramente afirmada desde mi primer trabajo: **Tropic Pocket** (2011). Un texto sobre fondo negro explica que la película es un «paisaje» compuesto a través de fuentes audiovisuales disímiles (*found footage*), todas

filmadas en un mismo marco geográfico: el Tapón del Darién (departamento del Chocó). Terreno propicio a todo tipo de tráficos y abusos de poder por su aislamiento geográfico, la hostilidad de las condiciones de vida y el abandono estatal.

Una ficción documental filmada por padres evangelistas, un comercial americano de la marca de autos Chevrolet y varios videos puestos en Internet por soldados del Ejército colombiano y sus adversarios son las imágenes preexistentes empleadas en **Tropic Pocket**.

Además del vínculo al territorio, un fuerte acento colonial es igualmente un común denominador de las imágenes realizadas por



misioneros, inversionistas y militares. En los tres casos, cada grupo exhibe sus acciones en la selva, justificando la violencia a través de la cual intervinieron en la zona, limitando las perspectivas de porvenir de los habitantes, reduciendo sus vidas a rutinas, redibujando la geografía de la selva según intereses privados.

De cierta manera, estos archivos audiovisuales son ejemplares, si se considera que la relación de dominación que ellos revelan se renueva sin cesar, retomada por otros engranajes. Hay como una especie de atemporalidad en los discursos dominantes. Es por ello que me pareció oportuno mezclar, a través del montaje, imágenes tomadas con sesenta años de diferencia. Es el caso de las filmaciones hechas por los misioneros y de las grabaciones informales hechas por los soldados del Ejército y los combatientes de grupos armados.

Viendo estas imágenes, me pareció inútil agregar, por la denuncia, una tensión más en el juego de fuerzas operando allí. Argumentar en contra o a favor de los archivos me pareció una manera peligrosa de nutrirlos de un debate crítico que sería al fin de cuentas inofensivo. Inofensivo porque, siendo vehículos de ideologías de la dominación, sus razones son obvias y sordas a cualquier contra-argumento.

Me pareció entonces que el único contra-discurso crítico posible consistía en desposeer

los archivos de su argumental inicial por medio del montaje audiovisual. Mezclando las fuentes entre ellas (y agregándoles imágenes que yo mismo filmé en la zona), emprendí una labor cuyo propósito era desprender los archivos de lo que querían decir. Porque, en efecto, toda imagen está construida bajo una intención que se puede nombrar, una intención que se puede «desmontar» desarticulando su construcción y no argumentando en contra de ella.

Es precisamente con esa manera de acallar los discursos dominadores, sin debatirlos, que las herramientas del cine proponen una alternativa al empleo del lenguaje argumentativo, tan impregnado del dogma occidental que otorga al discurso el privilegio de la razón. Así, **Tropic Pocket** no propone un marco teórico preestablecido a la película, sino que despliega visualmente los contenidos de los archivos asumiendo plenamente las fugas de sentido. Todo el aparato crítico de la película proviene de los mecanismos de destrucción y de reconstrucción del montaje, evidenciando una confrontación entre el espacio cinematográfico y el lenguaje (*topos* contra *logos*).

Tropic Pocket es un documental contra el documento, y, más allá, es un documental sin argumento. Su mayor reto no es explicar, sino abrir un campo de visión que muestra la complejidad de la zona sin reducirla a una «verdad». La película propone así una suerte

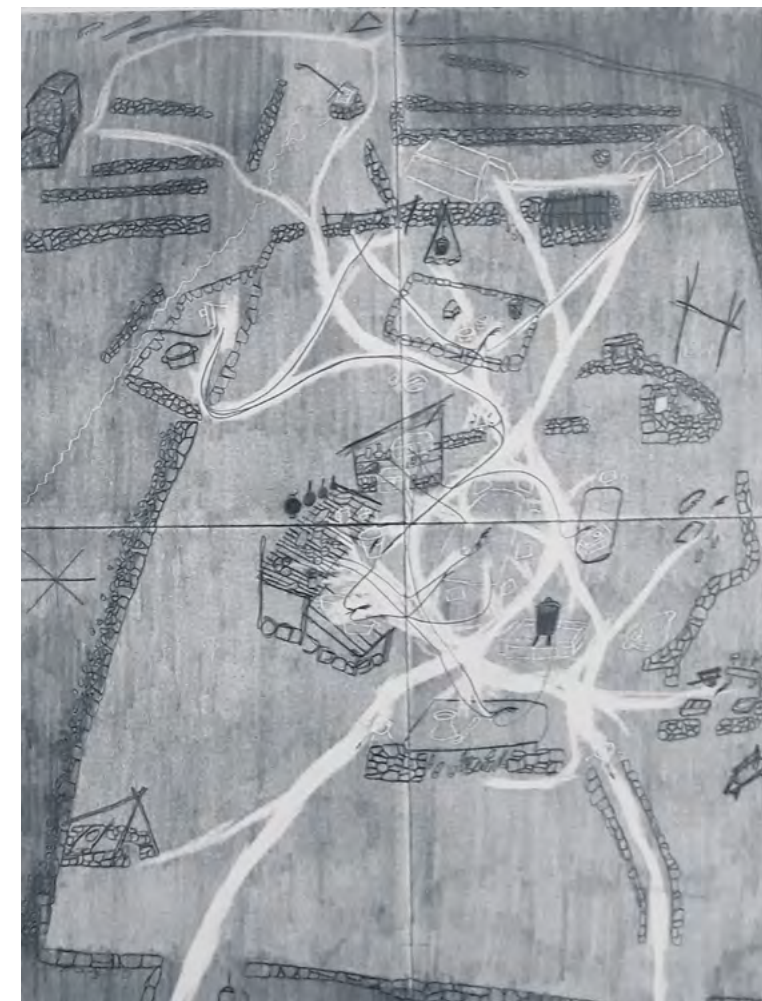
de cartografía que recoge la imprenta dejada por el paso de los autores de los archivos audiovisuales que utiliza; fuentes que el montaje mezcla buscando puntos de convergencia que señalan que algo significativo emerge.

Líneas de errancia

El término *errancia* hace referencia tanto a un vagabundeo espacial como mental. La errancia es una deambulación sin rumbo fijo (sin proyecto) que designa también un itinerario espiritual o mental sin objetivos preestablecidos. El término «líneas de errancia» fue creado por el educador francés Fernand Deligny durante los años en que su labor se especializó en la atención a niños autistas.

Entre 1967 y 1976, un equipo de educadores dirigidos por Deligny intentó una experiencia inusual en el tratamiento del autismo. Durante este período, educadores y jóvenes autistas convivieron en el campo, lejos de cualquier marco clínico. Para Deligny era necesario reanudar una relación social con el autista, sin reducirlo al rol de paciente. El objetivo primordial era entonces establecer una convivencia mutua, abandonando todo prejuicio o teoría establecida sobre el tratamiento de la enfermedad.

Deligny mostraba en efecto una desconfianza particular frente al lenguaje, como



Mapa trazado por Jacques Lin, Le Serret, junio de 1942. En blanco están representados los trayectos habituales. En tinta china negra, la línea de errancia de uno de los niños. Cortesía: éditions-L'Arachnéen. Archives Fernand Deligny, Monoblet.

► 1. Presentación en línea del libro de Bertrand Ogilvie y Sandra Alvarez de Toledo, *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979* (París: Éditions L'Arachnéen, 2013), <http://www.editions-arachneen.fr/?p=1764>.

instrumento coercitivo por excelencia. La teorización de la enfermedad, los protocolos clínicos de tratamiento, la interpretación extremadamente racional de las conductas de los autistas, le parecían definir ante todo una jerarquía que, en nombre de un supuesto saber científico, atribuía al autista un lugar por debajo del nivel de la sociedad. Más aún, el autista, desprovisto del uso del lenguaje, se encontraba relegado a una posición de irracionalidad frente al sistema que le evaluaba.

El espacio abierto del campo constituía para Deligny una contrapropuesta al lenguaje de la institución. Fuera de los límites teóricos impuestos, jóvenes autistas y educadores interactuaban dentro de un terreno que recorrían con cierta libertad. Para Deligny, los recorridos mismos señalaban la construcción de algo común, la emergencia de una comunidad. Es así que surgió la idea de trazar mapas de esos recorridos.

Los mapas fueron trazados por los educadores. En ellos representaban los lugares más significativos y sus propios desplazamientos sobre el terreno. Luego, con la ayuda de calcos, sobreponían al mapa inicial los trazos correspondientes a los recorridos de los jóvenes, que llamaron líneas de errancia.

Esos mapas no sirven ni para comprender ni para interpretar los estereotipos, sino para «ver» aquello que no vemos a simple vista: las coincidencias o nudos (líneas de

*errancia que se cruzan en un punto preciso, señalando que una marca o algo común se ha instaurado).*¹

Intuitivamente, el método de Deligny me pareció adecuado para trazar en mis documentos las tensiones de la comunidad colombiana, atrapada en un juego de fuerzas que, por complejo, se volvió casi inexplicable, ininteligible. Sentí que intentar cualquier explicación de la situación colombiana era reducir las posibilidades de comprender la complejidad como un material suficientemente elocuente —en sí mismo— sobre la realidad del país. Concluí, en síntesis, que era necesario ahondar en la complejidad desde la película misma.

A la manera de Deligny, con la ayuda de una cámara y de fuentes audiovisuales existentes, deambulé por el Chocó y por Medellín recopilando imágenes aparentemente dispares pero que coincidían de vez en cuando, señalando aspectos comunes entre ellas. La descripción hecha sobre las fuentes diversas que constituyen **Tropic Pocket** sirve de ejemplo de esta disparidad que, vista en su conjunto, termina señalando un «nudo» espacial cargado de sentido. Más allá, la asociación de diferentes marcas cotidianas de la guerra constituye el eje problemático de mi película **La impresión de una guerra** (2015), de la cual hablaré más adelante.

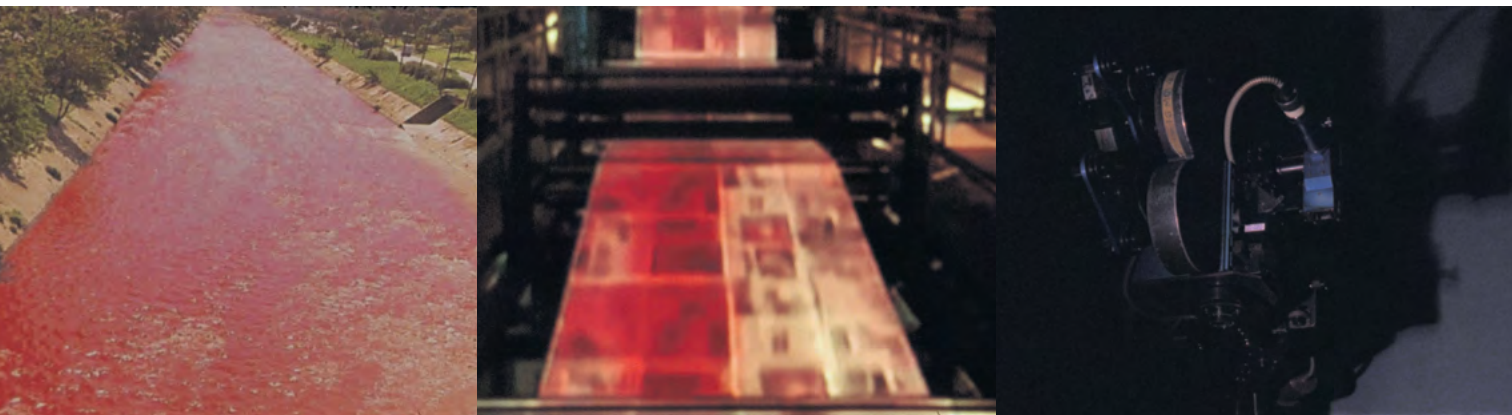
La errancia responde, así, a los interrogantes formulados al inicio de este texto. En ella reside un aparato crítico que examina la realidad sin prejuicios o argumentos preestablecidos. Mantener en el montaje la vitalidad espacial de esa errancia es sin duda explorar una cinematografía que no está subordinada a los marcos impuestos por el lenguaje y sus lógicas excesivamente racionales. Solo así el lenguaje podrá aportar en su debido momento las interpretaciones pertinentes capaces de acompañar inteligentemente los materiales audiovisuales.

Nudos en el montaje

El método de trabajo que adopté espontáneamente en **Tropic Pocket** me permitió encarar nuevas realizaciones que, desde la concepción hasta la construcción en el montaje, aludían a un orden espacial, más que racional. Desde entonces, mi tarea principal ha consistido en buscar los «nudos» o coincidencias entre materiales narrativos disímiles, sin por ello reducir la pluralidad a una unidad argumentativa. Los diferentes materiales narrativos que he ido empleando de una película a otra no son solamente fuentes de archivo. Una gran evolución de mi trabajo ha sido la aplicación del principio de errancia a la creación misma de historias inéditas.

Mi película **La impresión de una guerra** puede ofrecer un ejemplo concreto del desarrollo de mi método de una película a otra. **La impresión de una guerra** está construida a partir de imágenes que yo mismo filmé y de un archivo preexistente (los videos de militares empleados ya en **Tropic Pocket**). Mis imágenes registran esencialmente marcas, huellas, dibujos, recortes de periódicos y otros tipos de inscripciones de la guerra en la cotidianidad del país. Podría decirse que una de las inquietudes centrales de la película es comprender la fugacidad de esas marcas dentro de un contexto histórico preocupado por establecer una memoria del conflicto armado del país. Si las marcas se borran, ¿sobre qué material durable se apoyará la memoria? A estas marcas materiales de la guerra, se añaden las marcas inmateriales que evidencian dos testimonios de personas involucradas pasiva o activamente en el conflicto. El término *impresión* del título de la película se entiende entonces según varios significados: impronta material y choque emocional.

El sentido de la película emerge de la disposición espacial de los materiales, en un montaje que, como los mapas de Deligny, traza un panorama complejo. Las resonancias visuales, las resonancias sonoras, las resonancias entre palabras e imágenes operan los cruces o «nudos», siguiendo el término de Deligny.



Fotogramas de **La impresión de una guerra** (Camilo Restrepo, 2015).

Ayudándome, por ejemplo, de un color, unidos planos de **La impresión de una guerra** pertenecientes a dos archivos diferentes: un río teñido de rojo y una cadena de impresión de periódicos en la que predominaba la tinta roja. Además de la coincidencia del color, ambas imágenes fueron tomadas desde un punto de vista que me recordó el trazado básico de la perspectiva (un triángulo dirigido hacia el infinito). Esto me hizo pensar que la imagen que convendría añadir a las otras era una toma en la que filmaba una cámara que filmaba un periódico borroso, como si de cierta manera fuera necesario revelar dentro de la película *la mecánica de la representación*, a la cual aludía el punto de vista en perspectiva de las imágenes del río rojo y de la cadena de impresión.

La lectura básica del encadenamiento de esos tres planos me ofrecía una primera interpretación del sentido al que apuntaba el montaje: la intención de fijar, por medio de la representación, un flujo de imágenes alteradas de la realidad, impresas en la cotidianidad. Un desglose minucioso de esta primera interpretación señalaba nuevas pistas:

- Fijar un flujo (una foto fija de un río): es una metáfora de la memoria, como esfuerzo de conservación frente al carácter efímero del tiempo.
- Imágenes alteradas de la realidad (periódicos borrosos, río rojo): evoca que la realidad ha sido aprehendida por mecanismos de representación que distorsionan la mirada de lo que acon-

tece. En un contexto de guerra, ¿qué significa alterar la representación de la realidad? ¿Con qué objetivos?

- Impresas en la cotidianidad: las imágenes alteradas de la realidad emergen en materiales y situaciones comunes y corrientes. ¿En qué materiales? ¿Bajo qué condiciones?

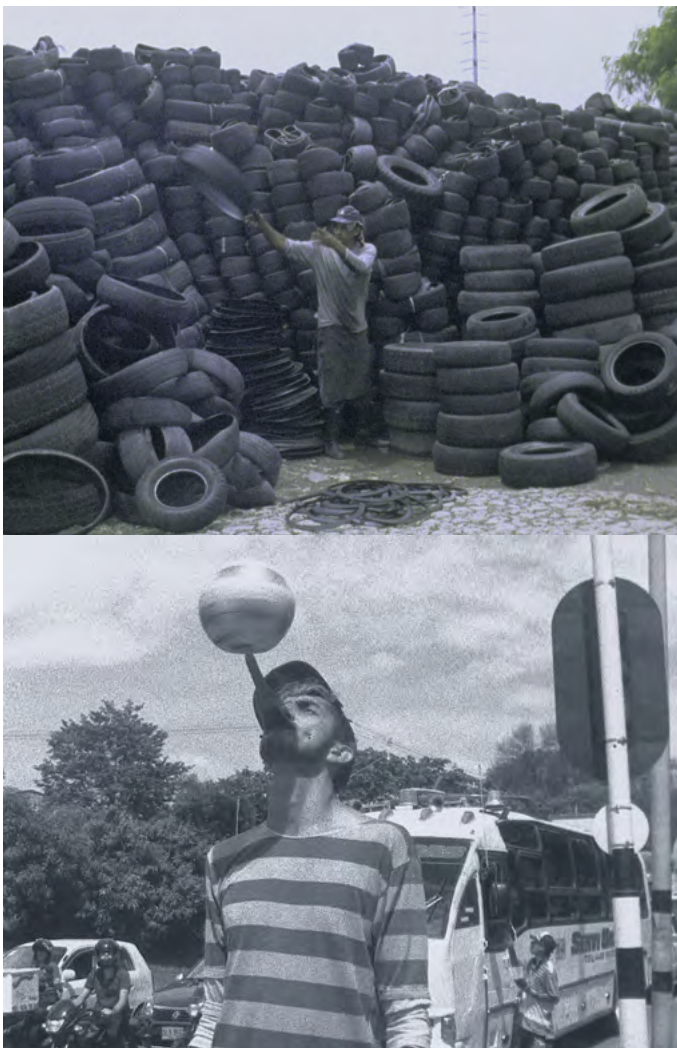
El propósito de la película se dibujaba así por la asociación de imágenes, sin que yo lo hubiera enunciado racionalmente con antelación. Mi trabajo consistía, entonces, en encontrar las asociaciones que me parecían las más apropiadas e interpretarlas de tal manera que ellas me guiaran hacia otras imágenes. En muchas ocasiones, las asociaciones me guiaban a imágenes que no había filmado o a fuentes que no había consultado, lanzando de nuevo la etapa de rodaje.

En un muro extenso comencé a pegar hojas impresas con algunos fotogramas de lo que había filmado, desplegando un mapa en el cual desplazaba las hojas de manera estratégica. Una vez que las asociaciones tomaban sentido en el muro, intentaba encadenarlas en la línea de tiempo del montaje. Quise abordar esta línea de tiempo (*Timeline* es el término que utilizan los programas de montaje) como una línea rítmica, es decir que la duración de un plano no estaba supeditada a la lectura sino a la emoción que el plano generaba al

«acordarse» con otro, en el sentido musical de generar una armonía, un acuerdo entre los elementos. Esta línea rítmica me permitía franquear la insistencia pedagógica que estigmatiza el documental y que ha terminado asociándolo a un momento de tedio. En esta película, y en la siguiente, recibí la ayuda constante de una asesora en el montaje, Bénédicte Cauzaran, con quien discutía las asociaciones que surgían y quien proponía igualmente algunos encadenamientos.

Luego de la experiencia fructuosa del montaje de mis primeros trabajos, comencé a tomar confianza en esta manera de avanzar sin esquema predefinido. La concepción misma de las películas se fundaba sobre ese mecanismo de asociación. Así, en **Como crece la sombra cuando el sol declina** (2014) asociaba el trazado histórico de las calles de Medellín a las deambulaciones de un grupo de malabaristas callejeros, y los movimientos cíclicos de los malabares a las tareas repetitivas de los obreros de un desguace de autos.

En **Cilaos** (2016) intuí una conexión entre la música sagrada de la Isla de Reunión, la historia de dominación de la isla y la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. **Cilaos** fue mi incursión en lo que podría llamarse «género de ficción». Trabajando dentro de este género fue la primera vez que no tuve la posibilidad de montar y rodar al mismo tiempo (o acudir a la ayuda de un nuevo archivo). Pasé mucho



Fotogramas de **Como crece la sombra cuando el sol declina** (Camilo Restrepo, 2014).

tiempo perdido en el montaje, de nuevo con mi mapa en el muro, tratando de encontrar los nudos entre el relato, el pasado histórico, las imágenes filmadas, el espacio trazado por esas imágenes en la puesta en escena y la música.

Cilaos terminó corroborando, después de muchas dudas, mi método que, como el de Deligny, consistía en trazar para ver qué era lo que resultaba.

Por una serie de azares que no cabe aquí mencionar, mi película siguiente, **La Bouche** (2017), está unida temática y formalmente a **Cilaos**, constituyendo aquello que he querido llamar un *díptico*, recordando mi apego a la pintura. Esta unión entre las películas es sin duda un montaje más allá de la *timeline*. Tal vez un examen retrospectivo revelará en algunos años que mis trabajos funcionan como los paneles de un políptico, unidos por bisagras que les permiten combinarse de maneras diferentes.

El último ejemplo de este sistema de ensamblaje de una película con las otras es mi próximo trabajo **Los Conductos** (2020). Su protagonista ya aparecía en **Como crece la sombra cuando el sol declina** y me acompañó activamente detrás de la cámara en **La impresión de una guerra**. La idea principal de **Los Conductos** surgió durante nuestras deambulaciones por la ciudad recopilando el material de esas dos películas.

La película se articula en efecto en torno a la errancia de su protagonista a través de la ciudad de Medellín y sus suburbios. Una errancia que permite señalar, como en los mapas de Deligny, nudos problemáticos que impactan al personaje en su historia individual, pero que al mismo tiempo revelan su impacto en el cuerpo social.

No cabe duda de que **Los Conductos**, como su título lo indica, constituye un pasaje mental y espacial que atraviesa toda mi filmografía. Una filmografía que no cesa de retornar a los caminos ya explorados para examinarlos con una nueva mirada. ■

Referencias

Ogilvie, Bertrand y Sandra Alvarez de Toledo.

Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979. Traducción del francés por Camilo Restrepo. París: Éditions L'Arachnéen, 2013.

Filmografía

Restrepo, Camilo. **Tropic Pocket**. Colombia, 2011, 9 min.

_____. **Como crece la sombra cuando el sol declina**. Francia, 2014, 11 min.

_____. **La impresión de una guerra**. Francia, 2015, 26 min.

_____. **Cilaos**. Francia, 2016, 13 min.

_____. **La Bouche**. Francia, 2017, 19 min.

_____. **Los Conductos**. Francia, Colombia, Brasil, 2020, 70 min.

El ritual de la serpiente. Alquimia del montaje

El ritual de la serpiente. Alquimia del montaje

The Serpent Ritual. Alchemy of film editing

Por Laura Huertas Millán

Palabras clave: archivo, fragmento, antropología, feminismo, ecología, disidencia.

Resumen: El texto reflexiona sobre la edición cinematográfica de manera análoga a como la autora edita sus películas: de manera fragmentada, alusiva, anecdótica, reivindicando espacios que *a priori* no parecerían pertenecer al cine. La estructura del texto se divide en dos. Se evoca por un lado la conferencia del *Ritual de la Serpiente*, realizada por el historiador de arte Aby Warburg en 1923, zócalo de una nueva cultura y lectura de las imágenes no-lineal, transcultural, antropológica y asociativa. Por otro lado, se tejen las experiencias del lugar doméstico e íntimo de realización de mis propios montajes, excavando en la historia y simbología de este lugar *a priori* no laboral. La forma fragmentada del texto, con sus costuras aparentes, me permite entrelazar temáticas de la práctica artística de la autora (la ecología, el feminismo, la enfermedad mental, la cuestión de los cuerpos disidentes), cruciales en el momento de posproducir una película.

Keywords: Archive, Fragment, Anthropology, Feminism, Ecology, Dissent.

Abstract: The text reflects on film editing in a fragmented, allusive and anecdotal way —just as the author edits her films—, reclaiming spaces that are supposedly not cinematographic. The first part of the text evokes Aby Warburg's lecture «Snake Ritual» (1923), the backbone of a new cultural approach proposing a non-linear, cross-cultural, anthropological and associative image reading. In the second part, experiences the author's intimate and domestic place, where film editing occurs, are linked with the history and symbolism of that space, so often considered as neutral and devoid of labour. The way the text is built allows the author to integrate concerns of her artistic practice —such as ecology, feminism, mental illness and dissenting bodies—, which are key to the post-production of her films.

1.

En 1923, en la clínica de reposo Bellevue en Kreuzligen (Suiza), Aby Warburg presentó una conferencia que cambiaría la historia del arte: «El ritual de la serpiente». Según el director de la clínica, Warburg sufría de «psicosis grave». Llevaba cinco años en tratamiento psiquiátrico. Su conferencia sería una manera de demostrar su sanidad mental al equipo médico. Para tal efecto, Warburg decide viajar en el tiempo, 27 años atrás, y desterrar las memorias de un viaje realizado a los Estados Unidos, en Nuevo México donde los indígenas pueblo y en Arizona donde los hopi.

De este viaje, en el pasado quedan unas fotografías y los relatos de las costumbres y cosmogonías de estos pueblos. A Warburg le interesa más específicamente un rito, «el ritual de la serpiente», danza cósmica de los hopi para invocar la lluvia durante la cual los bailarines introducen serpientes de cascabel vivas en sus bocas. Este gesto donde se conjugan la estética y el terror es un llamado al rayo, fuerza mayor de la naturaleza que anuncia la llegada del agua. La serpiente venenosa en la boca constituye simbólicamente la posible letalidad de la descarga eléctrica; sin embargo, es también el llamado humano a una cohabitación inter-especies que el baile canaliza.

La serpiente de los hopi se convierte para Warburg en la enunciación de un credo cultural,

pensar la obra de arte de manera extática, en movimientos liberatorios que materializan angustias sin nombre y sin forma. Los recorrecos del cuerpo del animal evocan la representación de los afectos más profundos. La serpiente cascabel es dentro de la comunidad hopi el *pharmakon* por excelencia, una entidad a la vez remedio (puesto que su presencia en la boca del danzante desata la lluvia) y veneno (puesto que en cualquier momento la serpiente puede dar la muerte a quien la lleva). Warburg interpreta así una visión singular del rol de la cultura en la sociedad —un rito catártico que permite canalizar, invocar o entrar en relación con fuerzas gigantescas y abrumadoras—.

Pero esta conferencia no es solamente el relato coherente de una inmersión antropológica en una cultura diferente a la suya, sino más bien un gesto de edición que marcaría la historiografía artística de las décadas por venir. Warburg vincula la serpiente de los nativos americanos con otras serpientes presentes en ritos paganos, más específicamente la omnipresencia de estos reptiles en la iconografía griega antigua y su relación con ritos de las Dionisias. Las serpientes son también, según Warburg, ornamentos implícitos de las figuraciones del Quattrocento pictórico florentino, en los cabellos de las ninfas de Boticelli, por ejemplo. El historiador logra así proponer una rehabilitación del arte dionisiaco del exceso, de lo sensible, de la fuga (el cual

Nietzsche opuso al arte apolíneo, un arte de formas racionales, de estabilidad, de orden) en la pintura renacentista, recordada sobre todo por su invención de la perspectiva —la forma estética racional por excelencia—. El historiador logra también imponer una lectura histórica asociativa y comparativa que no se limita al estudio del contexto cultural y geográfico. Observando a las serpientes donde los hopi y poniéndolo en yuxtaposición con otras formas que evocan este reptil, Warburg abre el campo de la interpretación de la relación de los seres humanos con las imágenes.

El talento de editor de Aby Warburg no se detiene en el gesto radical de lectura que propone «El ritual de la serpiente» y su vínculo con otras formas estéticas. El historiador dedicó una gran parte de su vida a la creación de una obra que podríamos calificar hoy de cine expandido, el «Atlas Mnemosyne». Se trata de unas planchas en las cuales el historiador asociaba imágenes de diversas procedencias, fotografías, recortes de prensa, reproducciones pictóricas, etc., unidas en virtud de sistemas analógicos formales y simbólicos. Mnemosyne, la deidad griega de la memoria, es la musa de esta obra cuya metodología asociativa recuerda estéticas más tardías, el «azar objetivo» de los surrealistas¹ o las subsecuentes búsquedas iconográficas de Georges Bataille en su revista *Documents*.²

El trabajo de Aby Warburg ha sido para mí, como cineasta y artista, una escuela. El paso del arte al cine se dio más que todo, en mi caso, por el interés en dispositivos de la mirada. Una gran parte de mi trabajo consiste en analizar imágenes, ponerlas en vínculo, leerlas. Sin embargo, la lectura de la imagen es una actividad llena de contradicciones: la lectura nunca impone un mensaje unilateral, sino interpretaciones plurales y mutables en el tiempo. El reto entonces para hacer imagen es proponer espacios visuales con múltiples posibilidades de interpretación.

En el proceso de edición de una película, la parte más crucial para mí es la primera vez que se verán los *rushes* con el editor o la editora. Ese momento en el cual se ha tomado un poco de distancia con el rodaje, y ese momento en que una mirada nueva va a venir a posarse en las imágenes. Cada plano debe ser leído en su contenido narrativo, pero, sobre todo, en su potencial iconográfico —qué dice la imagen más allá de su contenido verbal—. Qué figuras arquetipales evoca la imagen, qué forma de la *psyche* o de los afectos se materializa estéticamente. Cuáles son las serpientes sagradas y escondidas en un gesto, en un movimiento.

He editado sola muchas de mis películas. No es lo que prefiero, ya que he tenido la suerte de trabajar con excelentes editorxs

► 1• En el *L'Amour fou*, Breton explica en qué consiste el azar objetivo, que no es sino otro nombre para lo que Jung llamó *sincronicidad*. El azar objetivo es una coincidencia, el encontrarse algo por azar y darse cuenta de que ese encuentro responde en realidad a un deseo inconsciente, no verbalizado.

► 2• *Documents* fue una revista surrealista creada por Georges Bataille, que publicó entre 1929 y 1931, en la que varios intelectuales de bordes estéticos e intelectuales diferentes pensaron los vínculos entre arte y etnografía.





Fotogramas de **La libertad** (Laura Huertas, 2017).

—Isabel Manquillet, quien editó **Sol Negro**,³ fue una verdadera maestra para mí—. Edito sola cuando me toca por cuestiones económicas, para producir películas por fuera de los formatos comerciales. O cuando los proyectos requieren un cierto nivel de experimentación. Cuando esto sucede, me apoyo aún más en mi *background* en artes visuales e investigación y trato de leer las imágenes como si fueran hechas por otra persona, como si no fuera mi película. Trato de analizarlas como lo haría con cualquier documento foráneo. Miro el material como un archivo encontrado y por ordenar; sin embargo, el orden por encontrar responde más a la lógica del Atlas warburgiano que a una lógica aristotélica; por ejemplo, en **El Laberinto**,⁴ cuando la película muestra un repertorio de personas andando de espaldas, o una sucesión de carros y de aviones.⁵ O en **La Libertad**,⁶ la cual empieza con una asociación de planos de tejido y de comida, y de los gestos que unen una actividad a la otra. Me interesa cómo las imágenes dicen literalmente una cosa y cómo evocan mil otras si tan solo nos interesamos en sus capas simbólicas, imaginarias y culturales.

Será también por eso que me gusta en mis películas asociar varios formatos de procedencias diversas. Imágenes de archivo, ficción y tomas de realidad bruta se entrelazan para construir relatos que avanzan por asociación, no por causalidad. De hecho, mis películas no

prometen una situación evolutiva en el tiempo, más bien proponen situaciones complejas en las cuales varias cosas suceden en paralelo y en espacios diferentes, ilustrando o ampliando todas una situación meramente presente. Se crean laberintos temporales, con *flashbacks* o escenas sin justificación estrictamente narrativa. Todo responde a una necesidad expresiva y al balance de la composición global. Pensar en la idea del Atlas me gusta: se trata de proponer un recorrido no-lineal en la cual un espectador o una espectadora puede perderse, imaginar, proyectar, explorar, volverse un agente participativo y vivaz.

Aby Warburg murió en 1929 dejando su Atlas incompleto. Su vida estuvo marcada indeleblemente por la guerra y por el impacto que esta tuvo en su *psyche*. Pasó años en instituciones psiquiátricas, luego de un episodio psicótico durante el cual amenazó a su familia con un arma —se imaginaba que una conspiración tenía lugar contra él—. Sus delirios lo acompañaron durante su estadía en hospitales —imaginaba que la carne que le servían para comer era el cuerpo sin vida de sus hijos—. Hasta el final de su vida estuvo obsesionado con encontrar sentido y relaciones en medio de la violencia y del caos (que sería interno, pero también un contexto histórico extremadamente vulnerable de la Europa de entre las dos guerras). Asociar, buscar materializaciones de

los afectos en las imágenes, buscar sentido en el caos... ¿No es esta toda la tarea del cine?

Por esta razón la historia de las imágenes según Warburg puede pensarse como la historia de una tragedia siempre conducida de nuevo por lo peor de los monstruos y lo mejor de los astros, el sufrimiento y la soforesina,⁷ la dislocación del mundo y el esfuerzo de reconstrucción, de re-montaje, para constituir un «corte en el caos», es decir —utilizando el vocabulario mismo de Warburg— un «espacio de pensamiento» (Denkraum).⁸

2.

Miércoles, 3:48 p. m.

Me siento de nuevo frente al computador con una taza de té verde caliente. En frente de mí hay una ventana que da al jardín central del conjunto cerrado en donde vivo. Mientras mi MacBook Pro portátil calcula los *renders* de una película, escribo este texto, pensando qué decir sobre la edición de una película. Mi jornada laboral ya casi termina —por trabajar en mi casa podría hacerlo sin parar, pero por mi salud mental me impongo horarios de oficina—, esta noche tengo una cita amorosa. Hace un rato, mientras los *renders* se hacían, saqué y colgué la ropa que estaba en la lavadora. Hay algo cómico en el pensar que hago las películas en este espacio doméstico, que algo relativo a lo colectivo se articula desde la intimidad de mi cocina. El momento de la

► 7 • Autocontrol, moderación, discreción.

► 8 • Georges Didi-Huberman, «Sampling chaos: Aby Warburg and the photographic Atlas of the Great War», *Études Photographiques*, (27 de mayo del 2011).

► 3 • **Sol Negro**, 2016. Antonia es una antigua cantante de ópera que trata de recuperarse después de un intento de suicidio.

► 4 • **El Laberinto**, 2018. Sobre las ruinas de la casa de Evaristo Porras (cuya construcción se inspiró en la mansión de la telenovela **Dinastía**) la voz de un narrador indígena nos cuenta el apogeo y declive del narcotráfico en Leticia (Amazonía colombiana) en los noventa.

► 5 • Imágenes extraídas de la primera temporada de la telenovela estadounidense **Dinastía**.

► 6 • **La Libertad**, 2017. Filmada en el seno de la familia Zapateca de tejedorxs Navarro, la película se interroga sobre el telar de cintura y el legado de esta técnica ancestral.

edición es bastante aterrador, en realidad. Se sienta uno frente a lo que fue y frente a lo que ya no será. Suena trillado, pero hay una sensación de ineluctabilidad e irreversibilidad frente a los *rushes*. La sensación agarra por la garganta, me siento sin voz. El estar en un espacio que he vuelto mío, en el silencio de mi apartamento vacío, vestida en sudadera y con mi cobija de abuela, me hace sentir tranquila. El silencio y la soledad son privilegios, se crea un espacio vacante de posibles —una vecina, de pie frente a su ventana, me mira fijamente—. Estamos en otoño y el viento agita los árboles de casi veinte metros de alto. A veces pongo música industrial, minimalista y arrítmica, a veces un reggaetón. Casi todos los días tengo la sensación exaltante de hacer algo prohibido —haber faltado al trabajo o como cuando de niños faltamos al colegio—. El simple hecho de estar en mi casa, pensando cómo articular cosas, se siente a veces como una transgresión.

Jueves, dos semanas después, 10:22 a. m.

Me fui de viaje por casi tres semanas, y durmiendo en otros lugares que no eran mi casa me quedé pensando en las implicaciones de asumir el espacio doméstico como espacio creativo. No son pocas.

Me gusta editar las películas en mi casa, a mi propio ritmo; será por eso que me gusta también producirlas. Sin ese «estar tranquila, serena», el montaje puede ser una pesadilla. Muchas de mis películas requieren un movimiento arqueológico, de desterrar la narrativa de los *rushes* silenciosos y enigmáticos. Si la relación con el editor o la editora no es una relación de comunicación profunda y de confianza, la película es un fiasco. Es que no hay intermedios, funciona o no funciona, o al menos eso es lo que me ha pasado a mí. Será por eso que me gusta trabajar sola, cuando el proyecto no es demasiado complejo. Me gusta rumiar mis ideas, me gusta mirar por la ventana, me gusta leerme un párrafo en un libro para recordar algo de la película, me gusta hacer una pausa y mirar otra cosa, me gusta trabajar como un(a) artista en su taller. En realidad necesito tiempo para especular sobre la película, necesito tiempo para encontrar soluciones para las críticas ácidas que me hago a mí misma sobre un proyecto en desarrollo, o para calmar la angustia frente a un proyecto del cual no se ve el horizonte. Se oye de nuevo el viento por la ventana. El *render* acaba, manzanita S.

El reivindicar el espacio doméstico no es simple lujo burgués, menos para una mujer. No es anodino. Por décadas las mujeres han luchado por hacer parte de esos otros mundos por fuera de sus casas. Cuántas

mujeres sacrificaron sus proyectos de vida precisamente por entretener ese lugar, cuántas otras murieron por tener el derecho de hacerse propio y de participar en los espacios públicos. El espacio doméstico no es neutro.

En su publicación más reciente, *El capitalismo patriarcal*, Silvia Federici habla del «patriarcado del salario», y cómo el capitalismo instaló una división del trabajo sexual: los hombres en la industria y las mujeres en la casa, asignadas⁹ a cuidar física, higiénica, reproductiva y sexualmente de sus compañeros —sin salario alguno—. El estudio es apasionante ya que la figura de la ama de casa está muy naturalizada en nuestros imaginarios (las tareas domésticas serían más apropiadas para las mujeres por ser supuestamente más frágiles, etc.). Sin embargo, el ama de casa es una figura reciente históricamente hablando (principios del siglo XX),¹⁰ se trata de una figura *naturalizada* —que damos por sentado—. Tanto como para Federici y otras feministas de los años 70, el espacio doméstico es un espacio de producción de capital, si consideramos que para aquellas primeras amas de casa y sus descendientes el cuidar de los hombres de la clase obrera contribuía a la producción de las industrias y al buen funcionamiento del capitalismo.

El espacio doméstico es entonces históricamente un espacio de trabajo. Es, si desnaturalizamos el mito, un espacio laboral.

La culpabilidad que siento al quedarme allí para trabajar es una alienación interiorizada. Miedo inculcado a no hacer lo «correcto», es decir, trabajar en una oficina o industria o lo que sea, participando a la acumulación de capital. Miedo inculcado a quedarme en el lugar de opresión asignado a las mujeres. Y en esa tensión contradictoria, del lugar mismo donde me encuentro, trabajo, edito mis películas. Necesariamente son ellas íntimas y hablan desde un lugar complejo, cargado de historia.

Hablábamos con mi amiga Lina Rodríguez¹¹ de la voluntad de representar en el cine actividades asociadas históricamente con lo femenino. Decía ella que podría hacer una película entera sobre el lavar un baño. «¿Será por ser mujer que pienso eso?» me decía. No creo, le respondí, y me acordé de dos cosas. La primera, cómo en la teoría feminista ha sido importante definir el trabajo doméstico como labor obrera, invisibilizada, no pagada. Son y fueron las amas de casa las obreras del mundo, jamás remuneradas ni reconocidas. La segunda, cómo cineastas como Kevin Jerome Everson o Maurice Pialat representaron a

► 9 • La palabra no es una exageración. Leyes, decisiones de sindicatos e industrias lo hicieron posible (ver «La invención del ama de casa», en *El Capitalismo Patriarcal* de Silvia Federici, 125 - 142).

► 10 • Silvia Federici, *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*.

► 11 • En la entrevista *A sense of otherness*, Lina Rodríguez y Laura Huertas Millán, tiff.net (noviembre 23 de 2017).

► **12** • En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Exposición del 24 de septiembre de 2019 al 24 de marzo de 2020.

► **13** • **Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce**, 1080 Bruxelles (Akerman, 1975). La película cuenta la rutina de una ama de casa en Bruselas (Bélgica), en sus tareas cotidianas y la prostitución que ejerce en su propia casa.

► **14** • **Maso et Miso vont en bateau** (Roussopoulos, Wieder, Seyrig y Ringart, 1976). La película reutiliza un programa de televisión dirigido por un reconocido presentador francés alrededor del feminismo, que invita a la Secretaria de Estado para la condición femenina. Ellos y los demás invitados revelan ser defensores de la misoginia más evidente.

► **15** • Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial* (París: La Fabrique Éditions, 2019).

obreros y obreras del aseo, mostrándoles como tales: volver visible lo invisible.

Volví a ver a Lina hace unos días. Fuimos a ver la exposición *Las Musas Insumisas. Delphine Seyrig y los colectivos de video de los años 70-80 en Francia*.¹² En ella, se pone al honor el trabajo de cineastas como Chantal Akerman, Carole Roussopoulos, Agnès Varda y un sinnúmero de mujeres que crearon contenidos audiovisuales militantes y feministas en esa década. Estaba Lina fascinada con la charla entre Chantal Ackerman y Delphine Seyrig sobre las escenas de cocina en **Jeanne Dielman**.¹³ Más lejos, en otro video, **Maso et Miso vont en bateau**,¹⁴ se veía este texto:

*Los hombres hacen cocina RENTABLE.
Las mujeres hacen cocina GRATUITA.*

La obra maestra que representa **Jeanne Dielman** está intrínsecamente vinculada con las luchas de las mujeres de esa década. No solamente por su tema —un ama de casa—, sino por su estética. Así como el trabajo doméstico se ha quedado históricamente por fuera del sistema de retribución del capital (es decir, por fuera del salariado), en las estéticas culturales esta labor estaba excluida hasta que Chantal Ackerman la volvió cinematográfica. La edición de esta película es todo un *statement* político: dejar

la acción de principio a fin (pelar unas papas, embolar unos zapatos), darle a estos gestos precisamente el valor de una acción, como tal. El gesto de montaje de dejar ese momento de alteridad (ya que nunca había hecho parte de una película) en su integridad es radical tanto política como estéticamente.

En el caso de Kevin Jerome Everson, está entrelazado en mi mente con otro trabajo feminista, *Un feminismo de-colonial*, de Françoise Vergès, en el que la autora habla de todas esas mujeres de color que limpian nuestros espacios cotidianos. Vergès traza la historia del feminismo desde un origen anterior a lo que ella llama «el feminismo blanco», insistiendo en que la historia de la emancipación de las mujeres no empieza ni termina con la adquisición de derechos fundamentales (tales como el voto). Vergès nos recuerda la historia de la esclavitud y cómo algunas mujeres, a pesar de ser oprimidas en muchas otras áreas de sus vidas, tenían el poder de dirigir y poseer esclavxs. Desde esta perspectiva, el feminismo «de-colonial» es interseccional, es decir que considera la suma de las otras opresiones además de las opresiones de género (raza, clase social).¹⁵ El trabajo de Kevin Jerome Everson se ubica en esta intersección, poniendo toda su atención en la clase obrera afroamericana, una operación que tilda de «convertir lo invisible en visible»:

*Es por esta razón que vuelvo visible lo invisible: no les prestamos [a los afroamericanos] ninguna atención. Estoy convencido que si sales a la calle a las 5:30 de la mañana, te apuesto a que verás muchos negros, árabes, etc. Porque son ellos quienes ponen en marcha las ciudades. En Nueva York, Los Ángeles, Londres, los conductores de bus, los agentes administrativos, ellos son quien prenden la puta ciudad. Son cosas que no se ven y que me fascinan porque mi propia familia ponía en marcha las ciudades: de eso se trata.*¹⁶

Miércoles, 6:30 p. m.

Entonces, este espacio de mi casa, en el que me quedo todos los días cuando mi marido se va a su oficina, no es un espacio políticamente neutro. Puse la palabra *alquimia* en el título, y en lo primero que pienso es en la cocina —si la alquimia es la ciencia de la transmutación y los elixires, entonces definitivamente pertenece al cocinar—. Mi casa, ese espacio de feminidad histórica, yo en mi casa cual ama de casa, pero no, mi casa es también, en muchos sentidos, un lugar de rituales, un lugar de brujería. Es mi coreografía: como un gato voy del sillón del escritorio al sofá, hago una siesta esencial en momentos de estar absolutamente corta de ideas, me muevo entre estas cuatro paredes que son mi cárcel de oro, que son el eco del universo entero si solamente me permito dejar

que mi mente y que mi atención estén concentradas, alertas, vigilantes, quirúrgicas con las imágenes.

Escribí lo último casi en modo automático. Me da alivio leer que me siento en casa hoy en día, en un país de adopción, que la sensación de desarraigo se atenúa. Claro, el gesto de edición que opero ahora a través de la escritura me permite expandir ciertas referencias que aquí aparecen como anécdotas. Cada palabra esconde muchas otras.

La evocación de la bruja no tiene aquí nada de anodino. Es una figura feminista tutelar: «nuestras fosas nasales sienten aún el olor de las brujas quemadas», afirma Starhawk, bruja feminista neopagana aún viva.

Reivindicar la figura de la bruja equivale a evocar, por una parte, las víctimas de las cacerías de brujas (100.000 solo en Europa, sin contar los suicidios, las violaciones, las torturas, las expropiaciones y demás castigos sociales de miles de otras víctimas). Equivale, por otra parte, a evocar las prácticas medicinales vinculadas con el cuerpo femenino, abortos y otras prácticas ginecológicas. Equivale a evocar figuras de mujeres independientes, libres, cuya sexualidad y autonomía les costaron la vida (varias teorías evocan los palos de las escobas como instrumentos de placer

► **16** • Cineasta prolífico (más de 80 películas por su cuenta), Kevin Jerome Everson representa sobre todo escenas cotidianas de la clase obrera afroamericana, privilegiando los formatos análogos y planos secuencias. Entre sus obras más reconocidas se encuentra **Tonsler Park** (2017).

► **17** • El excelente libro de Mona Chollet, *Brujas* (2019) es un increíble homenaje a esta historia olvidada.

► **18** • «Ursula K. Le Guin's Daily Routine: The Discipline That Fueled Her Imagination». Recuperado de <http://www.openculture.com/2019/01/ursula-k-le-guins-daily-routine-the-discipline-that-fueled-her-imagination.html>

simbólicos o literales). Equivale a evocar siglos de conocimiento botánico creado por comunidades de mujeres en Europa y en las Américas, erradicados por la caza de brujas.¹⁷

¿Qué tienen que ver con el montaje de una película las brujas, la misoginia o el conocimiento ancestral de las plantas? ¿Y qué tienen que ver las brujas con las amas de casa? ¿Y las amas de casa con la fabricación de una película? Todo que ver, el hilo de Ariadna que trato de tejer entre las diferentes historias y películas que evoco se desenreda en cada párrafo un poco más.

A veces recuerdo la rutina de Ursula Le Guin (con la cual me identifico, o veo como un ideal, aunque mi precariedad económica no me permita tener tanto lujo de 1 a 3 p. m.):

5:30 a. m. – Me despierto y me quedo allí acostada y pienso.

6:15 a. m. – Me levanto y desayuno (Mucho).

7:15 a. m. – Me pongo a trabajar, escribir, escribir, escribir.

Mediodía – Almuerzo.

1:00 a 3:00 p. m. – Lectura, música.

3:00 PM a 5:00 p. m. – Correspondencia, tal vez limpiar la casa.

5:00 p. m. a 8:00 p. m. – Hacer la cena y comérsela.

*Después de las 8:00 p. m. – Tiendo a ser muy estúpida y no hablaremos de ello.*¹⁸

Y Le Guin, escritora ícono, diosa de la ciencia ficción y de la literatura, decía verse a sí misma como «una ama de casa de mediana edad de Portland».

Jueves, 9 p. m.

Montar una película es establecer un diálogo con los muertos. Los fantasmas que me susurran al oído son esos, los fantasmas de esos cuerpos disidentes.

En **El Laberinto** hay un plano de duración más bien extensa en el cual una luna sale del encuadre. Una voz en *off* cuenta una experiencia de muerte inminente. La poética de la asociación entre las dos cosas está profundamente arraigada en el imaginario que este paisaje textual fragmentado trata de transmitir, el de los cuentos de noche, el de los mitos transculturales, el de los ciclos de la luna que conllevan fases de abortos y de fecundidad, el de los tiempos de los cuerpos no-humanos que parecen a veces invisibles (como la luna moviéndose) —que el cine devela—.

Observe simplemente la realidad física

*alrededor suyo. Si es posible, absténgase de especular sobre la manera en que los árboles sienten o de utilizarlos como un fondo para sus meditaciones o para su trabajo personal. Mírelos de verdad, mire qué insectos, pájaros y otros animales aparecen, cómo esos árboles crecen y cambian con el paso del tiempo. Mire, es todo. Sienta, escuche, huelga, pruebe. [...] Con el tiempo, le sorprenderá todo lo que sus ojos pueden ver cuando están bien abiertos. Y a medida que re-aprenderemos nuestra capacidad de observar, comenzaremos a entender que lo vemos es real.*¹⁹

Afuera ha empezado una lluvia torrencial. ■

Referencias

Breton, André. *L'Amour fou*. París; Éditions Gallimard, 1937.

Chollet, Mona. *Brujas*. Ediciones B., 2019.

Didi-Huberman, Georges. «Sampling chaos: Aby Warburg and the photographic Atlas of the Great War». *Études Photographiques*, (27 de mayo del 2011).

Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al Marxismo*. 2016.

_____. *El capitalismo patriarcal*. París: La Fabrique Éditions, 2019.

Starhawk. *Quel monde voulons-nous*. París: Editions Cambourakis, 2019.

Vergès, Françoise. *Un féminisme décolonial*. París: La Fabrique Éditions, 2019.

Warburg, Aby. «El Ritual de la Serpiente». *Journal of the Warburg Institute* 2, no. 4, (1939).

«Ursula K. Le Guin's Daily Routine: The Discipline That Fueled Her Imagination». Recuperado de <http://www.openculture.com/2019/01/ursula-k-le-guins-daily-routine-the-discipline-that-fueled-her-imagination.html>

Filmografía

Akerman, Chantal. **Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles**. 1975, 201 min.

Huertas, Laura. **Sol Negro**. 2016, 43 min.

_____. **El Laberinto**. 2018, 21 min.

_____. **La Libertad**. 2017, 30 min.

Roussopoulos, Carole, Ioana Wieder, Delphine Seyrig y Nadja Ringart. **Maso et Miso vont en bateau**. 1976, 55 min.

Everson, Kevin. **Tonsler Park**. 2017.

► **19** • Starhawk, *Quel monde voulons-nous* (París: Editions Cambourakis, 2019).



El montaje en Pirotecnia

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

El montaje en *Pirotecnia*

Film editing in *Pirotecnia*

Por Federico Atehortúa Arteaga

Palabras clave: representación de la violencia, *falsos positivos*, trama de imágenes, montaje, cine colombiano.

Resumen: A partir de la realización de la película *Pirotecnia*, y teniendo como eje central el proceso de montaje, se procuró pensar la experiencia del espectador de la guerra en Colombia. En primer lugar, se propone una forma de representación de la violencia en la que el foco no se centra en los cuerpos de los muertos, si no en la manera en que se representan estos acontecimientos. En segundo lugar, se piensa la televisión como un lugar privilegiado para el encuentro entre la experiencia del ámbito privado y del ámbito público. Igualmente, para reconocer cómo ciertos eventos de la guerra se producen y cobran significado en función de quienes los ven, de sus espectadores, por ejemplo, los *falsos positivos*. Finalmente, a través de la manipulación al interior de la serie de fotografías de *El 10 de febrero* y la destrucción de la película *El drama del 15 de octubre*, se cuestiona el papel de las imágenes en el direccionamiento de nuestra sensibilidad hacia la guerra del país.

Keywords: Depiction of Violence, *False Positives*, Film Editing, Picture Frames, Colombian Films

Abstract: From the making of the film *Pirotecnia*, and the film editing process at its core, the text investigates the experience of Colombian war spectators. It points out a way of depicting violence where events are the main actors, and not the bodies of those who were killed. Likewise, television is thought of as a meeting point between experiences of the public and private sectors, as well as a place to acknowledge how certain events of the war occur and take on a meaning according to viewers, for example, Colombia's so called *false positives*. Lastly, the decisive role of images in the sensitivity towards Colombian war is discussed through the manipulation of the series of photographs *El 10 de febrero* (The 10th of February) and the destruction of the film *El drama del 15 de octubre*.

Una trama de imágenes opacas

Siempre me remito a una experiencia que asumo todos hemos tenido alguna vez en la vida y es cuando, normalmente, de pequeños, nos obstinamos en mirar directamente hacia el sol o hacia el centro de alguna fuente de luz muy poderosa. No importa cuántas veces lo intentemos, ni qué tan fuertes creamos que son nuestros ojos, siempre la fuente lumínica termina por dejarnos ciegos. Creo que algo similar ocurre al momento de pensar la representación de la guerra en Colombia. Me refiero a establecer como objetivo de la representación el llevar los cuerpos a las pantallas con la idea de enfrentar al espectador con el episodio real, con los cuerpos de los muertos y de las víctimas reales, buscando así revelar una realidad de la guerra. A mi parecer, esta no debe ser la función del cineasta.

Considero que estos son esfuerzos que se asemejan al de los sujetos que sostienen sus párpados con los dedos para forzar sus ojos frente al objeto luminoso pensando que toda esa luz es reveladora, pero al contrario los enceguece e inmoviliza.

Así, con la necesidad de acercarme al objeto luminoso, pero procurando evitar el estado de deslumbramiento y petrificación, me propuse estructurar **Pirotecnia** (2019)

como si se tratara de un artefacto óptico que por un lado filtra la luz y que por el otro permite una mirada oblicua sobre los episodios de violencia. Un filtro compuesto por imágenes opacas, imágenes pobres, pixeladas, de baja resolución, texturadas, imágenes ruidosas que no son claras. Pero al mismo tiempo, a través de su montaje, pareciera que estas imágenes componen un juego de espejos en los que la luz rebota de una superficie a otra hasta producir una trama que permite dar cuenta del objeto. Pienso en una escena clásica en la que Perseo, para acercarse a Medusa, utiliza el reflejo de su escudo para poder verla sin ser convertido en piedra.

En este sentido, la elaboración de **Pirotecnia** fue esencialmente un trabajo de montaje en el que se buscaba hilar tramas de imágenes con el fin de ir construyendo un tejido narrativo que permitiera ir de una imagen a otra. Pensar episodios de la guerra a través de imágenes que obedecieran a otros regímenes visuales y que provinieran de otros campos de nuestra cultura e incluso de la vida personal. De esta manera, quería proponer una representación en la que los episodios de violencia de la guerra en Colombia pudieran encontrar ecos y resonancias en experiencias de distintas esferas, para generar redes de significación en las que estas pudieran ser pensadas. Así, la construcción de estas redes no solo conforma el centro de los esfuerzos de hacer la película,

sino que también son parte de su narración, lo que le otorga al proceso de montaje una relevancia mayor a la que se le asigna comúnmente, refiriéndome a la tarea de unir escenas y planos separados para componer una serie de acciones en función del desarrollo dramático de un guion. En este caso, el montaje de imágenes se encuentra en el interior mismo de la propuesta dramática y narrativa de la película. Quizá en este sentido la película tiene un procedimiento inverso al de otras. Las imágenes son opacas, pero las operaciones de montaje son visibles, son transparentes y están allí para ser notadas por el espectador.

Representación de la violencia

A partir de los inicios de la década del 2000 surge una nueva forma de entender la guerra en Colombia y un criterio cuantitativo de los cuerpos se impone como principal método de valoración. Es decir, que el desarrollo de las dinámicas de la guerra y los distintos conflictos solo eran pensados a partir del número de bajas de insurgentes. La única pregunta pertinente por parte de las distintas esferas gobernantes era: ¿cómo generar más guerrilleros muertos? Bajo este paradigma nacieron lo que se conoce como *falsos positivos*, y aunque es una práctica que ha ocurrido de forma repetida durante distintos momentos de la guerra, es solo durante este período que toma una forma sistemática

al interior del Ejército Nacional de Colombia, a modo de política de Estado. Capturadas a la fuerza o persuadidas por distintos tipos de engaños, muchas veces promesas de trabajo y dinero, miles de personas provenientes de sectores marginados del país, especialmente jóvenes desempleados, fueron llevadas por miembros del Ejército Nacional a regiones apartadas en donde eran asesinadas y desaparecidas. Tiempo después, los cadáveres reaparecían disfrazados de guerrilleros en medio de falsificaciones de eventos de guerra, como si esas personas hubiesen pertenecido a algún grupo insurgente y hubieran sido asesinados en combate. Durante años, el Ejército patrocinó estas teatralizaciones que eran mostradas a los medios de comunicación creando una imagen positiva del desarrollo de la guerra nacional.

Entonces, nos podemos preguntar: ¿existe alguna relación entre los eventos de guerra y la producción de imágenes con las que estos son narrados en el país? Y al mismo tiempo, en función de pensar otro tipo de representaciones y de montaje, ¿qué posibilidades surgen al pensar el evento violento en tensión con la forma en que este es narrado? Me refiero a producir un desplazamiento del foco y dejar a un lado la muerte como experiencia privada, como fenómeno individual, y centrarnos mejor en su dimensión pública y cultural. Gran parte de la manera en





■ Fotografía publicada en el libro *Excursiones Presidenciales: apuntes de un diario de viaje* de Pedro A. Pedraza (1909).

■ Paola Arboleda sosteniendo el retrato de su esposo Juan Jaramillo. Fotograma de la película *Pirotecnia* (Federico Atehortúa, 2019)

que sentimos y experimentamos este tipo de episodios se juega en este campo, el campo estético. Pensar los medios y las imágenes con las que nos contamos nuestras muertes, nuestra violencia y nuestra guerra es pensar la forma en que sentimos a esos muertos y vivimos la guerra. Una imagen nunca es solo una imagen, es también la serie de relaciones en las que está insertada. También es las energías y emociones que moviliza.

El 10 de febrero de 1906, un grupo de cuatro personas a caballo intentaron asesinar al entonces presidente de Colombia Rafael Reyes mientras realizaba un desplazamiento junto a su hija en una carroza. El atentado

fracasó y rápidamente los cuatro jinetes fueron capturados, y por orden de una corte marcial especial fueron ejecutados en un acto público frente a más de diez mil personas. El evento fue registrado por el fotógrafo Lino Lara como parte de su trabajo habitual en el periódico *El Correo Nacional*, pero, a partir de la gran conmoción pública que generó el evento y las fotografías, el presidente Rafael Reyes le propuso al fotógrafo que recrearan las escenas del atentado y que teatralizaran ese momento para generar una narración que permitiera llevar esas imágenes a la mayor cantidad de personas posible en el territorio. El resultado fue lo que los historiadores llaman

un «falso documento», pues de las 22 fotografías que componen el relato, 18 son recreaciones teatrales de lo ocurrido. Esta es la primera narración en un soporte fotoquímico y considerada por parte de la tradición como el inicio del cine en Colombia.

De esta manera, me propuse pensar los crímenes de Estado de los *falsos positivos* a través del análisis del elemento de teatralización de eventos de guerra que lo caracteriza, remitiéndome a las primeras representaciones de eventos violentos en el país en los inicios del cine. Ir a esas primeras escenificaciones de muertes para pensar aquellas que, más de un siglo después, acontecieron en la guerra del país a modo de política de Estado. El cine colombiano como un falso positivo y los *falsos positivos* como parte de una tradición de la ficción nacional.

En este sentido, la búsqueda en **Pirotecnia** se centra en crear vinculaciones entre imágenes que provienen de campos distantes y que operan bajo distintos regímenes, pero que al entrar en contacto y ser puestas en un mismo lugar, en una misma línea de tiempo, permiten construir puntos en común y transformar sus lecturas de forma muy similar a como ocurre en un *collage*. Y esta es, creo yo, una de las grandes potencias del cine y de otras artes, permitir el encuentro entre objetos que aparentemente no tienen una medida en común y construir un tejido narrativo y de signi-

ficación entre ellos. Como uniendo los puntos de una constelación de signos que exponen un enigma y que hacen que emerjan nuevas imágenes, permitiendo nuevas formulaciones de los acontecimientos y de los problemas.

A partir de estas vinculaciones, lo que me propuse en **Pirotecnia** fue pensar los actos violentos más allá de sus dimensiones físicas y proponer una mirada en la que estos actos pudieran adoptar formas que involucraran otras zonas de nuestras dinámicas culturales. Intentar rastrear, a través del montaje y la creación de tramas de imágenes, los ecos del evento violento e intentar aproximarlos a nuestra experiencia e imaginación para poder gestionarlos y articularlos de mejor manera. Pues conforme a la educación que hemos recibido de nuestros políticos, hace parte del sentido común pensar que la violencia es lo contrario a la cultura. Muchas veces escuchamos a los políticos opinar que la mejor forma de acabar con la guerra y la violencia en el país es la cultura, como si estos dos fueran términos opuestos que se excluyen. Así la violencia no estaría comprendida dentro de nuestras prácticas culturales, como si fuera algo que no nos pertenece convirtiéndola en algo inimaginable, imposible de tramitar. De igual manera a lo que hacen estos políticos, encontramos representaciones en las que la guerra y la violencia se suscriben a esta dico-

tomía, convirtiéndolas en algo lejano donde ni siquiera hay palabras.

En este sentido, podemos pensar una representación de la violencia en la que el objetivo ya no sea entrometerse en los últimos minutos de vida de alguien y ser testigos de las muertes, sino proponer, a través del montaje de imágenes, circuitos de significación en los que la violencia tome otras formas y se pueda pensar a través de un correlato con otras prácticas culturales.

La televisión

Creo que un lugar ideal para pensar el encuentro entre la experiencia pública y la experiencia privada es la televisión. De muchas maneras siempre he sentido que la televisión es el mejor termómetro de una sociedad y de una cultura, como una especie de inconsciente social en el que se marcan poderosas conexiones y ritos nacionales. Siguiendo esta intuición, desde la estructura de montaje y de escritura, quería proponer un tipo de trabajo con los distintos materiales y registros que pudiera crear un diálogo con la situación de percepción del espectador al mirar televisión. En ese sentido, me interesaba generar una dinámica al interior de la película en la que se pudiera dar una alternación de imágenes. Por ejemplo: pasar de un documental sobre el momento inicial del cine en Colombia a una

especie de telenovela sobre una mujer que engaña a su familia y simula estar muda, para luego ir a un canal de deportes en el que se recuerda una antigua final del fútbol nacional. Del mismo modo en que de uno de esos canales religiosos que realiza sus misas desde las calles de los barrios puede pasarse a un reportaje sobre la guerra en el que madres de alguna zona apartada del país denuncian la desaparición de sus hijos. O como pasar de un informativo sobre la influencia del Río Magdalena en la economía nacional a un documental francés de la década del sesenta sobre el surgimiento de la guerrilla de las FARC.

Quería reproducir en el montaje ciertas características de la manera de pasar de una imagen a otra que se produce frente al televisor. Seguramente esta intención surge a partir del lugar fundamental que la televisión ha tenido en mi relación con mi familia, sobre todo durante las comidas, que son el momento de encuentro entre nosotros y con el que somos especialmente celosos. En nuestra mesa, la televisión tiene un lugar privilegiado: se come viendo televisión, principalmente noticieros que funcionan como eje que media nuestra relación, pues hablamos de lo que vemos. Mis recuerdos de distintos acontecimientos nacionales están mediados por este rito familiar y no puedo evitar referirme a él al pensar en mi situación como espectador de televisión en el país y, en particular, como espectador de la guerra.



▣ Multitud recorre las calles del centro de Bogotá en procesión por la muerte del político Rafael Uribe Uribe. Fotograma tomado de **El drama del 15 de octubre** [reconstrucción fragmentaria]; (Francesco di Domenico, 1915). ▣ Resonancia magnética de cerebro. Fotograma tomado de la película **Pirotecnia** (Federico Atehortúa, 2019).

Esta es una parte fundamental de la experiencia que quería explorar en **Pirotecnia**, en la que gracias a la tecnología podemos ser testigos del sufrimiento de otros a distancia. Me refiero al choque súbito o al montaje entre la indignación profunda que nos puede generar la injusticia que sufre un otro lejano bajo una condición política de opresión y violencia, confrontada con alguna preocupación personal de menor urgencia. Así se nos presenta una auténtica experiencia de montaje, en la que se pueden compaginar preocupaciones de distintos órdenes y urgencias, y en donde ponemos en juego ciertas capacidades humanas de imaginación y de

empatía. Se presenta, entonces, el choque entre la experiencia del que vive la guerra y de quien la ve.

Pensar a quien ve también es, de cierta manera, pensar los acontecimientos que se ven. Hay crímenes que están hechos para un tercero, crímenes cuya finalidad no se centra en los cuerpos mutilados sin vida, sino en quienes los miran. Son crímenes que están dirigidos a sus espectadores. Por ejemplo, podemos pensar en cómo una gran porción de las masacres en el país, más que para eliminar a un grupo de personas puntuales, ocurren para desterrar a través del terror

a quienes son espectadores de ellas. Algo similar ocurre con los *falsos positivos*. Son crímenes que no se han realizado pensando en las personas que van a morir sino en quienes los verán; de aquí, todo el dispositivo teatral que opera sobre el cuerpo del muerto en este tipo de crímenes. Así, podemos pensar que ciertas dinámicas de la guerra en Colombia han adquirido significado en función de quien mira y muchas veces por quien mira, como una especie de dimensión de la guerra y de sus muertos que opera bajo las lógicas de la teatralización y puestas en escena, pues su objetivo se centra en quien es testigo. Quizás así podríamos pensar en unos espectadores que son al mismo tiempo público y participantes de la obra. En este sentido, hay ciertos eventos de la guerra que no pueden ser pensados o representados teniendo en cuenta únicamente al acto violento.

Imágenes de archivo: contarnos una historia

Durante el mes de octubre del 2016, cerca de los días en que se iba a celebrar el plebiscito por los acuerdos de paz entre el Gobierno y la guerrilla de las FARC, me encontraba trabajando con las imágenes de **Río chiquito** (Bruno Muel y Jean-Pierre Sergent, 1965) documento en el que se registraron las actividades de los primeros años de ese mismo grupo guerrillero.

A partir de ahí surgieron dos tipos de intereses que motivaron y guiaron mi trabajo con el material de archivo. En primer lugar, pude reconocer con cierta vergüenza una gran ignorancia de mi parte sobre los eventos de la guerra en Colombia. En segundo lugar, surgió la pregunta sobre la manera en que el contexto modifica la lectura que se hace de las imágenes. En este sentido, gran parte del trabajo con el material de archivo fue una forma personal de poder contarme a mí mismo la historia del nacimiento y desarrollo de los grupos insurgentes en Colombia. Una historia que por la magnitud e influencia que ha tenido en la vida del país, parece ser extrañamente ajena a todos, pues ni yo ni la gente a mi alrededor parecía conocerla tampoco en las universidades, colegios, ni medios de comunicación. Me preguntaba constantemente si mi desinterés por estos relatos obedecen a caprichos personales míos o si acaso es producto de las dinámicas de la guerra misma y las realidades que esta genera. ¿Por qué nunca me preocupé por conocer esta historia? ¿Qué tengo que ver yo con el histórico conflicto armado del país? ¿Qué tienen esas imágenes que ver conmigo? ¿Tengo algún tipo de responsabilidad frente a los acontecimientos de guerra? ¿Bajo alguna perspectiva puede existir algún tipo de relación entre Manuel Marulanda y yo?



Manuel Marulanda, líder fundador de la guerrilla de las FARC. Fotograma tomado de la película **Río Chiquito** (Bruno Muel y Jean-Pierre Sergent, 1965).

Federico Atehortúa disfrazado de guerrillero en obra de teatro infantil. Fotograma tomado de la película **Pirotecnia** (Federico Atehortúa, 2019).

Nunca pude contestar estas preguntas. O mejor, siempre quise mantenerlas de ese modo, como preguntas que guiaran el proceso de realización de **Pirotecnia** y que fueran tomando formas muy diversas en la medida en que se relacionaran con las imágenes de archivo. Por ejemplo, me preguntaba si existiría alguna relación entre aquel desconocimiento general de la guerra en Colombia al que me refería y los acontecimientos entorno a la destrucción de las imágenes de lo que sería la primera película del país, **El drama del 15 de octubre** (Francesco di Domenico, 1915), película sobre al asesinato del líder liberal Rafael Uribe Uribe en 1915 y que lamen-

tablemente desapareció por completo, pues al parecer hirió la sensibilidad de un público que no soportó ver morir al líder. Al mismo tiempo, nos podemos preguntar qué tipo de lecturas se pueden generar a partir de pensar las recreaciones y puestas en escena que conforman la serie de fotografías de *El 10 de febrero* leídas en el contexto político actual. ¿Podríamos pensar los resultados de aquel plebiscito de octubre del 2016 por los acuerdos de paz a partir de las características de este «falso documento»? ¿Existe alguna relación entre los montajes que caracterizan a estas fotografías de 1906 con las conocidas características de la campaña que tuvo la opción

del *no* a la salida negociada del conflicto armado? Independientemente de cuáles sean las respuestas, considero que de esta manera el material de archivo puede desplegar lo que yo creo que es su capacidad esencial: generar incesantemente nuevas lecturas sobre el presente.

En **Pirotecnia** intenté proponer el espacio para reconocer, a través de las imágenes de archivo, un correlato entre la historia política y la historia del cine en Colombia, por medio de la tensión entre los episodios violentos y su representación. Asimismo, para detectar cómo históricamente esas imágenes han direccionado nuestros afectos hacia los distintos episodios de la historia nacional y, sobre todo, a favor de quién. Pues la cuestión no es de ninguna manera hacer una diferenciación entre las imágenes que han sido manipuladas y las que no, en todas las imágenes siempre existe la manipulación y la presencia de una voluntad y un esfuerzo que interviene. El elemento crucial se centra en preguntarnos cómo esas imágenes nos afectan y que tipo de sensibilidades provocan, es decir, pensar cómo esas imágenes nos devuelven la mirada. ■

Referencias

Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Blair, Elsa. *Muertes violentas: La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Argentina: Caja negra, 2013.

Filmografía

Atehortúa, Federico. **Pirotecnia**. Colombia, 2019.

Di Domenico, Francesco. **El drama del 15 de octubre**. Colombia, 1915.

Muel, Bruno y Jean-Pierre Sergent. **Rio Chiquito**. Colombia, Francia, 1965.



■ Fotogramas de la película **Pirotecnia** (Federico Atehortúa, 2019).



► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Puesta en montaje, el universo que antecede el filme

Mise-en-montage, the preceding universe of film

Por Sebastián Múnera

Palabras clave: puesta en montaje, *mise-en-scène*, puesta en escena, imágenes pensamiento, montaje.

Resumen: Este texto propone una deconstrucción del término cinematográfico *puesta en escena* para reflexionar sobre la idea del montaje y, posteriormente, reclamar desde la práctica de las artes visuales una forma de proceder creativamente. Así, se plantea el término *puesta en montaje* como esa disposición previa que antecede la filmación de una película, pero donde también pueden estar de manera intermedia proyectos artísticos como estrategias de investigación. En esta línea, se hace alusión a dos proyectos artísticos: **Delito y ornamento: falsa libertad, falsa captura** (2019) y *El salto de la jirafa* (2018), obras que en el contexto de las artes visuales ayudan a entrever cómo el artista se apropia del léxico cinematográfico para la concepción de su práctica artística y cómo establece las bases de la investigación de una película en desarrollo.

Keywords: *Mise-en-montage, Mise-en-scène, Thought-images, Film editing.*

Abstract: The text proposes a deconstruction of the cinematographic term *mise-en-scène* in order to give thought to the idea of *montage* (film editing) and, from the practice of visual arts, to reclaim a way of proceeding creatively. Thus, the term *mise-en-montage* is suggested as a previous state of filming, where art projects could be incorporated as research strategies. In this regard, two artistic projects are mentioned, **Delito y ornamento: falsa libertad, falsa captura** (2019) and *El salto de la jirafa* (2018), to see how artists take ownership of cinematographic language to create their artistic practice, and how they establish the grounds for film development.

El interés por entender el concepto *montaje* como una forma de pensamiento creativo, más que como un término exclusivo del léxico cinematográfico, no desconoce que en el lenguaje del cine es donde ha tenido su mayor consolidación. Del mismo modo, es indispensable que en eso que podríamos entender como *puesta en escena* haya algo de montaje, pues sin ello el cine perdería su espíritu. Es decir, entre el concepto *montaje* y *puesta en escena* hay una estrecha relación, y es el autor quien se hace cargo de esa correspondencia.

Debo antes hacer una primera aclaración. Mi aproximación al término *puesta en escena* se da desde una perspectiva práctica más que desde un abordaje académico y es por eso que, para efectos de este texto, pongo en evidencia el hecho de que mi formación profesional es como artista visual y no como cineasta o investigador académico. Quizás por tal razón se me hace más fácil tomar prestado este término para reflexionar sobre el concepto de *montaje* y así confirmar su potencia como una forma de pensamiento cinematográfico amplia y no exclusiva del cine. De manera que este escrito refleja mi perspectiva como realizador y se basa en las reflexiones que he tenido sobre la materialidad de lo realizado.

A continuación, el lector encontrará una pequeña revisión conceptual del término *puesta en escena* para luego plantear un nuevo término que se deriva del anterior y que he intuido desde

mi práctica como artista visual interesado en hacer películas: *puesta en montaje*. Se trata de un término compuesto que me ayuda a entablar un diálogo con algo que me inquieta, si se quiere, una suerte de apropiación libre para proceder y entender aquello que me sucede y me dispongo a hacer antes de filmar mis películas. Después de esa deriva conceptual y posterior re-apropiación del término, entro a describir dos proyectos recientes que, lejos de ser demostraciones de lo conceptualmente explorado en la primera parte del texto, son dos procesos creativos que ponen en evidencia cómo la *puesta en montaje* hace parte de un proceder creativo y cómo una película se empieza a hacer mucho antes de escribir el guion o tener una cámara en escena.

El término

El término francés *mise-en-scène* es traducido al español como *puesta en escena*. De esa manera se ha naturalizado en las academias, rodajes y entre la crítica especializada. La intención en este apartado no es hacer una genealogía sobre el término, sino más bien traer a colación algunas perspectivas que me interesan sobre la relación que este término tiene con un contexto específico, pero también con su vínculo al concepto de poética en el cine, y, por supuesto, evocar esa suerte de definición metamorfoseada. Por estas razones

y a donde me gustaría conducir la reflexión es a pensar la *puesta en escena* como ayuda para descifrar la concepción total de una obra cinematográfica, incluso cuando *no* se está en escena filmando con una cámara. Esa concepción expandida de *puesta en escena* —relacionada a una forma de proceder más que a una forma definida en una película— da origen también a la expansión y entrecruzamiento con el concepto de *montaje*.

Por fortuna, *puesta en escena* no es un término simple y se ha transformado según el contexto y lugar. Han existido variadas interpretaciones tanto de realizadores como teóricos que han pretendido descifrar qué es a lo que realmente se refiere este término. El legado más importante de la nueva ola francesa está asociado al término *mise-en-scène*, desarrollado por directores como Godard, Rivette, Rohmer, Truffaut, así como también por los críticos André Bazin y Michel Mourlet, entre otros. El paso, intuido por ellos, para un cine moderno —sin olvidar las fuertes influencias de autores como Hitchcock y Hawks— fue apropiarse de un concepto utilizado en el teatro y que, paradójicamente, también buscaba alejarlos del arte literario, dos de los grandes monstruos con los que ha combatido el cine en su joven historia como manifestación artística. Un punto de anclaje conceptual sucede entonces en las plataformas de difusión del movimiento moderno del cine

francés, y pertenece al crítico y realizador Michel Mourlet que en 1959, en su ensayo titulado «Sur un art ignoré» (Sobre un arte ignorado), sitúa la *puesta en escena* como la creadora de significados en el momento en el que se «filman las modificaciones del espacio», y asegura que es el autor quien es capaz de «decirlo todo con la ubicación de los actores, los objetos y su movimiento dentro del encuadre de la cámara». ¹ De esta forma se revela con él una idea en la que un autor es quien dice cosas, por tanto se comunica con otros a través de las materias dispuestas dentro de la escena, así como también con el movimiento de la cámara en relación a esas materias.

Desde la misma orilla, el español José Luis Guarner, solo tres años después del texto publicado en *Cahiers du Cinema* por Mourlet, aporta su aproximación en lengua castellana sosteniendo una concepción centrada en la esencia del pensamiento poético del cineasta: «*puesta en escena* no es una cuestión formal, sino que se refiere a la concepción total, al proceso de creación de un filme. Descubrir el modo peculiar como un cineasta dispone la realidad ante su cámara, procura hacerla sensible al espectador, le confiere un significado, es esencial para la plena comprensión de su pensamiento». ² De esa apuesta crítica resaltamos el desapego de pensar el término en relación a algo formal —aspecto con el que se ha confundido el término—,

► 1• Mourlet, «Sur un art ignoré», *Cahiers du Cinéma*, n° 98 (1959): 36.

► 2• Guarner, «Las gafas de Parménides: Algunas reflexiones acerca de la crítica y su ejercicio», *Revista Film Ideal*, n° 104 (1962): 531.



► 3 • Martin, Adrian. *Mise-en-scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*. Monash University-Palgrave, (2014) : 8, 15.

además de relacionar al cineasta con la figura del poeta más que como un productor de imágenes. Cabe resaltar entonces el título que Guarner da a su texto para referirse al poeta que escribe con los ojos: «Las gafas de Parménides».

Desde una mirada más contemporánea y con la intención de realizar un estudio histórico del término, el australiano Adrian Martin propone, a manera de provocación, la idea de que *puesta en escena* sigue siendo una forma en estado de metamorfosis, es decir una forma cambiante y sobre todo plural. En su libro *Mise-en-scène and Film Style: From Classical Hollywood to New Media Art*, Martin afirma que «hay una historia largamente escrita para toda esa multiplicidad. Y es una historia que jamás ha parado de metamorfosearse». Señala, además, aceptando su labor como parte de una construcción colectiva, que está «lejos de ser hoy el único crítico que está tratando de mantener y así mismo redefiniendo el término, a pesar de sus limitaciones o equipaje histórico».³

En el sentido más amplio, *puesta en escena* refiere entonces a la forma en la que los materiales del cine son tratados, filmados y entregados al espectador. Pero también hay que decir que sigue siendo una forma en constante definición, apropiada y multiplicada en varios contextos y donde prevalece la idea del estilo autoral. Así pues, es un término vivo,

sugestivo y pensado a varias voces, razón por la cual me siento atraído para seguir tejiendo otra nueva aproximación.

El verbo

Al pensar sobre el término *puesta en escena* se hace imperativa la necesidad de explorar la conjugación de su verbo. De tal manera que *no* es la *puesta* del sol quien hace el atardecer, sino el cineasta quien la presencia, él *se pone* y recibe esos últimos destellos de luz con los que filma la imagen que desea. El cineasta *se puso* en atardecer y se hizo paisaje. *Ponerse* en escena es estar del otro lado, componerse y filmarse incluso sin aparecer.

Si bien puedo citar aquella disposición como una «toma de conciencia» tal como la nombró Astruc en 1948 en su texto «El nacimiento de una vanguardia: La cámara stylo», es importante fortalecer la idea de que esos procesos creativos son mucho más extensos de lo que se puede imaginar, pues sobrepasan las fronteras del rodaje. El cineasta forcejea los tiempos y los espacios incluso antes de enfrentarse a una escena con una cámara y un equipo de rodaje. Él o ella son un proceso de búsqueda, una dialéctica de impulsos, obstinaciones y derivas que anteceden estos tiempos de filmación con cámara. Por ende, podríamos decir que se hace cine incluso

sin cámara, pues el cineasta puede montar imágenes sin filmarlas. El artista va ensamblando su pensamiento, pues su forma de pensar es con imágenes y esa es su auténtica escritura: «Al explicitar estas relaciones y trazar su huella tangible, el cine puede convertirse realmente en el lugar de expresión de un pensamiento».⁴

En definitiva, el cineasta no siempre está en rodaje, pero debería constantemente buscar un estado de *puesta en montaje*, es decir de autoconciencia creativa, parafraseando a Astruc. Un filme es un desarrollo en el tiempo, como lo es en la matemática la figura de un teorema, solo que en vez de hipótesis en el cine se tienen intuiciones y, contrario a una tesis (verdad demostrable), en el cine se llega a una obra única e irrepetible. No es el sol quien hace el atardecer sino el cineasta, él se pone y recibe la luz con la que piensa la imagen que desea. El cineasta se pone en atardecer y se hace paisaje. *Ponerse en montaje* es estar de este lado, componerse y montar imágenes incluso sin haberlas filmado.

Desde mi perspectiva, traducir es montar nuevamente lo que recibimos como extraño, pero también debería ser el trabajo de experimentar su intrusión. A ese universo que antecede un filme, propongo entenderlo también como materia de un montaje, un montaje de imágenes aún no filmadas. En ese desplazamiento de concepción de la idea del montaje

se engendra entonces el término *puesta en montaje*; lugar y tiempo donde convoco mis previsiones (pensamientos).

Imágenes-pensamiento

El cine es pluralidad de imágenes pero el pensamiento es uno solo. Por eso el binomio imágenes-pensamiento contiene esa relación de pluralidad y singularidad. Las imágenes no piensan, somos nosotros los que pensamos con ellas y entre ellas. Asimismo, una imagen puede contener otras miles y por supuesto el cine es la sucesión de esos ritmos. Sin embargo, las imágenes a las que me refiero en este texto no son esas que están dentro de un filme, sino las que anteceden, esas que son archivos fluctuantes, aquellas que derivan en la cabeza del cineasta antes de que se hayan filmado. Cada una de ellas conforman un modo de pensar y constituyen la unidad de un discurso en desarrollo. El origen de un pensamiento está estrechamente vinculado con una imagen y esta última, simultáneamente, es posibilidad del desarrollo de una idea. Las imágenes-pensamiento interfieren en la estructura escrita, pero también son generadoras de escritura.

Antes de filmar tomo apuntes del visionaje de estas imágenes que voy acumulando a manera de archivo: recortes de prensa, fotografías propias, referencias filmicas, sueños, dibujos, incluso imágenes literarias (sin forma

► 4 • Astruc, Alexandre. «El nacimiento de una vanguardia: La cámara stylo». *Revista L'Écran Français*, nº 144 (1948).

visual definida). La intención es que dentro del ejercicio de la escritura se convoque la emergencia de un pensamiento, una forma en desarrollo latente, una estructura abierta que potencia y no es concluyente. Cuando me *pongo en montaje* experimento el pensamiento al ver las imágenes que estoy acumulando. Por tanto, hay una tensión vital entre palabra e imagen, y con esa tensión viene también la incertidumbre y con ella, el trabajo creativo para hacer una película.

En la *puesta en montaje* no hay linealidad así existan líneas, no hay cierres así ocurran finales, su estructura es rizomática, convulsiva y atávica. Todas esas imágenes hacen parte del proceso en el que me he sumergido mientras remuevo el tiempo, cualquier cosa me afecta, todo lo que he vivido incluso antes de que supiera que haría un filme, toda mi infancia, todos mis amores y desamores, todas mis obsesiones, deseos y miedos están allí contenidos.

El ensamble

La *puesta en montaje* es para mí una suerte de metodología para la elaboración de un discurso a través de un proceso de disposición creativa y donde la escritura y la lectura juegan el papel más importante. Al volver este proceso consciente: hacer un archivo, imprimir esas imágenes y, cuando sea necesario, sobre

una superficie plana lo suficientemente grande —supongamos una mesa— poner y sobreponer las imágenes impresas y las palabras pronunciadas y escritas, nos daremos cuenta de que esas imágenes son las materias de un discurso cinematográfico en tiempo presente y una forma de investigación tanto de ritmo como de las intenciones para un nuevo filme.

Mientras dichas materias se miran voy construyendo un relato que ancla pero que también desplaza el pensamiento. La idea no es organizar cronológicamente unas imágenes para construir una estructura dramática, sino abrir un espacio de composición y de creación más libre, porque justamente esas materias apenas se empiezan a convocar para nutrir pensamientos sobre el tema de interés. En el proceso, una imagen convoca a otra, o una palabra a una imagen y así sucesivamente, de tal suerte que se arma una constelación propia de imágenes-pensamiento y no propiamente un guion. El intervalo entre las imágenes posibilitará un ensamble, quizás anacrónico, siempre inconcluso, pero definitivamente un ensamble.

La *puesta en montaje* es una forma de proceder que sucede en los momentos previos a la filmación y a la escritura del guion, convoca pensamientos, reflexiones, intereses y deseos sobre un tema: se ponen en lugar las imágenes, para luego pensar entre ellas. De esa manera, cada cineasta podría tener

su propia *puesta en montaje*. Así se refiere Alexandre Astruc en 1959 al término *puesta en escena* y que hoy podemos interpretar en relación al término *puesta en montaje*: «es una cierta manera de extender estados de la mente dentro de movimientos del cuerpo. Es una canción, un ritmo, un baile».⁵

Esa forma de «extender estados de la mente» y esa forma rítmica en la que el realizador compone su universo son sin duda, también, las materias de composición de su obra filmica. Los procesos previos con los que el realizador compone sus proyectos cinematográficos son el corazón de su pensamiento. Hacer consciencia, entonces, de esos procesos previos es darle valor a la evolución de un pensamiento y no solo al filme finalizado, y reflejar el ejercicio de cómo una metamorfosis de un término cinematográfico aplicado a las artes visuales evidencia un problema de traducción y/o definición del cine en nuestros tiempos: el cine ha permeado el pensamiento artístico de los siglos XX y XXI, y por eso es necesario afrontar los nuevos retos que tiene como arte audiovisual, pues sus formas de concepción, producción y circulación se siguen transformando.

Por lo anterior, evocar los siguientes dos proyectos a través de palabras es una forma de *puesta en montaje*, que no es nada distinto a permitirme escribir y reflexionar sobre lo que ellos tienen para decir, uno como video-insta-

lación en un museo y el otro como un proyecto editorial, ambos dan lugar, al menos para mí, sobre la fuerza del montaje y, por supuesto, lo que puede llegar a ser el pensamiento cinematográfico y su relación con la práctica artística contemporánea.

Delito y ornamento: falsa libertad, falsa captura

Es fascinante el proceso de montaje tanto en una película como en un museo, y es paradójico que las instituciones de las artes visuales —galerías, espacios independientes de arte, ferias— sean los lugares donde la instalación física de imágenes cinematográficas ha tenido mayor exploración. Recientemente, para la Sala C del MAMM (Museo de Arte Moderno de Medellín), realicé un proyecto en el que fragmenté una ficción cinematográfica (escenas de una película que filmé dispuestas por el espacio de la sala de exhibición, reproduciéndose en varios televisores), mientras todas las paredes y el piso estaban tapizados con cobijas con figuras de animales, las mismas que se utilizan en muchas de las cárceles colombianas. Durante el proceso de montaje vino a mí nuevamente una inquietud que ya me había asaltado antes en otros proyectos personales: ¿por qué los tiempos productivos de las artes plásticas y el cine tienden a ser tan diferentes? Es normal escuchar a muchos

► 5 • Astruc, Alexandre. «Qu'est-ce que la mise-en-scène ?». *Cahiers du Cinéma*, n° 100 (1959): 167.

cineastas hablando de esos cinco años que les tomó hacer una película como promedio (con excepciones en ambos campos, por supuesto). ¿Pero entonces qué es montar un filme en un museo?, ¿qué es lo que sucede en el proceso creativo del artista visual que, además de una línea de tiempo, también monta sus imágenes filmadas a una determinada altura, con un tamaño específico y casi siempre en un *loop* eterno?

En el proyecto titulado **Delito y ornamento: falsa libertad, falsa captura** (2019) me concentré no solo en filmar un territorio que me interesa —Parque Temático Hacienda Nápoles—, sino también en la mezcla posible con otra institución moderna con la que comparte terreno. Fue así como creé una ficción para que dos mujeres con relaciones sentimentales en la cárcel El Pesebre (ubicada en los mismos predios que pertenecieron a Pablo Escobar en el corregimiento de Doradal, Antioquia) se escaparan de una de sus visitas conyugales a pasar unos días en lo que hoy se ha convertido en la promesa turística de la región del Magdalena Medio, o lo que ya es para muchos el referente de parque temático más importante de Colombia y Latinoamérica.

Para la realización del proyecto conté con dos equipos diferentes de personas. Por un lado el equipo de filmación de la película (proyecto aún en desarrollo), y por el otro el equipo del museo para el montaje de la insta-

lación. En ambos casos el reto más grande fue saber cómo comunicar una idea; para el caso del rodaje fue hacer visible una imagen antes de que estuviera filmada para luego ir a cazarla, y para el museo, describir un espacio tapizado con cobijas térmicas y traducir una posible sensación de estar ahí adentro. En medio de todas esas intuiciones creativas llegó el momento de finalizar la pieza, que para mí se resumía en reproducir en un sistema de sonido 5.1 la obra sonora que se concibió específicamente para la exposición y que, como pasa en un filme, era parte estructural del total de la experiencia cinematográfica. Allí seguí corroborando que no solamente se montan imágenes en una película, sino también sonidos. Fue esa la razón de por qué decidí viajar durante tres días exclusivamente con un sonidista a capturar los sonidos de lo que hoy es la Hacienda Nápoles, un parque de diversiones con zoológico en medio de la selva húmeda tropical del Magdalena, con una institución penitenciaria de máxima seguridad justo al lado.

Lo paradójico del proceso consistía en que mientras se acercaba la finalización del montaje en el museo yo sentía que, por el contrario, empezaba el montaje de una película de ficción y que la sala de exhibición era más cercana a una sala de montaje (de sonidos e imágenes) que a una obra de video-instalación finalizada. Entonces, empecé a disfrutar



Registro de la obra **Delito y ornamento: falsa libertad, falsa captura** (Sebastián Múnera, 2019). Cortesía MAMM.

esa especulación de esos dos tiempos creativos, pero también a detectar la forma de engranaje con esos dos equipos de montaje. Tenía la sensación de que los espectadores, una vez entraban a ver el proyecto, experimentarían una película en desarrollo más que un producto filmico finalizado. Todo esto lo entendí en el instante preciso en el que noté que no todas las personas, en su recorrido por el espacio, observaban el mismo televisor al tiempo, cada quien armaría su propia ficción.

Estoy convencido de que el museo, o algunas de esas instituciones contemporáneas de las artes visuales, son los lugares donde se abre la posibilidad de montar las imágenes y los sonidos de una forma más libre y que podríamos permitirnos repensar la idea de sala de cine tradicional o, si se

quiere, expandir la idea de «sala de montaje». Sin embargo, es importante precisar que en ambos lugares hay formas dictatoriales de la experiencia, así como también puntos de fuga para los espectadores. Aún se siguen construyendo nuevas salas de cine, así como también más cineastas y artistas plásticos se cruzan en estos espacios institucionales del arte. Este asunto no es nada nuevo y la intención de este fragmento de texto es compartir un experimento en el que aún sigo sumergido como artista y también como cineasta; algo de la idea de *puesta en montaje* anteriormente mencionada sigue latente cuando entro a ese espacio, nuevas tensiones surgen al transitar por esa ficción instalada. Sigo pensando que el espacio está latente mientras yo aún busco la forma de una película.

El salto de la jirafa, un proyecto de escritura cinematográfica

En el nombre científico de la jirafa yace escondida una forma de aproximarse a la idea de montaje cinematográfico: *Giraffa camelopardalis*. Esta nomenclatura binaria es un sistema basado en dos nombres y se debe al naturalista y zoólogo Carlos Linneo (1707-1778), quien intentó describir la totalidad del mundo natural conocido dándole a «cada especie» un nombre compuesto. Así, una jirafa es entendida como una combinación de las características de otros dos animales: el largo cuello de un camello y las manchas de un leopardo.

En el año 2016 vi por primera vez una jirafa, estaba en cautiverio junto con otras de su manada en el zoológico de Lisboa. Era una jirafa de tamaño algo menor al de sus compañeras; sin embargo, fue su comportamiento —inquieto, torpe y repentino— lo que me convenció de su juventud. Con ella generé un contacto visual singular, y digo *contacto* porque sentí también su mirada. Entre ambos hubo un momento de extraña empatía. Luego de unos segundos, ella rompió ese vínculo visual en el que estábamos inmersos, enderezó su largo cuello, dio unos pasos atrás y saltó. Ese instante, esa pequeña fracción de tiempo en la que unas largas y delgadas patas

se levantan del suelo aún se guarda en mi memoria como una imagen impredecible, una sorpresa que desbordó todos mis sentidos.

A partir de ese momento empecé a desarrollar un extraño interés por visitar zoológicos y coleccionar imágenes sobre la relación que tenemos los humanos con los animales en estas instituciones modernas. En el 2018 publiqué un pequeño libro que titulé *El salto de la jirafa*, un proyecto de escritura cinematográfica en donde exploré de forma conjunta la creación e interacción de un archivo de imágenes que había empezado a acumular durante la investigación. Algunas de esas imágenes representan una idea que surgió en medio de la escritura y otras, aparentemente, no tienen relación con lo escrito. En algunos casos no tienen todavía una forma visual definida, es decir, no pueden ser vistas en estado fotográfico; son imágenes cinematográficas en estado literario y funcionan como el germen para una película, un dibujo, una escultura o una intervención artística en un espacio específico. Formalmente, *El salto de la jirafa* es una cuidada edición bibliográfica que divide texto e imagen. Un libro de bolsillo que comprende una doble lectura, un libro-arte que por un lado (el camello) tiene un texto de investigación sobre la relación entre el cine y los animales, y por el otro (el leopardo), una serie de fichas visuales (imágenes-pensamiento) que aluden al contenido citado dentro del texto, ofreciendo al



Registro de la publicación *El salto de la jirafa* (2018) de Sebastián Múnera. Cortesía de la editorial Machete.



Fotografía de lectura pública del libro *El salto de la jirafa* (2018) de Sebastián Múnera. Lectura y puesta en montaje en el marco de las Noches Equinoccio del Festival de Cine Universitario de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, 5 de septiembre del 2019.

lector la posibilidad de un montaje discursivo de carácter activo.

Todas las palabras y frases que aparecen entre signos de corchete (y subrayadas en negrita) corresponden a una imagen-pensamiento, tomando prestado el recurso de los editores para señalar la inclusión de una fotografía en el cuerpo de un escrito. La intención es que dentro de la palabra escrita se convoque una imagen y la emergencia de un pensamiento, provocando así una tensión vital entre la palabra y la imagen. La lectura de este texto activa la elaboración de un discurso en tiempo presente a través de un proceso de disposición creativa, tanto para mí como escritor, como para el lector.

Aquella jirafa del zoológico en Lisboa reaccionó a nuestro contacto visual mediante un salto. Lo que sucedió después de esa sorprendente y originaria imagen-pensamiento —así no exista fotografía que lo testifique— fue que empezó a diluirse. La memoria no logra sostener exacto el recuerdo, es escurridiza, difusa y se quiebra, como aquella mirada. Pero el pensamiento ocasionado por ese salto, en cambio, se estira, se eleva y crece en las nuevas imágenes que se han convertido en una forma de archivo, manteniendo dilatado el estímulo de nuestra mirada. Ahora, como la jirafa, también yo he reaccionado.

En suma, el recorrido de este texto se ha centrado en explorar la relación que tiene el término *puesta en escena* con el concepto de *montaje*. De este entrecruzamiento surge el término *puesta en montaje* que puede ser interpretado, entonces, como una manera en la que intento reflexionar cómo la práctica de las artes visuales ha estado influenciada por un pensamiento cinematográfico; pero también de qué manera los procedimientos del desarrollo de una película son tan amplios y tan complejos que dentro de las artes visuales existen mecanismos para expandir y explorar todos esos pasos en los que se concibe el desarrollo de un filme.

El montaje se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia. Así mismo es indispensable que en la *puesta en escena* haya algo de

montaje, pues sin ello el cine pierde su espíritu. Bien decía Godard: «Saber hasta dónde se puede hacer durar una escena ya es montaje». En conclusión, aquel que es un montador no solo es quien une y convoca imágenes en una línea de tiempo en el llamado proceso de posproducción. El montador-cineasta también comparte su ritmo en el rodaje, trabaja con su equipo, integra su espíritu. El montador es aquel que busca hacer una película mientras reorganiza el universo. El montador *pone* en escena su ritmo y lo ensambla con el ritmo del mundo que lo rodea y lo antecede. Siguiendo el pensamiento de Godard, «haciendo camino, los primeros pasos de un cineasta serán como montador».⁶

El nacimiento del cine como lenguaje está vinculado al montaje; sin embargo, se hace necesario reclamar que el pensamiento cinematográfico no es exclusivo del cine y evidenciar que muchos de los procesos creativos están directamente relacionados con la idea de montaje. Así pues, no es extraño sentir que hacer una película es aprender a escribir, escribirla con imágenes más que con palabras. Por tanto ese narrador es también poeta incluso cuando no hay una cámara. El término *puesta en montaje*, finalmente, persigue la idea de que se hace cine también cuando no se está filmando. Intuyo, entonces, que esa debería ser la apuesta en nuestra batalla con el tiempo. ■

Referencias

► 6 • Godard, Jean Luc. «El montaje, mi gran inquietud». *Cahiers du Cinéma* España (junio de 2008): 68, 69.

Astruc, Alexandre. «Qu'est-ce que la mise-en-scène ?». *Cahiers du Cinéma*, n° 100 (1959).

Astruc, Alexandre. «El nacimiento de una vanguardia: La caméra stylo». *Revista L'Écran Français*, n° 144 (1948).

Godard, Jean Luc. «El montaje, mi gran inquietud». *Cahiers du Cinéma* España (junio de 2008).

Guarner, Jose Luis. «Las gafas de Parménides: Algunas reflexiones acerca de la crítica y su ejercicio». *Revista Film Ideal*, n° 104 (1962).

Martin, Adrian. «Mise en scène and film style : from classical Hollywood to new media art». *Monash University-Palgrave*, (2014).

Mourlet, Michel. «Sur un art ignoré». *Cahiers du Cinéma*, n° 98 (1959).

Vertov, Dziga. «Textos de Dziga Vertov». *Ojo al cine*, n° 2 (1929): 23-40.



Automatizar la creación

El uso de la inteligencia artificial en el cine y en el montaje cinematográfico

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Automatizar la creación

El uso de la inteligencia artificial en el cine y en el montaje cinematográfico

Automating creation

The use of artificial intelligence in cinema and film editing

Por Jorge Caballero

Palabras clave: inteligencia artificial, arte generativo, cuarta revolución industrial, creatividad, IA, cine e IA, montaje e IA.

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la automatización en el arte. Parte de una serie de ejemplos concretos a lo largo de la historia, para llegar finalmente al cine y, en particular, al montaje cinematográfico, donde se explica el uso de la inteligencia artificial en diversos automatismos de procesos creativos. Finalmente, expone algunos riesgos y posibilidades de dicha automatización y da cuenta de los retos a la hora de implementar esta tecnología dentro del ámbito colombiano.

Keywords: Artificial Intelligence, Generative art, The Fourth Industrial Revolution, Creativity, A.I., Cinema and A.I, Film editing and A.I.

Abstract: This text reflects on the automation of art, taking a number of concrete examples from History and film history — especially film editing— to explain the use of artificial intelligence in automated systems for creative processes. Likewise, it points out some risks and possibilities of such automation and lists the main challenges in using this technology in Colombia.

► 1• Jorge Luis Borges, «La biblioteca de Babel», en *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

*No hay en la vasta Biblioteca dos libros idénticos. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas.*¹

Automatismos para la creación

Desde los inicios de las representaciones artísticas, el ser humano ha tratado de automatizar las prácticas creativas y, en muchos casos, esta sistematización ha servido para poder traspasar los límites de la creación.

Artistas de diferentes generaciones han buscado patrones para luego tratar de replicarlos en sus procesos. Muchos de ellos encontraron que la simple observación de la naturaleza les daba herramientas para la creación; veían en ella una especie de motor matemático capaz de organizar y reproducir la vida. No en vano, Descartes, en 1640, ya describía el mundo como una máquina con partes en movimiento. Dentro de esta maquinaria se encontraría el número áureo, por ejemplo, que nace de la relación entre dos rectángulos y da como resultado 1.618033. Esta cifra se ha usado en el arte desde tiempos remotos, y se dice que es la manera más «placentera»

de disponer elementos para el ojo humano. Pero esta proporción no es un invento artístico, o una sensibilidad exclusiva de un determinado artista, es una cualidad que se representa en las formas fractales de la naturaleza. Esta «divina proporción» fue usada por los egipcios en las pirámides; por Da Vinci, en su estudio de la proporcionalidad; y por artistas digitales tratando de simular el comportamiento de la naturaleza.

Esta clase de hallazgos propició que artistas e ingenieros idearan máquinas capaces de seguir determinadas pautas y emular, así, tareas creativas. En el siglo III a.C., en la antigua Grecia, encontramos, por ejemplo, el órgano hidráulico, que usaba un mecanismo accionado con la fuerza del agua para interpretar melodías. Más adelante, en el siglo XII, el ingeniero Ismail Al-Jazari creó lo que se considera el primer autómatas musical; se trataba de una plataforma con diferentes figuras capaces de tocar piezas musicales preprogramadas. Posteriormente, en el siglo XVII, artistas como Jacques de Vaucanson inventaron curiosos autómatas como el flautista, el tamborilero y el pato, que interpretaban canciones para deleite de la corte francesa.

Uno de los autómatas más reconocidos es «El escritor», diseñado por el famoso relojero suizo Pierre Jaquet-Droz en 1738; era capaz de escribir cartas de 40 caracteres (el primer

tuitero de la historia) con el movimiento milimétrico de la mano del escritor, seguido por el movimiento de sus ojos.

Más adelante, con la llegada de la Revolución Industrial y la electricidad, estos sistemas se volvieron mucho más complejos. El movimiento surrealista empezó a usar técnicas de automatización en sus procesos creativos, como el propuesto por André Bretón, Robert Desnos, Paul Éluard y Tristan Tzara en 1925, llamado «cadáver exquisito» y que años más tarde tendría eco en América Latina con los «quebrantahuesos» realizados por Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky.

En la década de los cincuenta, cuando surgió la cibernética, se inició lo que se conoce como arte generativo, es decir, trabajos artísticos que basan parte o el total de su producción en sistemas autónomos. Esto se debió sobre todo a dos sucesos importantes: la llegada de las primeras máquinas computarizadas y el descubrimiento del ADN o, mejor dicho, el entendimiento del ser humano como una cadena algorítmica y programable.

El arte generativo tuvo su primer foco en la literatura y la poesía. Por ejemplo, Albert Ducrocq propuso en 1953 uno de los primeros sistemas de poesía generativa llamada «calliope». Luego, en 1960, Brion Gysin ideó el poema permutacional *I am that I am*, basado en todas las combinaciones posibles de las palabras que



Imagen de la banda musical autómatas, ideada por el ingeniero mecánico, artista e inventor turco Ismail Al-Jazari (1136-1206). En línea.

lo componen. En esa misma década y dentro de las artes visuales, se destacó el trabajo de George Nees, Vera Molnar o Frieder Nake, quienes trataron de generar su obra mediante la introducción de autonomía y azar, así como de enfatizar una estética de «la tecnología, las máquinas y la producción mecanizada del futurismo, el constructivismo y la Bauhaus», con una apuesta «anti-figurativa de geometría audaz y color intenso de neoplasticismo, abstracción de bordes duros y OpArt».²

Una de las artes en donde más se han desarrollado esta clase de prácticas es la música, seguramente debido a su sistema

► 2• Jason Bailey, «Why love generative art?», *Artnome* (2019).





Imagen del autómata «El Escritor», diseñado por el relojero francés Jaquet-Droz (1721-1790). En línea.

de patrones y escalas. En la década de los treinta, Marcel Duchamp compuso diferentes piezas usando métodos matemáticos y, en la década de los cincuenta, John Cage creó, con *Music of changes* una de las primeras piezas *random* de la historia. Uno de los trabajos más significativos en este campo es el libro *Formalized music* (1971) de Iannis Xenakis, donde aplicó teoría probabilística a las composiciones musicales.

Con la llegada de la posmodernidad en la década de los setenta y la introducción de las computadoras portátiles en la década de los ochenta, se generalizó el interés de los procesos digitales y, con él, se formalizó el estudio del arte generativo y el arte computacional, es decir, el campo académico que centra su estudio en los procedimientos computacionales para las tareas creativas.

El cine, como cualquier otro arte, no ha sido ajeno a estos avances, y también ha visto cómo la implementación de algoritmos y métodos automáticos ha traído un nuevo paradigma, no solo de creación sino también de producción.

Desde los autómatas de los siglos pasados a hoy, la tecnología ha ido avanzando a pasos agigantados. Los modelos digitales y computacionales se han sofisticado y desde los últimos años han irrumpido con fuerza algoritmos complejos, basados en lo que se conoce como Inteligencia Artificial (IA), que no es otra cosa que tratar de emular la inteligencia humana mediante procesos computacionales. Esta irrupción de la IA marca un punto de giro en la historia de la automatización y del propio arte generativo y computacional. Si a lo largo de la historia los artistas habían tratado de encontrar las reglas para luego aplicarlas en la automatización de su labor creativa, ahora con los algoritmos de IA son las máquinas quienes encuentran esas reglas.

El cine y la IA

El cine ha sido uno de los grandes generadores del imaginario apocalíptico, en el que las máquinas usurpan el poder a los humanos. Desde películas como **Metrópolis** (Fritz Lang, 1927), **2001: A Space Odyssey** (Stanley Kubrick, 1968), **Blade Runner** (Ridley Scott, 1982), **The Terminator** (James Cameron, 1984) o **AI** (Steven Spielberg, 2001), se ha insistido constantemente en la idea de un mundo no muy lejano, en el cual las máquinas nos condenan a la muerte y a la esclavitud. Es entendible que la narrativa cinematográfica incida tanto en esta aniquilación, porque de alguna manera las máquinas harían lo mismo que nosotros le hicimos al «creador»: pasar por encima para suplantarlo. Nuestra historia está llena de ejemplos similares que se remontan a mucho antes de la computación; como por ejemplo el Golem o Frankenstein, que son creaciones humanas que se rebelan contra su inventor y las funciones que se les habían otorgado.

La idea de crear un ser como nosotros que incluso nos pueda superar es la narrativa que mejor ha manejado el cine, y vendría a ser lo que se conoce como inteligencias artificiales generales (AGI), o lo que comúnmente se conoce como *singularidad*. Sin embargo la realidad científica es un poco más cauta y de momento no se perfila un panorama donde las

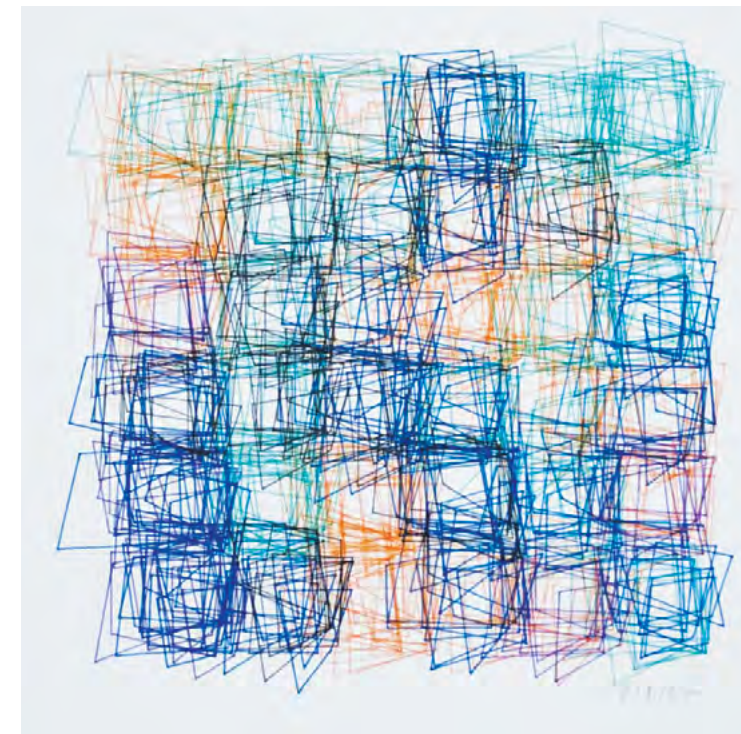


Imagen de la obra *Structure de Quadrilatères* (Molnár, 1987). Vera Molnár fue una de las pioneras del arte generativo. En línea.

máquinas nos superen en todo. Es difícil decir categóricamente que nunca pasará, pero la mayoría de los esfuerzos actuales no se centran en esto. Lo que sí existen son modelos computacionales muy precisos y menos espectaculares que los representados en las películas, que suplen con mayor eficacia y rapidez ciertas tareas realizadas por humanos.



📺 Fotograma de **Metrópolis** (Fritz Lang, 1927). En línea.

La IA se encuentra actualmente en lo que podríamos llamar el síndrome de «Savant». Este síndrome es una condición de ciertas personas dentro del espectro autista, que pese a sus discapacidades físicas, mentales o motrices, poseen una habilidad específica fuera de lo común.

La inteligencia artificial surge como objeto de estudio desde los años cuarenta, pero no es hasta la década del cincuenta, con el trabajo del matemático británico Alan Turing, que se empieza a formalizar su estudio. Aunque muchos de los conceptos de la IA se conocen

desde hace décadas, hasta hace pocos años se pueden implementar de manera efectiva y masiva en casi todos los sectores. Este cambio se debe a que actualmente tenemos modelos computacionales y algoritmos más eficientes, mayor capacidad de procesamiento de cómputo, una generación ingente de datos para ser analizados y, finalmente, acceso libre a algoritmos e investigaciones sobre estos temas.

Dentro del estudio de la IA, hay un campo específico que se conoce como *machine learning* (aprendizaje de máquina), dentro del cual hay una forma o clase llamada *deep Learning* (aprendizaje profundo), que opera mediante cascadas de capas de cómputo llamadas redes neuronales, las cuales son capaces de transformar datos de entrada en modelos completos de patrones. Las reglas que encuentran estos algoritmos son las responsables de la automatización actual. En este contexto del aprendizaje profundo es donde gira la mayor parte del trabajo automatizado del arte y la IA.

Existen cuatro grandes fases que nos ayudan a entender el funcionamiento básico de esta automatización:

1. **Las entradas.** En esta primera fase «alimentamos» los algoritmos con una cantidad importante de datos. Por ejemplo, si queremos que una

máquina aprenda a pintar como Rembrandt, Cézanne, Van Gogh, o que haga música como Bach, introducimos bases de datos con todas las pinturas o partituras de estos autores.

2. **El módulo de aprendizaje.** Una vez la máquina tiene todos los datos, los algoritmos buscan patrones dentro de esos datos. Por ejemplo, líneas, formas, texturas, colores o notas características que se repiten de una u otra forma en los datos de entrada y que permiten al algoritmo «aprender» cómo se genera esa obra. Esta fase es particularmente compleja porque depende de algoritmos que procesan datos de manera autónoma. Muchas veces se dice que la IA es una caja negra y es justamente porque resulta muy difícil entender el procedimiento que se está llevando a cabo dentro de la máquina para determinar uno u otro patrón.

3. **El módulo de entrenamiento.** A partir de los patrones identificados, se entrena una máquina para que haga una labor concreta. Por ejemplo, generar un cuadro similar al de Rembrandt, o una nueva canción al estilo de Bach, o terminar de escribir un guion tras recibir una línea inicial.



📺 Imagen de un cuadro del artista británico **Stephen Wiltshire**, quien posee el Síndrome del Savant. Wiltshire es capaz de dibujar escenas con extremo detalle, luego de haberlas visto una sola vez. En línea.

4. Y finalmente la **salida** en sí misma, que suele ser ingente, ya que el propio proceso de generación puede arrojar miles de variaciones.

▶ 3 • *Morgan* | IBM Creates First Movie Trailer by AI [HD] | 20th Century FOX. Enlace para acceder al tráiler: <https://youtu.be/gJEzuYynaiw>

El montaje y la IA

Para entender mejor estos conceptos, vamos a tomar algunos casos bastante ilustrativos relacionados con la edición de imágenes en movimiento.

El primero es el montaje del tráiler de la película **Morgan**³ (Luke Scott, 2016), producida

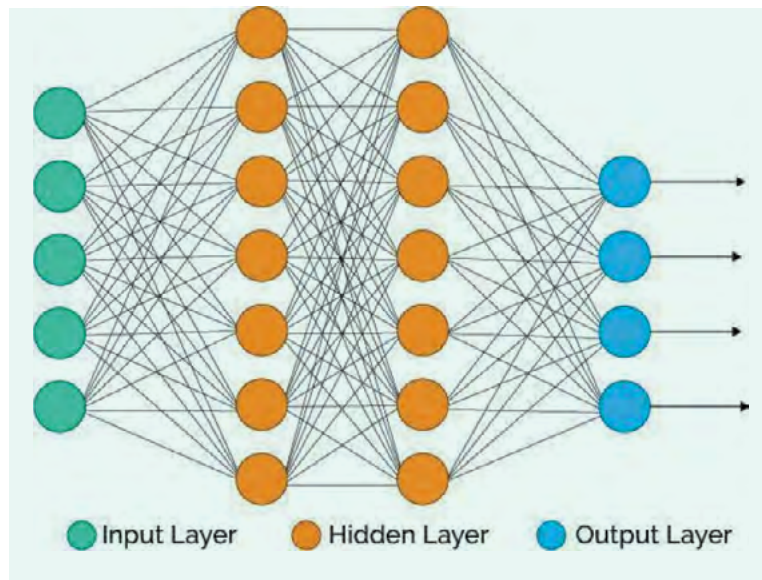


Imagen explicativa de una red neuronal que muestra las diferentes capas que conforman estas estructuras algorítmicas. En línea.

► 4• Mackenzie Leake et al., «Computational video editing for dialogue-driven scenes». *ACM Transactions on Graphics* 36, no. 4, (2017): 1-14

► 5• «Las cadenas Markov son modelos estocásticos que describen una secuencia de posibles eventos en la que la probabilidad de cada evento depende únicamente del estado alcanzado en el evento anterior» Para una explicación más detallada, consulte el siguiente enlace: https://en.wikipedia.org/wiki/Markov_chain

por 20th Century Fox. Para generar el tráiler, varios investigadores de Watson, una plataforma de servicios de IA de IBM, alimentaron una red con más de cien tráilers de películas de terror en momentos y escenas separadas. Posteriormente, realizaron un análisis visual y de identificación de personas, objetos y paisajes; cada escena se etiquetó con una emoción dentro de un banco de 24 emociones y se rotuló de diferentes maneras, de entre 22.000 categorías de escenas, tales como *espeluznante*, *aterradora* o *romántica*. Adicionalmente, se hizo un análisis de audio de los sonidos (como el tono de voz del personaje y la partitura), para

entender los sentimientos asociados a cada una de esas escenas, así como la composición de cada escena (la ubicación de la toma, el encuadre de la imagen y la iluminación). De esta manera categorizaron lo que tradicionalmente vendría a ser un tráiler de una película de terror. Luego, Watson analizó los 90 minutos de la película **Morgan** para encontrar los momentos que serían idóneos; basado en lo que había aprendido de los tráilers y películas de terror con las que fue alimentado el sistema. De esta manera, identificó diez momentos que serían los mejores candidatos para el tráiler. Finalmente, un editor humano unió las escenas y dotó de mejor coherencia a la historia.

Lo que se buscaba con esta iniciativa era acortar la fase de producción. Según la productora, se hubieran tomado entre diez a treinta días en hacer el tráiler, mientras que de esta manera solo tardaron 24 horas.

Otra aplicación destacada es la adelantada por la Universidad de Stanford junto con el equipo de investigación de Adobe, llamada *Computational Video Editing for Dialogue-Driven Scenes*.⁴ Se trata de un sistema basado en cadenas de *Markov*,⁵ que, a partir de la entrada de un guion y múltiples tomas de video de la misma escena, selecciona automáticamente el clip más apropiado para cada línea de diálogo. La selección se realiza a partir de diferentes opciones personalizadas del montador.



Fotograma de **Morgan** (Luke Scott, 2016). En línea.

El sistema segmenta el guion en líneas de diálogo, para luego dividir las a lo largo de una línea de tiempo. Posteriormente etiqueta el guion y los clips con diferente información como, por ejemplo, el sentimiento del diálogo o del clip. Finalmente, el sistema permite editar de manera automática una secuencia para que se corresponda mejor con las variables preprogramadas.

En el mercado se encuentran aplicaciones con procedimientos similares, capaces de realizar ediciones automáticas para montajes rápidos de video. Tal es el caso de Lumen5,

que se promociona como una plataforma de creación para la producción de contenido de «vídeo atractivo para publicaciones en redes sociales, y anuncios». El funcionamiento es parecido al explicado anteriormente. Un texto segmentado como entrada permite la generación de contenido audiovisual.

También encontramos la aplicación Magisto, que permite la edición automática de historias mediante un motor de IA que analiza los videos que suben los usuarios en tres niveles diferentes: Primero, realiza un análisis visual que incluye detección y reconocimiento facial y de



Imagen del artículo *Computational Video Editing for Dialogue-Driven Scenes* donde se explica el método de edición automática. En línea.

objetos, video estabilización y análisis de la acción, entre otros. Segundo, realiza un análisis de audio que permite detectar diálogos o clasificar audio y música; y, finalmente, lleva a cabo un análisis de la narrativa que sirve para examinar temas, emociones y estilos de edición.

Otra aplicación interesante es Kaffeine, que se usa primordialmente en videoconferencias, cursos, tutoriales en línea y entrevistas con el fin de sintetizarlas mediante cortes muy rápidos. El sistema aprovecha las técnicas de *machine learning*, y se promociona como una herramienta para «dinamizar presentaciones haciéndolas concisas sin perder contenido relevante». Los algoritmos detrás de esta aplicación

son capaces de eliminar pausas, dilaciones en el discurso, detectar y cortar ruidos molestos —como sirenas o ladridos— o silenciar aires acondicionados. El sistema realiza cientos de ediciones en milésimas de segundo que resultan imperceptibles para el ojo humano; asimismo, permite ajustar la duración de un video a un tiempo predeterminado.

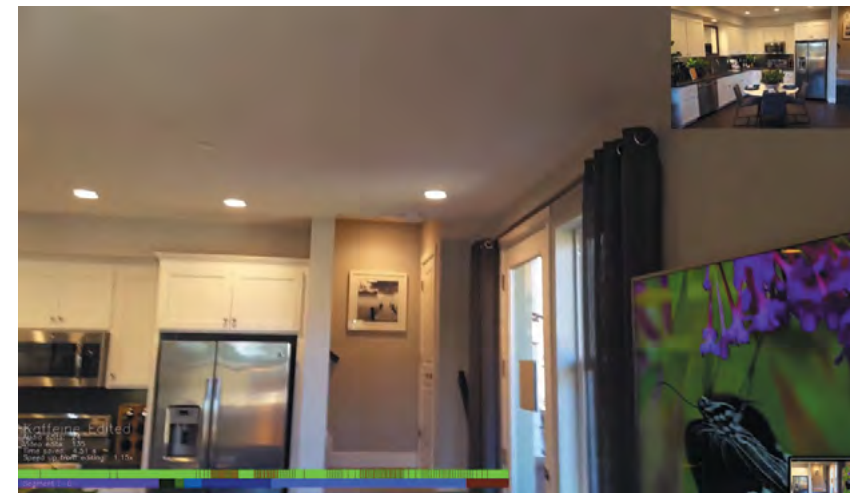
En el terreno más cinematográfico destacan dos aplicaciones. La primera es Scriptbook, que pertenece a una compañía dedicada al análisis de guiones con modelos de IA, y fue entrenada con éxitos de taquilla entre los años 1970 y 2016. Los usuarios suben su guion para ser analizado y el sistema indica el éxito comercial del proyecto, prediciendo la demografía del

público, el género cinematográfico o la clasificación por edades. Dentro de sus estudios de caso se encuentra la película **Passengers** (Morten Tyldum, 2016), de la cual se dice que su análisis en preproducción predijo que recaudaría 118 millones de dólares. El resultado final fue similar: 100 millones de dólares.

Cabe mencionar aquí a la empresa LargoAI, premiada en el reciente festival de cine de San Sebastián. Esta se promociona como una herramienta capaz de predecir el potencial de un film desde una etapa muy temprana hasta el corte final. Gracias al análisis de cerca de 30.000 películas, vaticina los ingresos de un film en un determinado territorio, con un grado de confianza de entre el 70 % y el 90 %. Igualmente, identifica en cada secuencia el ritmo, género, movimiento de los actores, color del pelo, objetos que usan, etc., y así consigue proponer mejoras en el guion o en el corte de una película. Así mismo, propone actores que se adecuen mejor al papel, a través de la comparación con películas similares, o predice la respuesta de las audiencias y la idoneidad de la audiencia por edades.

Riesgos de automatizar la creatividad

Como hemos visto, la mayoría de estas aplicaciones se basan en el aprovechamiento del análisis exhaustivo de datos para buscar



Fotograma de la demostración del programa Kaffeine, donde se explica su técnica de microediciones. En línea.

patrones y, a partir de allí, generar nuevas salidas. Podríamos pensar que su ámbito está muy limitado. Sin embargo, en un análisis más detallado sobre la creatividad, podemos observar que su alcance es mucho mayor y que las posibilidades que plantea son tan atractivas como arriesgadas.

Una de las personas que más ha investigado sobre la creatividad es la profesora británica de Ciencias Cognitivas Margaret Boden. En su trabajo sobre la mente creativa, Boden definió tres clases de creatividad:⁶

- La combinatoria, que resultaría de la mezcla poco común de ideas comunes. Imaginemos, por ejemplo, que tras analizar la paleta de colores y la duración media de los planos de las películas de

► 6 • Margaret Boden, *The Creative Mind: Myths and Mechanisms* (Londres: Routledge, 2004).



Imagen de la aplicación Scriptbook, diseñada para análisis de guion y generación automática de historias mediante algoritmos de IA. En línea.

► 7 • Existe un ejemplo muy similar en la obra del Dr. Ahmed Elgammal, director del laboratorio de Arte e Inteligencia Artificial de la Rutgers University, que diseñó un sistema de IA llamado CAN (Creative Adversarial Network) para generar obras originales dentro de la historia del arte. Su aplicación ARTPi es una herramienta muy útil para estudiar y relacionar pinturas clásicas, <http://ARTPi.io>.

Tarantino, podemos generar una estética y un ritmo automático, aplicable a cualquier película, para que parezca hecha por Tarantino.

- La exploratoria, donde, a partir de las convenciones existentes en un campo concreto, se podrían generar nuevas posibilidades. Para este caso, imaginemos que, tras estudiar todos los géneros cinematográficos de la historia del cine, un algoritmo es capaz de crearnos unas características concretas de algún nuevo género intermedio, por ejemplo, algo entre la comedia y el terror, que a la máquina

se le antoja llamar «Comerror», y provee características muy originales para este nuevo género.⁷

- Y, finalmente, la transformadora, que es aquella capaz de redefinir por completo un campo del conocimiento o producir nuevos paradigmas.

Actualmente, se dice que el ámbito de la IA está centrado en la creatividad combinatoria y exploratoria, dejando la transformadora para las grandes mentes de la humanidad. Pero como vemos, su ámbito es extenso y estamos en los albores de la investigación.

En un primer momento, podríamos pensar que estos sistemas basados en algoritmos

buscan fórmulas mágicas para la generación efectiva de contenido audiovisual. Serían soluciones alineadas con una lógica liberal y capitalista que *a priori* nada tendría que ver con un interés artístico del cine. Sin embargo, estos modelos también replican una cierta metodología de la creatividad. No en vano el cine ha buscado formas que permitan comunicar o expresar mejor ideas y sentimientos. Esto tiene su eco en estructuras narrativas clásicas, como los actos de la poética de Aristóteles, o los pasos del héroe de Campbell y Vogler, que son en definitiva modelos que buscan transmitir las ideas de un equipo creativo de manera más efectiva. Este afán, así como la necesidad de conocer las reglas de la creación, ha sido una constante en la historia del arte y no generaría mayores críticas, de no ser por sus posibles usos y repercusiones.

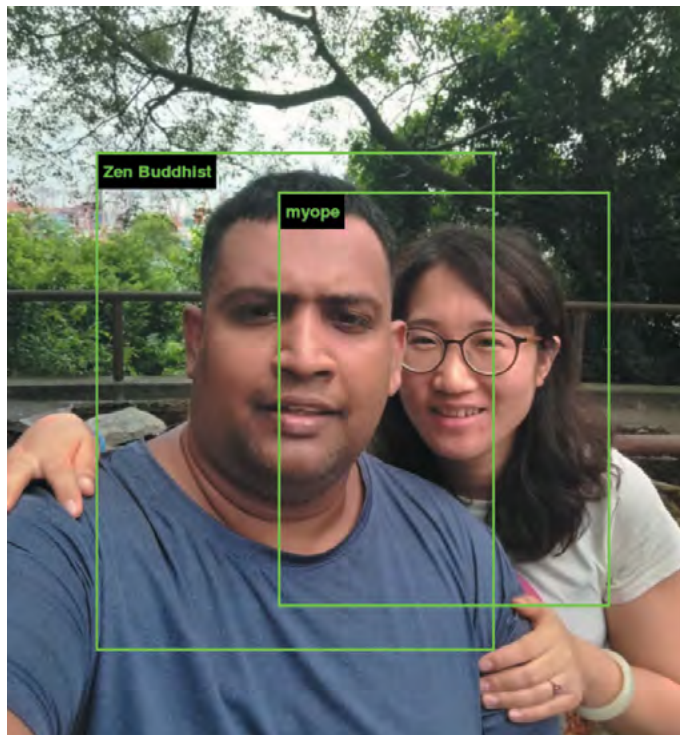
Estos sistemas han sido capaces de monitorizar gustos y parametrizar decisiones de los espectadores para luego proponer series de éxito, como es el caso de **House of Cards** de Netflix; o de optimizar tiempos y recursos, como el caso del tráiler de **Morgan**; o de proponer cambios en guiones y cortes mediante aplicaciones de análisis como LargoAI o Scriptbook.

Dentro de la lógica de mercado, es evidente que resulta útil e incluso deseable, pero también surgen varios cuestionamientos al respecto. El primero tiene que ver con aquellas obras que

no generan taquilla o rendimiento económico, pero que igualmente son necesarias dentro del patrimonio cultural de cualquier sociedad, es decir, aquellas producciones fuera de la economía naranja, cuya valía no se puede medir en lo monetario. ¿Cuál es el baremo que necesitamos para medir su impacto y bajo qué criterios y condiciones podemos seguir produciéndolas?

El segundo, no menos importante, está directamente relacionado con la llamada cuarta etapa de revolución industrial y el desplazamiento de la fuerza laboral, como lo describe el artículo publicado por la revista *Hollywood Reporter*, titulado «How artificial intelligence will make digital humans hollywood's new stars», en el que alerta que para el año 2045 los procesos automáticos podrían sacar del juego a varias profesiones actuales. ¿Cómo hacer que este cine automático sea sostenible para aquellos técnicos y artistas que lo realizan?

El el tercer cuestionamiento resulta del riesgo vinculado con el uso de la estadística y la posible amplificación de los prejuicios que se encuentran en nuestra sociedad. Como el sonado caso de Google rotulando personas afroamericanas como «gorilas», o el caso de la famosa red de entrenamiento visual de IA, ImageNet, que proponía etiquetas como «budista» para cualquier hombre asiático. ¿Cómo podemos



📷 Fotograma del proyecto ImageNet Roulette de Kate Crawford y Trevor Paglen. En línea.

entrenar mejor estas máquinas para no perpetuar sesgos y prejuicios que habitan entre nosotros?

Y finalmente, ¿qué sucede cuándo la estadística potencia la homogeneización? A lo largo de la historia y debido a diversos fenómenos sociales, culturales y económicos, se puede observar una reducción de ciertas estéticas y posibilidades expresivas. Tomemos, por ejemplo, dos casos de estudio. El primero, titulado *Measuring the Evolution of Contemporary*

Western Popular, de Joan Serrà et al., que investigó los cambios en la música popular entre 1955 y 2010, a través del análisis de 464.411 grabaciones musicales. La investigación concluyó que a lo largo de los años se veía una restricción de las transiciones de afinación, así como de una homogeneización de la paleta timbral y un aumento de los niveles de volumen. En otras palabras, el estudio demuestra que a lo largo de los años la variabilidad musical ha ido disminuyendo. El segundo es el estudio *Shot Durations, Shot Classes, and the Increased Pace of Popular Movies*, de James Cutting y Ayse Candan, en el que se analizaron 9.400 películas populares en inglés y 1.550 en otros idiomas, entre los años 1912 y 2013. El estudio concluyó que la duración media de las tomas en las películas populares ha ido disminuyendo de forma lineal en los últimos 80 años, en una proporción media de tres fotogramas por toma por año. Estas reducciones, que se han dado por diversos motivos a lo largo de la historia, pueden verse potenciadas por el uso indiscriminado de modelos estadísticos, ya que su naturaleza parte de la simplificación de datos para encontrar patrones.

Pero no todo son críticas, también existen prometedoras posibilidades. Aunque parezca un fenómeno nuevo, el arte y la tecnología siempre han caminado de la mano. La inclusión de una determinada técnica le ha dado la

posibilidad al arte de generar nuevos espacios de representación. En el cine, por ejemplo, la implementación técnica del color, el sonido, las cámaras ligeras, los *travellings*, el control de la luz o los personajes animados por computador han sido innovaciones tecnológicas que han generado nuevas vías de expresión.

La tecnología con IA permite, entre otras muchas cosas, iterar más veces sobre ideas que son complejas y costosas de producir; ordenar imágenes a manera de mapas mentales para generar nuevos espacios de significación; editar video usando textos que fueron transcritos automáticamente; o buscar archivos fácilmente a través de búsquedas semánticas. Todos estos usos nos abren multitud de oportunidades, donde la máquina puede expandir nuestra creatividad en vez de sustituirla. Dependerá de nuestro interés por aprender y entender la tecnología y de los Gobiernos e instituciones a la hora de querer democratizarla y hacerla accesible.

Uso de esta tecnología en el ámbito latinoamericano y colombiano

Como mencionaba antes, aunque esta tecnología se está desarrollando desde hace décadas, no es sino hasta hace pocos años que se han expandido sus posibilidades a labores más creativas.

La mayoría de implementaciones se están dando en países que ponen sus esfuerzos en la investigación y desarrollo tecnológico. Cabe destacar el caso de Montreal, Canadá, uno de los centros más importantes de desarrollo de esta tecnología. Igualmente, es remarcable el trabajo de investigación en universidades como MIT o el programa de telecomunicaciones e interactividad de la Universidad de Nueva York. El caso latinoamericano resulta más anecdótico debido al poco interés de nuestros Gobiernos en la inversión en educación, cultura y ciencia; sin embargo, algunas iniciativas y artistas resultan destacables, como la escuela de artes y oficios electrónicos en Santiago de Chile CODED,⁸ o el trabajo de artistas y poetas digitales como el del argentino Milton Laufer⁹ o el del investigador de la UAM de México, Rafael Pérez y Pérez.¹⁰

En el caso colombiano, resulta notable el trabajo que viene desarrollando la nueva Cinemateca y su creciente interés por los medios digitales, ofreciendo talleres de formación como el del reconocido artista y programador Casey Reas,¹¹ u otras iniciativas que fomentan el uso de la IA en el arte. También es importante el trabajo de Plataforma Bogotá,¹² Laboratorio Interactivo de Arte, Ciencia y Tecnología, que desde 2010 genera espacios para promover la producción, investigación, formación y difusión del arte, la ciencia y la tecnología.

► 8 • CODED es una escuela de artes y oficios electrónicos que promueve el uso de herramientas de programación gratuitas, libres y de código abierto, para el desarrollo artístico y creativo. <https://codedescuela.github.io/>

► 9 • Milton Laufer es un escritor, periodista y profesor argentino. Obtuvo una maestría en Escritura Creativa en la Universidad de Nueva York y actualmente es candidato al doctorado, centrándose en la literatura digital en América Latina. Fue el escritor en residencia 2016-2017 de The Trope Tank, MIT. <http://www.miltonlaufer.com.ar/>

► 10 • Rafael Pérez y Pérez es profesor de Investigación en la Universidad Autónoma Metropolitana de Cuajimalpa. En 2006 fundó el Grupo Interdisciplinario de Creatividad Computacional. Ha desarrollado programas para la generación de tramas, narrativas visuales y resolución creativa de problemas. Entre sus trabajos, destaca *Mexica*, un sistema capaz de generar automáticamente relatos prehispánicos sobre los antiguos pobladores de México. <http://www.rafaelperezyperez.com/>

► **11** • Casey Reas es un reconocido artista y programador de los Estados Unidos. Reas es, quizás, más conocido por haber creado, junto con Ben Fry, el lenguaje de programación *Processing*. <https://processing.org/>

► **12** • Plataforma Bogotá. <http://plataformabogota.gov.co/plataforma-bogota-laboratorio-interactivo-de-arte-ciencia-y-tecnologia>

► **13** • *Del otro lado* es un documental dirigido por Iván Guarnizo y producido por Jorge Caballero y GusanoFilms. Ha sido ganador de la convocatoria de desarrollo y producción del FDC, del fondo IDFA Bertha de desarrollo y producción y del apoyo del Instituto del Festival de Tribeca. <http://www.gusano.org/video/del-otro-lado/>



Imagen rotoscopiada y animada automáticamente mediante algoritmos de IA, para la película **Robin Bank** (Anna Giralt, 2020), sobre un activista catalán que robó medio millón de euros para distribuir en causas sociales.

Desde la empresa de producción que dirijo, GusanoFilms, estamos en constante investigación y exploración, tratando de implementar esta clase de procesos en las producciones que estamos desarrollando. Esto lo hacemos con tres fines muy concretos: el primero, hacer más sostenibles los procesos de creación; el segundo, iterar más rápido sobre ideas que son complejas o costosas; y, finalmente, explorar nuevos terrenos estéticos y creativos.

Desde GusanoFilms desarrollamos, sobre todo, películas de no ficción, cuyos tiempos de

investigación y desarrollo suelen ser bastante extensos. Mediante el uso de estas herramientas, estamos acortando tiempos y optimizando algunas metodologías de investigación. Por ejemplo, usamos algoritmos de IA para agilizar procesos de transcripción y conseguir métodos de edición de video usando solo texto, sin pasar por una etapa intermedia de selección; una especie de traductor directo de texto a video. Esta herramienta la usamos sobretodo en los premontajes de las entrevistas de una de nuestras producciones llamada **Del otro lado**, (2018) ¹³ sobre el secuestro de la

madre del director del documental, Iván Guarnizo, por parte de las guerrilla de las FARC, y el posterior encuentro del director con uno de los guerrilleros que la mantuvieron cautiva. Las entrevistas y conversaciones de esta película fueron transcritas automáticamente y revisadas por uno de nuestros colaboradores humanos; posteriormente, el director seleccionó lo que consideró más interesante y/o pertinente. Desde allí se convirtieron automáticamente en ediciones de video.

Actualmente estamos implementando otra idea para el documental de creación **Robin Bank** (2019), dirigido por Anna Giralt Gris, que cuenta la historia de un activista catalán que entre 2005 y 2008 perpetró uno de los robos más sonados de las últimas décadas en España. Gran parte de la reconstrucción del robo está hecha con animación que usa como base la iconografía de los billetes de varios países. Algunas partes de este proceso usan modelos de IA, como por ejemplo la detección automática de siluetas o la generación de billetes nuevos, tras el entrenamiento de una red neuronal con más de 20.000 billetes existentes. Estos procesos nos permiten generar una iconografía nueva y probar estéticas que de otra manera resultarían muy costosas en tiempo y dinero.

El último ejemplo al que quiero hacer referencia es al uso de IA en la búsqueda de nuevos espacios de significación, como es el caso de

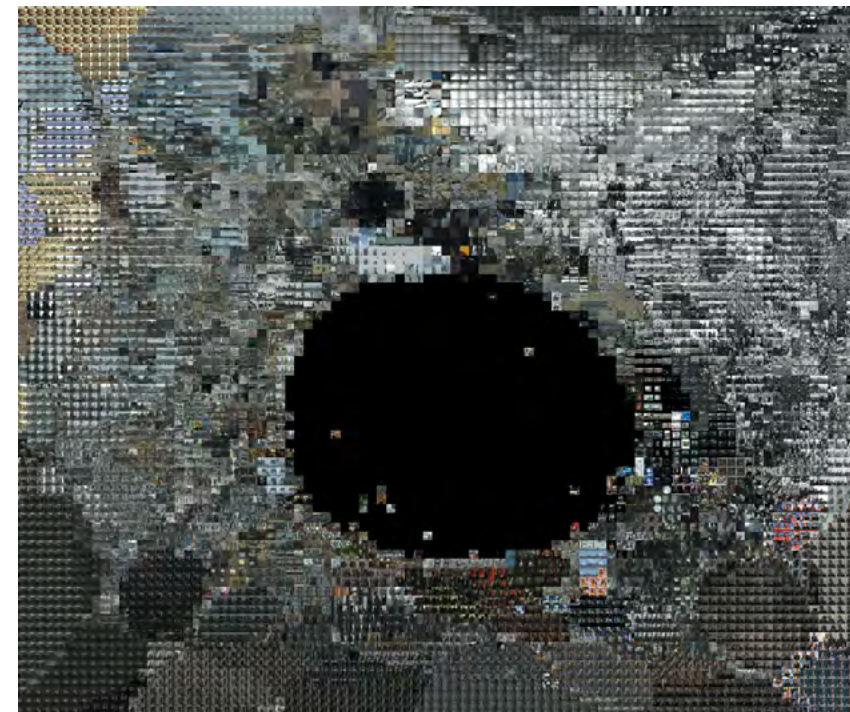



Imagen tSNE con cerca de 8.000 fotogramas del cortometraje **El síndrome de los quietos** (Siminaini, 2019), producido por GusanoFilms. Mediante técnicas de IA se pueden organizar los fotogramas en una matriz para establecer nuevos significados.

la película que estamos finalizando titulada **El síndrome de los quietos**, realizada por el director Elias León Siminaini. A través de conversaciones con el político Gustavo Petro, el escritor Juan Gabriel Vásquez y el cineasta Luis Ospina, se reflexiona sobre la quietud, el ruido y el silencio en la convulsa sociedad colombiana. Una parte importante de este ensayo está basado en la organización de los materiales registrados y las posibles conexiones de los mismos. Seleccionamos cerca de 10.000 fotogramas de más de 50 horas

de material rodado para encontrar conexiones formales y conceptuales dentro del metraje.

Posteriormente, un algoritmo organizó los fotogramas, a partir de formas, composiciones, colores, encuadres y, sorprendentemente, encontramos también intenciones y disposiciones muy sugerentes para el montaje del film.

Este grupo de experimentos hacen parte de nuestro trabajo actual de investigación, que queremos implementar de manera recurrente en varios de nuestros procesos. Así mismo, estamos desarrollando otras técnicas y usos para poder expandir nuestra creatividad mediante estos mecanismos. 

Bibliografía

Bailey, Jason. «Why Love Generative Art?». *Artnome* (2019). <https://www.artnome.com/news/2018/8/8/why-love-generative-art>

Boden, Margaret. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. Londres: Routledge, 2004.

Borges, Jorge Luis. «La biblioteca de Babel». En *Los jardines de los senderos que se bifurcan*, 1941.

Cutting, James y Ayse Candan. «Shot durations, shot classes, and the increased pace of popular movies». *Projections* 9, nº. 2 (2015).

Leake, Mackenzie, Abe Davis, Anh Truong, y Maneesh Agrawala. «Computational video editing for dialogue-driven scenes». *ACM Transactions on Graphics* 36, nº. 4, (2017): 1-14.

Manovich, Lev. *Automating Aesthetics: Artificial Intelligence and Image Culture*. New York, 2017.

Serrà, Joan, Álvaro Corral, Marián Boguñá, Martín Haro y Josep Arcos. Measuring the evolution of contemporary western popular music. *Scientific Reports* 2, nº. 1, (2012).

Filmografía

Cameron, James. **The Terminator**. EE.UU., 1984, 107 min.

Giralt, Anna. **Robin Bank**. España, 2020, 80 min.

Kubrick, Stanley. **2001: A Space Odyssey**. EE.UU., 1968, 149 min.

Lang, Fritz. **Metrópolis**. Alemania, 1927, 153 min.

Scott, Luke. **Morgan**. EE.UU., 2016, 92 min.

Scott, Ridley. **Blade Runner**. EE.UU., 1982, 117 min.

Siminiani, León. **El síndrome de los quietos**. Colombia, 2020, 30 min.

Spielberg, Steven. **AI**. EE.UU., 2001, 146 min.

Tyldum, Morten. **Passengers**. EE.UU., 2016, 116 min.





Mapa Mudo, un relato en trenza

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Mapa mudo, un relato en trenza

Mapa mudo, a braided narrative

Por Nicolás Rincón Guille

Palabras clave: montaje, cine documental, memoria colectiva, trenza narrativa.

Resumen: El artículo sintetiza el intercambio de tres cineastas colombianos, Jorge Caballero, Felipe Guerrero y Nicolás Rincón Gille, alrededor de la memoria colectiva reciente, construyendo una propuesta cinematográfica con «voces» personales. Resume las premisas metodológicas que se fueron construyendo como reflexión en torno a la escritura documental y la edición.

Keywords: Film editing, Documentary film, Collective memory, Braided narrative

Abstract: The article summarizes the exchange of ideas on collective memory between three Colombian filmmakers —Jorge Caballero, Felipe Guerrero and Nicolás Rincón Gille— through a film project created with personal «voices». The methodological premises that were built up over the time as a reflection on writing and editing are outlined in these lines.

*Yo amé un país y de él traje una estrella
que me es herida en el costado, y traje
un grito de mujer entre mi carne.*

Canción de la noche callada

Aurelio Arturo

La memoria colectiva es un ente vivo. Se hace y deshace frente a nuestros ojos sin tener nada fijo en su interior. Su materia prima son nuestros recuerdos personales, volátiles y parciales, que el tiempo transforma edulcorando, marginando o escondiendo. Cada persona tiene así una versión propia e inestable de la historia. Como si se tratase de una edición mental, nuestra percepción individual mezcla y da sentidos variados al momento social. El paso a lo colectivo es una operación delicada, que supone la preponderancia de algunas percepciones sobre las demás, aunque nunca de manera definitiva. La historia reciente que nos atañe siempre se podrá contar desde infinitas perspectivas.

Frente a nuestra percepción particular, la imagen juega un papel preponderante. Es un punto de encuentro externo a cada sensibilidad que reúne y homogeniza. Las fotografías y los videos de prensa, difundidos a manera de información, nos marcan todos a la vez y se vuelven rápidamente puntos de gravitación. Siempre están acompañados de una versión lógica, lineal y «objetiva» de los hechos. Las vivencias se filtran y solo aquellas

más directas e «importantes» son privilegiadas. Esas versiones terminan por suplantar todas las demás para ofrecer a las generaciones futuras una visión estable y clara, lejos de lo que en realidad vivimos.

Este mecanismo es fundamental para salvaguardar cualquier estructura social. Poco a poco se va destilando en los sucesos de un país una lógica que vuelve incuestionable el orden social: las cosas son como deben ser, una suerte de destino histórico que raya con la metafísica. Las élites colombianas mantienen así su hegemonía, intentando barrer de nuestras memorias cualquier sensación de caos, angustia o tristeza tratando de que la memoria colectiva no guarde al interior ningún aspecto problemático, ninguna fuerza disidente capaz de apuntar a otro «destino». El relato nacional galvaniza: la independencia la hicieron los próceres de la patria, el país es determinado por sus presidentes, etc. Por eso, seguramente, el Bogotazo sigue siendo un momento inaprensible. Al interior de ese foco de violencia que cristaliza las luchas sociales del país, no ha sido posible hacer una edición unívoca de los hechos. Todo es demasiado parcial y pone en evidencia la presión exacerbada de las élites por mantener el orden de «sus» cosas (y la rabia de la gente).

El cine, con algo más de distancia y sin ningún afán informativo, también contribuye a establecer una versión lógica y narrativa de

eventos que fueron caóticos e incomprensibles para la mayoría de nosotros. Pero, siendo el cine una expresión personal, ¿no debería transmitir incertidumbre y parcialidad, una visión frágil y particular de las cosas?

Los intentos son variados pero, ante la enorme fuerza que tiene la visión oficial de nuestra historia (que pretende incluso negar el conflicto armado para, en un corolario de saltimbanqui, negar la necesidad de paz), la mayoría de cineastas nos hemos visto urgidos a trabajar en una versión alternativa de la historia reciente del país, en la que los afectados directos puedan expresarse, desvelando su verdad y la fuerza de su resistencia. El gran problema es que, poco a poco, se ha venido construyendo una versión en la que opera otra lógica, quizás más bella y atractiva, pero que igual termina reduciendo diferencias para abordar un espacio o una caracterización común. Hablar de «las víctimas» como una categoría social excluyente, por ejemplo, supone una generalización abusiva que esconde el horror mismo de la violencia, ejercida contra toda la población sin ningún filtro. Postular las negritudes como generalidad claramente identificable resta interés a conocer las batallas individuales, sus diferencias entre sí y las grandes similitudes con los demás. Las historias alternativas en las que trabajamos como cineastas deberían guardar en sí su particularidad como un elemento fuerte. Cada pequeña historia

suma, resta, multiplica y divide. El espectador debería de ser el encargado de encontrar un «resultado» a esta operación.

Un país es de todos de a poquitos. Y en esta infinita división, los problemas sociales nos hacen más vulnerables y atentos a los demás. A menos de que se acepte una vida sorda y ciega que apague todos los sentidos, nadie sale nunca indemne. Aún las élites colombianas pagan cotidianamente por su intolerancia: viven de la paranoia y construyen grandes castillos sin vida; hacen de la esquizofrenia norma y aprenden a hablar mintiendo.

El cine, que trabaja permanentemente sobre nuestra percepción temporal y espacial, debería deconstruir la Historia: hacerla parcial, relativa, fuente permanente de preguntas simples que hagan puentes. ¿Qué podríamos hacer si fuésemos ellos? ¿Es posible postular un «nosotros» exclusivo?

Hace más de diez años comenzaron a circular algunas películas realizadas por varios cineastas colombianos en los festivales internacionales de cine documental. A través de obras que abordaban al país desde perspectivas relativamente nuevas y bastante personales, pudimos comenzar a conocernos. Fue evidente que hacíamos parte, sin saber, de una nueva generación: habíamos comenzado a salir del país a finales de los noventa, queríamos estudiar Cine en el exterior



► 1 • La lista de directores colombianos viviendo en el exterior no para de crecer, sobrepasando lazos generacionales.

El trazo común es, tal vez, su interés por formas cinematográficas documentales y experimentales. Nombro aquí algunos, sabiendo que son más los que olvido: Catalina Villar, Juan Soto, Camilo Restrepo, Laura Huertas Millán, María Isabel Ospina, Nicolás Macario...

buscando perspectivas que nos dieran algo de oxígeno. Y finalmente nos habíamos quedado viviendo afuera. Esa «distancia» era llamativa. Podría haberse convertido en olvido o nostalgia pero evidentemente se transformó en una herramienta más para abordar al país desde otros puntos de vista. A través de discusiones variadas y a medida que nos encontrábamos, comenzamos a ver en el otro un espejo para indagar. ¿Qué había hecho que saliéramos del país? ¿Por qué nos habíamos quedado viviendo afuera? ¿Por qué seguíamos trabajando con el imaginario de nuestro país como si estuviésemos allí?¹

Así, Jorge Caballero, Felipe Guerrero y yo decidimos trabajar en un relato que reviviera la memoria colectiva de la que éramos partícipes. Era una propuesta muy diferente a la de nuestros trabajos propios, un reto documental que nos obligaba a abordar problemáticas nuevas, buscando soluciones narrativas que reflejaran bien tantas preguntas. Nuestra incertidumbre y parcialidad eran elementos clave. Durante tres años intentamos hilvanar una obra con mucho entusiasmo. La llamamos primero **La cuarta trenza** pero terminó por llevar el título más adecuado de **Mapa mudo**: fronteras que se van definiendo con trazos inciertos, amplias regiones que se dejan sin explorar, una organización de espacios a poblar por la imaginación.

Uno de los puntos más fuertes y excitantes fue su proceso de fabricación. Nos encontramos de frente con algunos tópicos del cine documental que decidimos hacer explícitos para cuestionar nuestra visión (la del espectador y la de nosotros como directores). Era una obra inclusiva que buscaba un espectador participante y en algún momento casi que se convirtió en instalación plástica (lo que, afortunadamente, nunca sucedió). Nuestra búsqueda era enteramente cinematográfica. Se trataba de indagar, en el espacio privilegiado de la sala oscura, por esos lazos invisibles que unen recuerdos masivos a vivencias frágiles y parciales, recuperando algunas de las imágenes y sonidos que marcaron el espacio noticioso para darles un sentido personal y diferente: reapropiarse de la Historia para hacerla historias, revirtiendo así el movimiento usual con que se cuenta el pasado.

Puede ser enriquecedor recordar parte de nuestras discusiones, haciendo énfasis en tres puntos de la metodología adoptada.

El primer punto reside en que la mayoría del cine documental europeo aborda sin tapujos la cuestión del *yo*. El cineasta se inserta muchas veces en su narración, definiéndose claramente como motor; algunas, incluso, postulando los límites de su visión. Es un ejercicio difícil en nuestra cultura latinoamericana, mucho más colectiva, menos

individualista y ego-centrada, pero también profundamente separada por un clasismo que aísla a capas enteras de la población. Indios, negros, mujeres, pobres, desplazados, víctimas, héroes o villanos hemos desarrollado una gran suspicacia que pone en duda cualquier puente, haciendo de las identidades celdas que terminan por beneficiar profundamente a la oficialidad conservadora, quien no duda en definir eficazmente mayorías mentirosas, utilizando imágenes estereotipadas, infladas de un sentimiento patriarcal y patriota, a la manera en que los colonos antioqueños definen al «paisa» o como esas personalidades bogotanas, exquisitas y distantes, que posan como si estuviesen en frente del virrey y llegan a ser alcaldes.

En esa clasificación social anquilosada, ¿quién es el cineasta para abordar el tema que decide? ¿Qué le otorga la posibilidad de pensar el mundo en solitario? O ¿por qué se inserta en esferas sociales que no le «pertenecen»? Hasta la crítica colombiana más mordaz aborda la cuestión identitaria sin cuestionarla (y en una lógica incomprensible solo salva a quienes postulan «artistas», es decir, desligados de cualquier necesidad de veracidad excusados por su ímpetu plástico).

Pero nadie es una sola cosa a la vez. Incluso, gran parte del sentido de nuestras vidas es podernos transformar en los muchos que podemos ser, ganando espacios y enten-

diendo procesos. La homogeneidad es el gran enemigo de la cultura (pero, desafortunadamente, el amigo principal de las finanzas).

A pesar de que la cámara sirva muchas veces como mecanismo de división: sujeto filmado (personaje) - sujeto filmante («artista»), siempre hay un ir y venir. Aun en los peores casos de manipulación que se encuentran casi siempre en la ficción, cuando las condiciones financieras o los mecanismos de presión llevan a la persona filmada a aceptar ser pura proyección de las neurosis del director (simulando una identidad parcial y estereotipada), el espectador siempre logra observar que el mundo propuesto no tiene incidencia, poniendo al desnudo la postura diletante del director y su marginalidad de lujo. El cine no es arte plástico, sujeto a la voluntad omnipresente del artista: hay demasiadas señales visuales y sonoras que se cuelan desde el mundo, dejando siempre trazos de realidad en la pantalla. Muchas cosas escapan al cineasta. Aislarse es un imposible.

Cuando se practica el cine documental con profundidad es totalmente obvio que en el otro siempre hay un yo (y viceversa). La ética no es una postura, es una necesidad determinada por la práctica.

Por eso se nos hizo importante indagar por la forma en que algunos eventos históricos nos habían afectado personalmente. Nos parecía

necesario abordar la memoria colectiva desde nuestra parcialidad. Nuestro cotidiano debería ser expuesto a sabiendas de que estábamos lejos de tener uno tan rico y complejo como el de todas las personas que habíamos filmado con anterioridad. Cada uno de nosotros tenía que buscar su manera de construir un relato en primera persona sin caer en el egocentrismo que aborrecíamos todos por igual.

La edición era clave: no se trataba de exponer una secuencia del cotidiano apartada de un relato más amplio con visos netamente históricos. Se postulaba un choque entre lo banal (en lo que siempre se oculta lo feliz) y lo general (que siempre tiene, en el caso colombiano, mucho de tragedia). Las imágenes y sonidos no eran expuestos de manera lineal para alcanzar la comprensión de un momento. Se privilegiaba el choque: ideas (y sensaciones) aparentemente disímiles, puestas en relación para reproducir ese sentimiento de extrañeza que la oficialidad busca hacer banal a fuerza de repetirlo.

La Toma del Palacio de Justicia mientras se está a pocas cuerdas siguiendo cursos de Matemáticas en el colegio, la bomba del DAS que mueve los vidrios de la ventana mientras se está comiendo... Esos momentos violentos no tienen una secuencia lógica en nuestras vidas, son de ruptura: nada los anticipaba y era imposible conocer sus consecuencias.

La edición conjunta buscaba reproducir esa sensación.

El segundo punto es que, como la mayoría de las obras colectivas se plantean como una sucesión de puntos de vista que dejan al espectador la tarea de conectarlas, nos parecía fundamental construir un relato que mezclara nuestras voces, como en una trenza narrativa. Usando la correspondencia, decidimos avanzar juntos de manera coordinada sin definir de antemano líneas narrativas. Nos parecía fundamental escuchar al otro para responder, buscando estimular recuerdos personales que, sin saber, habíamos marginado. Definimos entonces un orden serial que no siempre sería el mismo, buscando romper hábitos para exigir nuestra creatividad.

Planteamos una cadena de correspondencia tipo: A-B-C-B-A-C-B-C-A. Cada uno tenía un tiempo limitado para responder al otro y el tiempo de duración de las piezas, que llamamos *post*, fue establecido alrededor de los tres minutos. Avanzar fue descubrir(nos), cruzar temáticas, contrastarlas, contradecirlas. No sabíamos exactamente hacia dónde nos dirigíamos y, forzosamente, no había un punto final.

Como se esbozó antes, en términos de edición las pequeñas líneas narrativas podían ser contradichas o puestas en relieve por los otros. Estaba la edición personal de los *post*

de un lado, del otro la edición entre los *post* que operaba a manera de corte, nunca en continuidad. Recuerdo mucho haber terminado un *post* en el que veía a mis hijas dormir y descubrir, una semana después, que la imagen siguiente era un bombardeo militar a las Farc. La sensación de pavor me acompañó durante varios días. La edición descubría la vulnerabilidad de mi familia, poniéndola en un espacio indeseable para cualquiera, rompiendo fronteras mentales y haciendo relativa la tranquilidad de vivir alejado del epicentro mismo de la guerra. Esa mezcla de sonidos e imágenes de carácter histórico con nuestras vivencias cotidianas construía una lucha dialéctica clara entre nuestra cotidianidad y el caos de la violencia.

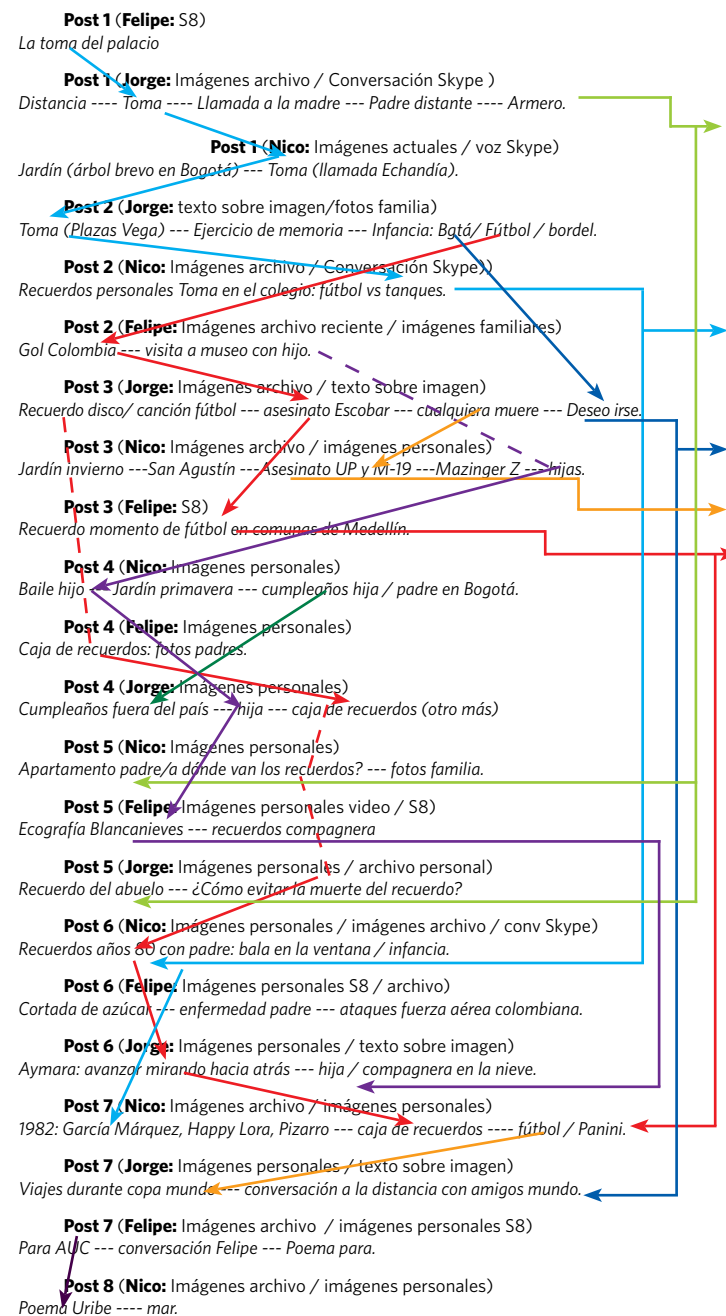
Por último, la memoria que nos interesaba era reciente. Establecimos entonces momentos cruciales de la historia de nuestro país que nos habían tocado en lo más íntimo (sabiendo de antemano que iban a repercutir directamente en la memoria del espectador colombiano): la Toma del Palacio de Justicia, el exterminio de la UP, el asesinato de personajes importantes y queridos (Andrés Escobar, Jaime Garzón...) así como momentos festivos: la recepción del Premio Nobel de García Márquez, las victorias arregladas del Happy Lora, etc.

Se trataba de visualizar cada hecho histórico a través de imágenes-video que escogimos

por su capacidad de síntesis. No queríamos contar el hecho histórico en sí, queríamos recordarlo a la manera de una citación literaria para ver cómo repercutía en nuestras vidas. Por eso, decidimos que las imágenes asociadas a los eventos siempre deberían ser las mismas, implicando recordar o volver atrás en la línea narrativa. A este tipo de imágenes las llamamos *icónicas* por hacer parte de la memoria colectiva de tipo noticioso. Imágenes de gran poder visual. Esto suponía, a la vez, que un posible espectador «global» no podría tener la misma comprensión, pero nos parecía necesario mantener ese límite. El documental, para hacerse cine, no puede ser explicativo. Nuestra apuesta era perceptiva.

Estos tres ítems fueron, por supuesto, resultado de un proceso de práctica y discusión. Nos parecía importante conservar un aspecto experimental para avanzar y entender a medida que construíamos. Fijamos también reuniones para intercambiar oralmente sobre lo que habíamos construido cada vez que se cumplían tres *post*.

El proceso desbordó el ejercicio y se diluyó sobre nuestras vidas familiares, en las que no siempre es fácil hablar de la tensión que crea un pasado y un presente inestable y explosivo. Durante tres años, entre el 2014 y el 2016 logramos construir una pieza de una hora en la que cada uno había intervenido entre 9 y 11 veces.

**TEMÁTICAS:**

1. TOMA / AÑOS OCHENTA
2. PADRES
3. DISTANCIA
4. FÚTBOL
5. CUMPLEAÑOS
6. HIJOS
7. RECUERDOS
8. PARAMILITARISMO

Esquema de navegación de **Mapa mudo** (Nicolás Rincón Guille, Jorge Caballero y Felipe Guerrero, 2013-2017).

Pero, desafortunadamente, en algún momento nos pusimos a pensar en la financiación. No necesitábamos dinero para el proceso creativo en sí, pero queríamos lograr una posproducción adecuada para una obra en marcha que trabajaba con múltiples imágenes de archivo. No fue fácil escribir un *dossier* sobre algo que queríamos experimental, ni darle seguridad al jurado de los fondos sobre un proyecto que se busca haciéndose. Y, como se sabe, entre la producción documental, ya de por sí fragilizada frente a la ficción, el ensayo es siempre el patito feo.

Lograr fondos para nuestra propuesta fue casi imposible, excepción hecha de Argentina, en donde la migración era tema con resonancia. Esta búsqueda infructuosa ocupó parte de nuestro tiempo, mermando poco a poco el ímpetu inicial que teníamos. No pudimos ver entonces que caímos en una contradicción: éramos como un grupo punk que buscaba una empresa discográfica de calidad para difundir su ruido visceral.

El proceso planteado no podía seguir caminos habituales en su producción. Su

apuesta narrativa era abierta. La incertidumbre tenía gran peso, posibilitando que giros radicales y choques inesperados tuvieran lugar. No había lugar para «arcos dramáticos» preestablecidos, ningún punto de llegada había sido estipulado. Avanzábamos construyendo.

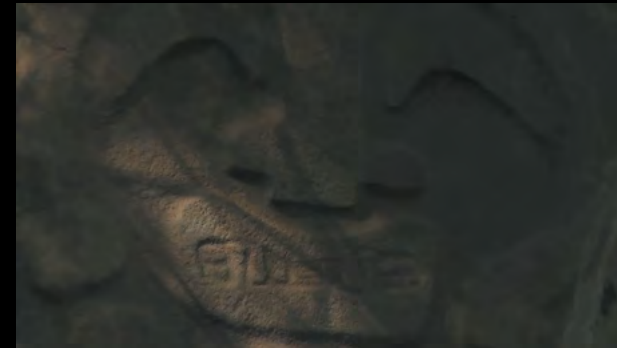
Pero ¿cómo ponerle un final a la memoria colectiva, aún si esta se hace de a tres? En algún momento nos reunimos para decidir que **Mapa mudo** debería ser una obra inconclusa y que incluso, tal vez, su poder narrativo estaba más en el proceso que en el resultado.

Con el tiempo nos dimos cuenta de que en realidad no hablábamos del pasado. Éramos, como la gran mayoría, inocentes optimistas que creíamos en la llegada anhelada de la paz, un momento que partiría en dos la línea del tiempo. No hubo tal. Estamos en un círculo, hablando en pasado de nuestro futuro, enterrados en la tierra de los cien años de soledad.

Falta mucho para cambiar el eje triste de nuestra historia. Los territorios por explorar siguen siendo desconocidos. Nuestro mapa será mudo. ■



**YO ENTRÉ CON MIS CARROS
ME RECIBIERON A FUEGO.
DISPARÉ. NO SÉ...**



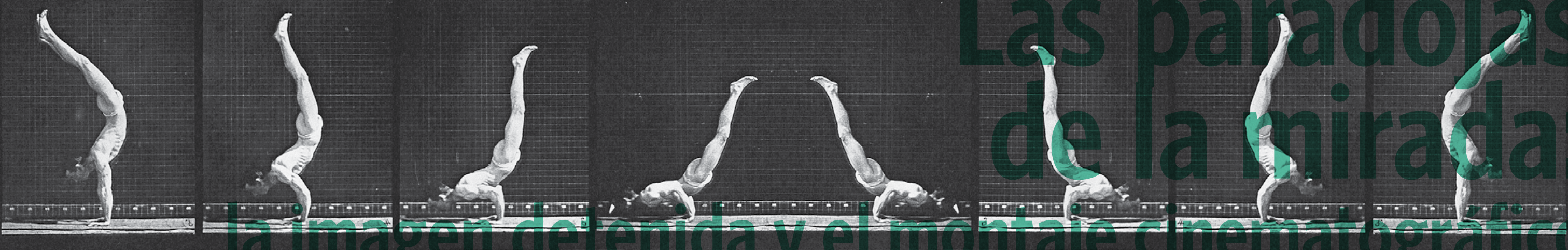






¿QUÉ HARÍA USTED?





Las paradojas de la mirada
la imagen detenida y el montaje cinematográfico

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Las paradojas de la mirada: la imagen detenida y el montaje cinematográfico

The paradoxes of the view: still image and film editing

Por Juan Carlos Arias Herrera

Palabras clave: cine, mirada, plano fijo, montaje

Resumen: Parece obvio decir que lo que distancia al cine de la fotografía es la posibilidad de reconstrucción del movimiento. Los recuentos históricos clásicos que narran la aparición del cinematógrafo suponen un proceso evolutivo que va desde la imagen fija hasta los 24 cuadros por segundo. Sin embargo, más que tratarse de un desarrollo lineal entre dos técnicas realistas de registro, fotografía y cine componen dos formas de la mirada y de relación con lo real. ¿Qué pasa cuando el cine reasume momentáneamente el estatismo de la imagen fija? ¿Qué hace que, de repente, el cine quiera «devolverse» en su supuesta evolución e incluir fotogramas congelados dentro de sus flujos de movimiento? Este ensayo propone indagar por aquello que se revela en la detención del movimiento, particularmente en los casos en los que la imagen nos presenta un rostro que nos mira. La imagen congelada en medio del movimiento cinematográfico revela la tensión constitutiva de la mirada, en palabras de Georges Didi-Huberman, entre lo que vemos y lo que nos mira.

Keywords: Cinema, View, Still frame, Film editing.

Abstract: It seems obvious to state that the possibility of reconstruction of motion is what distances cinema from photography. The classic texts on the advent of the cinematograph portray an evolutionary process that goes from the still image to the 24 frames-per-second format. However, rather more than a linear development, photography and cinema are two ways to look at and relate to reality. What happens when cinema momentarily reassumes the statics of the still image? Why cinema suddenly wants to «go back» to the beginning of the evolution path and include stills within its motion flow? This paper explores what is revealed when motion stops, especially when the image shows a face staring back at the audience. Still image in the midst of motion discloses the fundamental tension of the view, as Georges Didi-Huberman said, a tension between what we see and what sees us.

► 1 • Georges Sadoul, *Historia del cine mundial* (México D.F.: Siglo XXI editores, 2004), 17.

► 2 • Descripción de Robert W. Paul, disponible en <http://www.screenonline.org.uk/film/id/444455/synopsis.html>

Entre la imagen fija y el movimiento

En enero de 1896, tan solo unos días después de la primera proyección pública de sus primeras películas en el Salon Indien du Grand Café en París, los hermanos Lumière proyectaron uno de sus cortometrajes más célebres: **La llegada del tren a la estación**. A pesar de no tener grandes diferencias con el resto de cortometrajes filmados en 1895 (conocidos posteriormente como *actualités*), esta película de 50 segundos de duración adquirió rápidamente un gran reconocimiento, convirtiéndose en un símbolo de las primeras proyecciones cinematográficas. Gran parte de su popularidad se explica por el mito que rodea su primera proyección pública: al contemplar el tren acercándose en perspectiva, desde el punto de vista de alguien esperando en la estación, los espectadores entraron en pánico y huyeron de la sala. Influyentes autores como Georges Sadoul (2004) reproducen esta anécdota en sus recuentos históricos de los inicios del cine: «En **La llegada del tren a la estación**, la locomotora llegaba desde el fondo de la pantalla, se lanzaba sobre los espectadores y los hacía estremecerse: temían ser aplastados».¹

Martin Loiperdinger (2004) afirma que, a pesar de algunas notas periodísticas donde los reporteros cuentan su propia experiencia de las proyecciones de los Lumière, no existe

evidencia alguna de la reacción de pánico de la multitud ante la imagen del tren. Aún así, la anécdota era ya popular antes de 1900, y se repite en distintos contextos donde nuevas audiencias asisten por primera vez a espectáculos cinematográficos públicos.

El cineasta británico Robert W. Paul escenifica la famosa anécdota en su cortometraje **The Countryman and the Cinematograph** de 1901 (el cual serviría de base para **Uncle Josh at the Moving Picture Show** de Edwin S. Porter de 1902). Aunque solo sobreviven fragmentos de la película, el mismo Robert Paul incluyó una sinopsis completa en el catálogo de sus trabajos. La película muestra las reacciones de un hombre, descrito por Paul como «el patán», ante la proyección de tres fragmentos de película. El segundo fragmento muestra un tren que «corre hacia el patán a toda velocidad, asustándolo y haciéndolo huir».² No es difícil suponer la causa de esta cómica reacción: el hombre, incapaz de diferenciar la imagen proyectada del mundo material, confunde las escenas filmadas con hechos reales. Una bailarina en la primera escena llama su atención a tal punto que lo obliga a pararse de su silla y acercarse a la pantalla. El tren que se mueve hacia él lo hace huir para protegerse. El pánico frente a las imágenes se basa en su supuesta capacidad para diluir los límites respecto a la realidad. Esta era, precisamente, la base del mito de la

primera proyección del corto de los hermanos Lumière: la capacidad de afectación del nuevo mecanismo de entretenimiento, el realismo sobrecogedor del cine que lo diferenciaba radicalmente de todas las otras imágenes percibidas hasta la época. Esta novedad queda condensada en los intentos de la prensa de la época por describir el nuevo espectáculo como «fotografías vivas en tamaño natural y en movimiento».³

«Fotografías vivas». El término mismo parece condensar la esencia del cine: el registro y la proyección de 24 imágenes por segundo creando la ilusión de movimiento. Es esa ilusión la que produce el efecto sobre el espectador. En principio, no se trata de un efecto emocional ligado al destino de un personaje y al contenido de una narración. Es un efecto más básico, perceptivo, corporal, producido por el realismo de la imagen en movimiento. La «vida» de esas fotografías, como bien lo comprenderían más tarde autores como Jean Epstein o Dziga Vertov, radicaba en su capacidad para reproducir el movimiento.

En 1907, en *La evolución creadora*, Henri Bergson describía el mecanismo cinematográfico a través de su capacidad por recomponer el movimiento a partir de vistas fijas, y lo comparaba con la percepción natural: «tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad, nos basta con

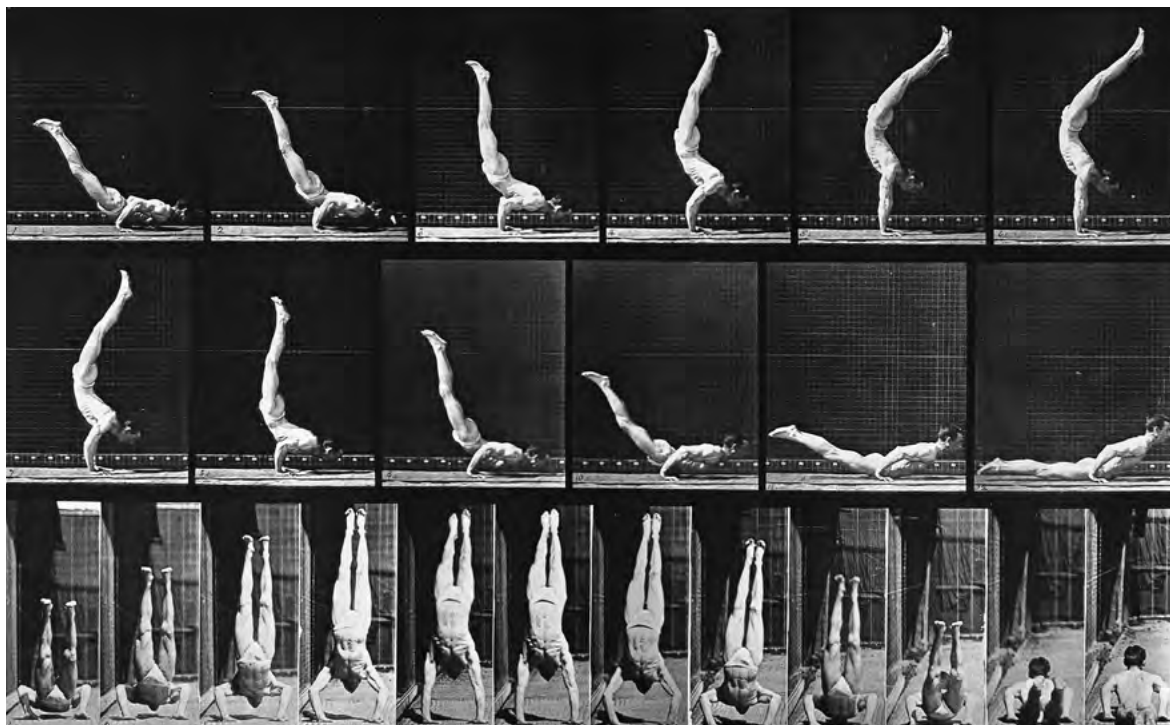
ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento [...] No hacemos otra cosa que accionar una especie de cinematógrafo interior».⁴ El cine presentaría, dentro de esta lógica, una ilusión del movimiento posibilitada por una unidad de captura aún más básica: el fotograma. Las versiones históricas más tradicionales de la aparición del cine narran la emergencia de la imagen en movimiento dentro de dicha lógica: como una progresión de intentos técnicos por hacer que las imágenes fijas (producidas por una máquina o por la mano del hombre) produjeran la ilusión de un movimiento continuo. Sadoul (2004), por ejemplo, construye una narrativa lineal dentro de la cual distintos investigadores en diversos contextos van aportando soluciones innovadoras a dificultades técnicas puntuales (como el tiempo de exposición o la proyección de las imágenes) hasta alcanzar la imagen cinematográfica como la conocemos hoy. Se trata de un relato histórico que se desarrolla desde la imagen fija de la fotografía hasta la imagen en movimiento del cine. Así lo afirma Sigfried Kracauer (1996) en su influyente texto *Teoría del cine*, el cual descansa en la premisa «de que la cinematografía es en esencia una extensión de la fotografía».⁵ La historia del cine, en este sentido, es la historia progresiva de la superación del estatismo de la imagen

► 3 • Martin Loiperdinger, «Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth», *The Moving Image* 4, nº. 1 (2004): 97.

► 4 • Citado por Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, (Barcelona: Paidós, 1984), 14.

► 5 • Sigfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (Barcelona: Paidós, 1996), 13.





6 A Man Standing On His Hands From A Lying Down Position (Hombre parándose de manos desde una posición horizontal) - Cronofotografía de Eadweard Muybridge (1830-1904). En línea.

► 6 • Georges Sadoul, *Historia del cine mundial* (México D.F.: Siglo XXI editores, 2004), 6.

fotográfica que profetizaba «los usos futuros del cine y algunas de sus técnicas».⁶

Los experimentos de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey son emblemáticos dentro de esta interpretación histórica. Tanto la cronofotografía de Marey como los ensayos de Muybridge con los movimientos de los caballos son leídos como intentos por reconstruir el movimiento desde imágenes fijas y, en ese sentido, como importantes antecedentes del cine. Autores como Phillipe Dubois (2000) han mostrado, sin embargo, que experimentos

como la cronofotografía, más que tratarse de precursores de la reconstrucción cinematográfica del movimiento, mostraban un interés particular por la detención y la descomposición:

Cronofotografía (la imagen detenida) y cinematografía (el movimiento fiel de lo real) son un doble dispositivo sin otra compatibilidad que ser el reverso del otro. Se trata, por un lado (síntesis), de fabricar una representación lo más realista posible, dado que reproduce fielmente el movimiento de lo real (aunque sea mediante una ilusión óptica), y por otro (análisis), de alcanzar una representación 'desrealiza-

*dora' que va más allá de la visión normal y nos permite ver aquello que el ojo nunca ha visto.*⁷

Desde esta perspectiva, la imagen fija de la fotografía no es un estado primitivo de la imagen en movimiento del cine, sino una imagen que funciona con una lógica distinta, incluso opuesta, en términos de su relación con el movimiento de los objetos en el mundo.

Aunque dichas lógicas parecen excluyentes, existen casos en los que ambos procedimientos parecen encontrarse dentro de una misma composición de imágenes, dentro de un mismo montaje. ¿Qué pasa cuando el cine reasume momentáneamente el estatismo de la imagen fija? ¿Qué hace que, de repente, el cine quiera «devolverse» en su supuesta evolución e incluir fotogramas congelados dentro de sus flujos de movimiento? ¿Qué ocurre cuando el cine se piensa a sí mismo como su propio reverso, es decir, cuando pasa de la síntesis al análisis (muchas veces sin abandonar la síntesis)?

La detención de la imagen

El uso de imágenes fijas en el cine cubre un amplio espectro. Desde sus primeros años, la industria cinematográfica produjo una impresionante cantidad de imágenes fijas que acompañaban a las películas con el fin de sustituirlas y promocionarlas. Los *film stills*,

la llamada «foto fija», los afiches se convirtieron en piezas esenciales en la consolidación del espectáculo cinematográfico en los años de la década de 1940. Algunas de estas imágenes eran extraídas de la película misma (fotogramas extraídos del flujo del movimiento para convertirse en imágenes con un valor por sí mismas); otras eran producidas paralelamente, durante la filmación, mostrando el proceso de la producción (foto fija) o recreando situaciones de la narración con gestos y poses congelados para la cámara. Cualquiera fuera su origen, las imágenes fijas cumplían un importante papel: se trataba de componer momentos expandidos en los cuales la acción y la imaginación se desplegaban en la mente del espectador. La imagen fija no era simplemente una parte aislada del todo que cumplía la función de promocionar una pieza visual más amplia. La fotografía anticipaba la experiencia de la película, o incluso la expandía más allá de los límites de la imagen en movimiento proyectada en la sala. Como afirma Mulvey (2006), la imagen fija le daba al espectador la ilusión de posesión frente a una experiencia efímera como la cinematográfica, permitiendo la combinación de la memoria del espectáculo y la imaginación individual. Si la imagen fija fue concebida como una herramienta ideal de promoción fue, precisamente, por su capacidad para reemplazar a la película en espacios distintos a la sala de proyección, por introducir otro tiempo perceptivo, otra relación con el

► 7 • Phillipe Dubois, «De una imagen, del otro o la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea», *Exit*, no. 3 (2000): 137.



Untitled Film Stills (Cindy Sherman, 1971-1981). En línea.

espectador. La fotografía en el cine se convirtió en una fuente de deseo, seducción y espectáculo que ampliaba la experiencia perceptiva.

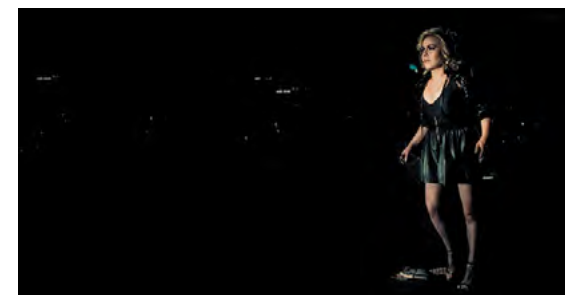
La importancia de los *film stills* ha sido explorada por distintos artistas contemporáneos como una especie de género fotográfico en sí mismo. El inglés John Stezaker se ha dedicado a recolectar cientos de fotografías derivadas de películas de las primeras décadas del siglo XX para después recomponerlas a manera de *collage*, dando origen a una imagen inédita que revela, en muchos casos, las convenciones de aparición de los rostros y los gestos de las estrellas de cine. El asunto de la codificación de los gestos es explorado también por Cindy Sherman en su célebre serie *Untitled Film Stills* producida entre 1977 y 1981. A diferencia de Stezaker, Sherman no trabaja a través de la apropiación de

fotografías fijas ya existentes, sino que se dedica a re-crearlas a través de cuidadosas puestas en escena que rememoran *film stills* originales en cada uno de sus detalles. En las pequeñas fotografías, Sherman imita el estilo, el vestuario y el formato de los *stills* del cine de las décadas de 1940 y 1950 (especialmente el europeo, según la propia artista), revelando las formas de aparición del cuerpo femenino dentro de una serie de convenciones narrativas y compositivas.

Algo similar es lo que recrea la serie *Waking up the Brotherhood* (2011) de la artista colombiana Sandra Rengifo. Estas fotografías parten de un ejercicio de observación del contexto más cercano de la artista: su vecindario, las personas que hacen parte de él. Rengifo retrata escenas cotidianas de la tendera, el celador, la repostera, la lavandera, entre muchos otros.

Pero al hacerlo, utiliza una iluminación totalmente ajena a lo cotidiano que evoca, como la misma artista lo señala, códigos de la puesta en escena cinematográfica que remiten al espectador a una suerte de escenificación más que a un documento de lo banal, a una especie de paradoja de la mirada encarnada por la ficción: la paradoja de la cotidianidad *como* puesta en escena.

La relación entre imagen fija y puesta en escena es también explorada por artistas como Claudia Salamanca y Juan David Laserna. La primera de ellas incluye una potente reflexión sobre la relación entre detención y movimiento en su video ensayo **La catástrofe del presente** (2016). En una de las primeras secuencias, y a propósito de su reflexión sobre la mirada y la catástrofe, Salamanca realiza una puesta en escena apropiándose de una fotografía fija de Santiago Forero de la serie *Historia de Gnomos*. En la fotografía se ve a Forero tirado boca abajo sobre una montaña de plantas en lo que parece ser un parqueadero público. Salamanca recrea la imagen en video intentando asumir la pose exacta de Forero en la imagen fija, pero esta vez sobre el fondo verde de un estudio de televisión. Una vez conseguida la pose, el movimiento se detiene y la imagen fija del cuerpo de Salamanca se mezcla, a través de un croma, con imágenes en movimiento de la famosa escena del asesinato de **Psicosis** (1960) de Alfred Hitchcock.



Waking up the Brotherhood (Sandra Rengifo, 2011).

El movimiento de la mano con el cuchillo, de la mujer que cierra los ojos y grita bajo la ducha, contrasta radicalmente con el estatismo del cuerpo tendido en el piso, el cual imita a su vez a otra imagen fija, la de Forero en el parqueadero. El ejercicio performativo lleva a la imagen-movimiento a su detención, condensada en el gesto del cuerpo que yace en el piso. Pero inmediatamente el movimiento reemerge, esta vez en el fondo, sin que esto signifique la desaparición de la detención. El cuerpo-imagen detenido abre la imagen movimiento en su gestualidad, en su forma y ritmo.

Por su parte, el artista bogotano Juan David Laserna utiliza fotografías fijas de la serie **Escobar, El Patrón del Mal** de Caracol TV para explorar el problema de la veracidad y la representación de la violencia en su obra *SET*, producida en 2017. Una parte de la obra está compuesta por una serie de 17 pinturas al óleo en las que se reproducen tomas de foto fija realizadas durante el rodaje de la serie televisiva. Las fotografías muestran el aspecto de escenas (escenarios y acciones) que a su vez se basaron en eventos reales registrados por las cámaras durante las décadas de 1980 y 1990. Las pinturas se presentan de este modo como una versión foto realista de fotografías fijas de puestas en escena televisivas que a su vez se basaron en fotografías periódicas y documentales de famosos acontecimientos del conflicto interno colombiano, como

la muerte de Pablo Escobar en los tejados de Medellín. Las pinturas son versiones de otras imágenes, ejercicios de traducción que revelan el carácter representacional del acontecimiento. Laserna multiplica la detención a través de un ejercicio de desplazamiento de medio: así como la foto fija extraía un instante del flujo de la imagen-movimiento señalando la puesta en escena, la pintura «detiene» a la fotografía para revelar no solo el carácter de artificio de la imagen televisiva, sino su conexión con el artificio de la imagen documental desde la que se construyó la representación del acontecimiento.

Todas estas prácticas recompositivas abren los códigos de la imagen-movimiento a través de su detención radical en la imagen fotográfica o pictórica aislada. En algunos casos, una situación narrativa (unas veces compleja, otras simple y banal) parece condensarse en un solo fotograma que se separa del flujo del movimiento, que adquiere valor individual en la radicalidad de su detención. En otros, la imagen fija funciona como polo de tensión de la imagen-movimiento revelando su artificialidad, su carácter de puesta en escena, el dispositivo desde el cual ha sido construida.

Otros artistas y realizadores han procedido, sin embargo, en sentido contrario. En lugar de extraer imágenes fijas del flujo del movimiento, las insertan dentro de una serie



Fotograma de **Nijuman no Borei —200.000 phantoms—** (Jean Gabriel Periot, 2007). En línea.

más amplia con el fin de producir un efecto narrativo particular. Este es el caso de películas como **El rostro de Karin** (1984) de Ingmar Bergman, **Nijuman no Borei —200.000 fantasmas—** (2007) de Jean-Gabriel Periot, o la célebre **La Jetée** (1962) de Chris Marker. Como han mostrado diversos autores, este tipo de películas no pueden reducirse a una simple mezcla de fotografías exhibidas al modo de una presentación de diapositivas. A propósito de **La Jetée**, Uriel Orlow afirma que se trata de «imágenes en secuencia unidas en una interrelación sintagmática que las proyecta del plano bidimensional de la fotografía a la ilusión cinemática de un continuo espacio-temporal de cuatro dimensiones».⁸ El movimiento no es reproducido, sino representado, incluso simbolizado. No se trata simplemente del movimiento

en su sentido más literal, de un cuerpo desplazándose en el espacio, sino de la transformación de un estado de cosas, de la inserción en el flujo del tiempo. Si en el caso de Sherman el aislamiento del fotograma permitía develar un modo de aparición de los cuerpos dentro de códigos compositivos singulares, películas como **Nijuman no Borei** parecen devolver la imagen detenida al flujo de la historia.

En este corto de 11 minutos de duración, Periot re-crea el proceso de construcción, destrucción y reconstrucción del edificio de la Exposición Comercial de la Prefectura de Hiroshima en Japón. La edificación se hizo célebre por haber sido la estructura (más cercana al hipocentro) que resistió a la explosión de la primera bomba atómica arrojada sobre la ciudad de Hiroshima en 1945. Periot reúne

► 8 • Orlow, Uriel, «Photography as Cinema: *La Jetée* and the Redemptive Powers of the Image». En *The Cinematic*, ed. David Company (Londres: MIT Press, 2007), 180.

más de mil imágenes fijas que condensan más de 90 años de la hoy conocida Cúpula de la Bomba Atómica (o, escuetamente, *A-Bomb Dome*). La cúpula fue diseñada por el arquitecto checo Jan Letzel y fue inaugurada en 1915. Su nombre cambió a lo largo de los años, siempre en relación con usos promocionales del comercio y, más tarde, del arte y la educación. A las 8:15 de la mañana del 6 de agosto de 1945, *Little Boy* fue detonada a 150 metros del edificio, sobre el hospital Shima, destruyendo la ciudad entera con una explosión equivalente a 15.000 toneladas de TNT. En el cortometraje, Periot da cuenta de la construcción del edificio a través de unas pocas fotografías de archivo que se suceden una a la otra. Con el edificio ya en pie, las imágenes fijas comienzan a sobreponerse tomando como eje de composición la cúpula que permanece casi estática, en el mismo lugar del cuadro, cambiando a lo largo de los años. El ritmo del montaje acentúa el paso del tiempo. Las imágenes fijas no son perceptibles por sí mismas, sino como parte de un flujo de transformación. El espectador percibe los cambios en el espacio que rodea al edificio, las transformaciones del edificio mismo, incluso las variaciones de la perspectiva de quien capturó la imagen. Las imágenes fijas, tomadas en su momento como un intento por congelar un instante de la historia, un estado de cosas singular, se convierten ahora, a través del montaje, en el movimiento mismo de la

historia. El uso de imágenes fijas da cuenta de la permanencia del edificio como una especie de símbolo de la memoria. Pero dicha permanencia solo tiene sentido si es leída dentro del paso inexorable del tiempo, dentro del flujo de la historia. La imagen fija no desaparece para transformarse en un fotograma de una animación o de un movimiento reconstruido. Mantiene su presencia, su estatismo *dentro* de la reconstrucción de la duración histórica del acontecimiento. Y justo en medio del flujo de las imágenes, enfrentado a él, la bomba como detención absoluta, como borrado radical. La explosión elimina las imágenes: un cuadro blanco que paulatinamente se vuelve negro. Después de unos segundos, imágenes de la ciudad en ruinas unidas por fundidos a negro. En medio de ellas, el edificio que resiste en pie. El flujo de imágenes se reinicia, así como la música que lo acompaña. La historia, a pesar de la destrucción, re-construye su marcha.

Detención y flujo. Dos tipos de procedimientos que ponen en relación la imagen cinematográfica con el estatismo de la imagen fotográfica. Procedimientos que, si bien han sido empleados por diversos artistas y realizadores audiovisuales, no dejan de ser excepcionales dentro de la historia de la imagen en movimiento. Un tercer procedimiento, que podría ubicarse en un punto medio entre la detención y el flujo, ha sido más común en el

cine y el video: el congelamiento del cuadro dentro de una secuencia cinematográfica.

En 1928, Alfred Hitchcock introdujo en su película **Champagne** uno de los primeros planos detenidos dentro del cine. En medio de un elegante baile filmado en plano general, la imagen se congela de repente. Inmediatamente, la cámara se mueve hacia atrás dejando ver que se trata de una fotografía en un marco negro ubicada en la vitrina de un almacén. Betty, protagonista de la película, contempla la imagen desde la calle por unos segundos, da la vuelta y se va. Aunque se trataba de una transición hacia una imagen fotográfica, el efecto de detención es evidente. La acción se suspende de repente, el movimiento desaparece por unos pocos segundos generando una plena conciencia de la imagen percibida.

Muchas otras películas incorporaron la detención repentina de la acción como mecanismo narrativo. Frank Capa, en 1946, introduce a George, personaje central de **It's a Wonderful Life**, a través de la detención de la acción: mientras San José le muestra a Clarence, el ángel designado para salvar a George, algunos *flashbacks* de la vida del personaje, la imagen se detiene en el rostro de George mientras compra una maleta. En voz en *off*, Clarence le pregunta a San José: «¿por qué lo has parado?», y este responde «para que te fijes bien en esa cara». Algo similar ocurre en

All about Eve (1950) de Joseph Mankiewicz, al presentar al personaje de Eve Farrington en la primera secuencia mientras recibe el premio a la mejor actriz del año. Como estrategia para introducir a sus personajes principales, el uso de la imagen congelada se ha popularizado ampliamente. Más recientemente, películas de gran impacto comercial como **Trainspotting** (1996), **Snatch** (2000), o **Ratatouille** (2007) han incorporado este tipo de presentación, acompañando la imagen de una voz en *off* que narra un acontecimiento pasado, o de textos que nos revelan la identidad de los personajes.

Su uso más común, sin embargo, se da como cierre de la narración, al final de las películas. **Los Olvidados** (1950), **Un hombre y una mujer** (1966), **Butch Cassidy and the Sundance Kid** (1969), **Gimme Shelter** (1970), **Three Days of the Condor** (1975), parte de la saga de **Rocky** (las cuatro primeras películas entre 1976 y 1985), **Saturday Night Fever** (1977), **Gallipoli** (1981), **An Officer and a Gentleman** (1982), **Rambo: First Blood** (1982), **Michael Jackson's Thriller** (1983), **Once Upon a Time in America** (1984), **The Breakfast Club** (1985), **Close-up** (1990), **Thelma and Louise** (1991), **Philadelphia** (1993), **La vida es bella** (1997), **Lock, Stock and Two Smoking Barrels** (1998), **Ali** (2001), **Nobody Knows** (2004), **The lives of others** (2006), **Death Proof** (2007), **The Wrestler**



► 9 • David Company, «Re-viewing Rear Window», *Aperture*, n.º. 192 (2008): 55.

(2008), **Unsane** (2018), entre muchas otras, terminan con la detención de la imagen en un fotograma fijo. Como afirma Company, el cine ha sistematizado el uso de los fotogramas detenidos al «congelar el instante idealizado —el pináculo de la acción, la expresión facial más clara de la composición perfecta—». ⁹ En términos narrativos, sin embargo, esa decisión de montaje que detiene el movimiento produce distintos efectos en el espectador: deja una situación sin resolver y mantiene un final abierto, como en **Lock, Stock and Two Smoking Barrels** (1998) de Guy Ritchie; subraya el carácter trágico de la acción, como en **Gallipoli** (1981) o **Thelma and Louise** (1991), donde el momento de la muerte de los personajes centrales se congela antes de la desaparición final y definitiva; enfatiza el final feliz y la resolución del conflicto a través del triunfo de los personajes, como en **Rocky IV** (1985) cuando el plano se congela sobre la cara ensangrentada de Rocky con la bandera estadounidense de fondo, o en **La vida es bella** (1997), cuando Giosuè se reencuentra con su madre y ella lo levanta por los aires celebrando el fin de la guerra; o introduce un carácter poético **The Breakfast Club** (1985), **Gimme Shelter** (1970) o **Close-Up** (1990) de Abbas Kiarostami, cuando la imagen se congela sobre el rostro de Hossain Sabzian quien, acompañado del cineasta Mohsen Makhmalbaf, visita a la familia Ahankhah para disculparse y prometer que será una persona

diferente. La música empieza a sonar y los créditos ruedan sobre el rostro de Sabzian que mira hacia abajo mientras sostiene una planta que lleva como regalo para la familia.

Esta última imagen, la del arrepentimiento de Sabzian, nos introduce en una dimensión del fotograma congelado distinta a la simple función dramática-narrativa que cumple en el uso sistemático que he intentado describir. Kiarostami detiene el movimiento cuando la acción ya ha llegado a su final y nos *enfrenta* al rostro de Sabzian. No es una apreciación pasiva en la que el espectador contempla lo que hace el personaje dejándose llevar, irremediamente, por el flujo de acciones y movimientos. La expectativa sobre la narración y el destino de los personajes desaparece con la detención, la cual sustrae a la mirada del flujo continuo impuesto por el movimiento cinematográfico. Esta sustracción nos obliga a superar la contemplación de un continuum narrativo y nos pone frente a frente con un rostro singular. Como afirma Wollen (2007), al detener la imagen, el espectador abandona el movimiento irreversible y entra a la duración ilimitada del «ahora» (el cual escapaba siempre en la imagen del cine que privilegia el porvenir). ¿Qué es lo que se percibe, entonces, en el ahora de un rostro detenido?

Roland Barthes propone que aquello que se capta en el fotograma detenido es el sentido obtuso de la imagen, aquello que

denomina *lo fílmico*: «en la película, lo fílmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje articulados». ¹⁰ Propongo pensar el problema de aquello que se hace visible en la detención de la imagen a través de un tipo singular de detención del rostro.

El rostro y el problema de la mirada

Después de escapar del reformatorio y de correr por varios minutos, Antoine Doinel llega al mar. Solo se detiene al tocar el agua con sus pies. Da unos pasos, mira el océano rápidamente y sale del agua dirigiéndose directamente a la cámara. Cuando está cerca, en un plano medio con el mar de fondo, levanta la mirada y nos observa. La imagen se detiene y un *zoom* óptico nos acerca al rostro de Antoine que nos mira fijamente. Se trata de una de las imágenes detenidas más celebres de la historia del cine, precisamente porque el rostro del personaje nos devuelve la mirada después de haber sido testigos de todas las vicisitudes que atraviesa. Antoine interpela al espectador en el sentido en que Emmanuel Lévinas (1977) piensa la importancia del rostro: este es el centro de lo humano en tanto es la base de la relación con el otro. El otro no es un individuo o una entidad abstracta, sino

ante todo un rostro que me mira. Aquello que está en juego en la socialidad es primero un cara-a-cara en el que el otro me interpela y exige de mí una respuesta.

El rostro congelado que nos mira funciona aquí como paradigma de aquello que se abre en la detención del movimiento cinematográfico. La imagen revela la mirada misma, la escisión constitutiva del mirar, como la ha nombrado Georges Didi-Huberman: «lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira». ¹¹ Lo que nos mira se refiere aquí a la posibilidad de ser interrogados, convocados, llamados por la imagen. Pero no simplemente en términos de afectación subjetiva. No se interpela al que mira como sujeto individual, sino que se interpela a la mirada misma, al acto de ver y al dispositivo sobre el cual este acto se erige (y del cual el sujeto hace parte). Didi-Huberman afirma: «dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta». ¹² El mirar deja de percibirse como un acto unilateral para revelarse como una ineluctable paradoja entre lo que vemos y lo que nos mira. Y, precisamente, esa es la pregunta: ¿qué se devela *entre* lo que vemos y lo que nos mira?

En 2005, el director español Elías León Siminiani compuso **Zoom**, el primer cortometraje con material de archivo grabado por él

► 10 • Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986), 64.

► 11 • Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, (Buenos Aires: Manantial, 1997), 13.

► 12 • Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, (Buenos Aires: Manantial, 1997), 47.



Fotograma de **Zoom** (Elias León Siminiani 2005). En línea.

mismo el año anterior en un viaje a Marruecos con su expareja, Ainhoa. El corto se concentra en la observación ficcionada de un solo plano registrado en dicho viaje en medio del desierto. Siminiani graba, en un movimiento circular, las dunas de arena y encuentra, en medio de ellas, a la caravana de la que hace parte avanzando por el desierto. A la cabeza de ella, su pareja Ainhoa a quien se dedica a observar a través de la cámara. Es este intento de observación el que lo lleva a hacer un *zoom-in* hacia la mujer mientras ella se aleja con el

resto del grupo. Al observar y comentar el video tiempo después de grabado, Siminiani descubre un gesto que había pasado desapercibido pero que ahora compone el eje del cortometraje: antes de bajar de una duna y desaparecer en el horizonte, Ainhoa se voltea buscando a quien la graba, encuentra la cámara y la mira por un instante. Siminiani detiene ese instante y lo aísla del resto de la acción por unos segundos. Luego, el movimiento se reinicia y Ainhoa sigue su camino. La voz en *off* subraya, no sin algo de ironía, el acto del hombre que graba a la mujer amada: «y supe que sólo quedábamos ella y yo». El tono evidentemente artificial de la voz en *off*, sin embargo, no revela solamente la relación erótica establecida a través de la cámara, sino el dispositivo de ficcionamiento que ella esconde. Siminiani tiene control completo sobre el plano no solo al grabarlo, sino al montarlo y darle un sentido a través de los cortes y la voz en *off*. Puede, incluso, congelar la imagen a voluntad para convertir una mirada casual en un gesto de complicidad amorosa. La mirada de Ainhoa nos interpela en tanto se revela artificial, construida por quien la mira, por aquel que la construye en el montaje. Esto es lo que Siminiani revela en un cortometraje posterior en el que vuelve a trabajar con el mismo material de archivo, **Límites, 1ª persona** de 2009, donde reflexiona sobre su propio ejercicio de manipulación de las imágenes: «repi-tiendo estratégicamente ciertos momentos

hice hincapié en detalles que, a la luz del texto, tomaban un significado opuesto al que tenían cuando se grabaron. Y así, invirtiendo el sentido de las imágenes, llegué a convencerme de que efectivamente en el desierto nos habíamos querido a través de la cámara, yo grabándola y ella dejándose grabar». En la mirada detenida de Ainhoa se revela el dispositivo que construye la mirada misma, la inevitable ficción que está en su base y que nos permite mirar al otro.

A la imagen detenida de Ainhoa podríamos oponer una imagen más: una mirada que también busca a la cámara, pero esta vez para apuntarle con un arma y dispararle. Se trata de la muerte del periodista argentino Leonardo Henrichsen el 29 de junio de 1973 durante el «Tanquetazo», el primer intento fallido de golpe militar en contra del gobierno de Salvador Allende. La escena cierra la primera parte de **La batalla de Chile**, trilogía de películas de Patricio Guzmán realizadas entre 1975 y 1979. Henrichsen se encontraba en Santiago de Chile planeando una entrevista con el senador Volodia Teitelboim, cuando comenzó la sublevación militar. Mientras grababa a una patrulla militar a una cuadra del Palacio de La Moneda, el cabo Héctor Hernán Bustamante se percató de su presencia y le disparó a la distancia. Henrichsen no deja de grabar. Como espectadores solo nos enteramos de que el disparo tuvo



Fotogramas de **La Batalla de Chile** (Patricio Guzmán, 1975-1979).

éxito cuando la imagen pierde repentinamente su objeto sugiriendo que la cámara cae violentamente al piso. Guzmán decide congelar la imagen justo en el instante en que el militar mira al camarógrafo y le apunta. A diferencia de la detención momentánea de Ainhoa, la imagen de Henrichsen no continua, sino que llega a su fin más extremo: la muerte. Aquí, el sujeto filmado no se hace cómplice de la imagen, sino que la rechaza drásticamente, la elimina, pero solo a través de la imposición de un poder radical y absoluto. Un poder que elimina la imagen de un modo desproporcionado, que busca suprimir radicalmente la mirada aunque, paradójicamente, nos obliga a ver, precisamente, la voluntad de supresión. El disparo es un intento desesperado por evitar el ficcionamiento, aquello que hace Siminiani con la imagen de Ainhoa. Sin embargo, Bustamante fracasa. Guzmán recupera las imágenes de la muerte de Henrichsen y las inserta en un nuevo montaje. Es él quien congela a Bustamante y nos permite mirarlo de frente, ficcionarlo en su intento de supresión. Convertido en ficción, el rostro detenido de Bustamante que nos mira, mientras nos apunta, revela la relación de poder constitutiva del dispositivo de la mirada, el peligro de la desaparición.

Nos ubicamos, entonces, entre la mirada casi resignada del ser amado que se deja ficcionar y la mirada de un poder que elimina cualquier posibilidad de la imagen. Entre el

ficcionamiento que hace posible a la mirada misma y el poder que intenta eliminar la ficción —y, con ella, el acto del mirar—. En la mirada, entendida como un acto, como un dispositivo complejo, se juega una tensión entre el poder que busca tomar control del mirar, incluso al costo de la invisibilidad, y la ficción que hace posible la mirada entendida como producción activa de lo otro. Dos rostros más, esta vez extraídos a la historia del cine colombiano, pueden ser útiles para ahondar en esta tensión.

El primero de ellos aparece en medio del Bogotazo. Entre las personas que se mueven en una ciudad destruida, un hombre joven atraviesa el cuadro y mira a la cámara. El plano se detiene exponiendo su mirada, mientras en el fondo se percibe a la multitud entre las ruinas. Con un corte, la película hace énfasis en este rostro, ahora completamente aislado de su entorno. Unos segundos antes, la voz en *off* nos ha introducido en la situación: «Toda la zona principal de los acontecimientos estaba sembrada de cadáveres. Con horribles heridas a machete y puñal, con cuerpos desfigurados, muchos de ellos, y con expresión monstruosa en sus rostros. Algunos de esos cadáveres habían quedado como maniqués trágicos en las mismas vitrinas de los almacenes saqueados, donde antes se tenían en exhibición artículos de lujo. ¡Qué terribles contrastes!».

Quien filmó estas imágenes fue el médico Roberto Restrepo con una cámara Bolex de 16 mm. Por vivir cerca del Palacio Presidencial, en el centro de Bogotá, Restrepo estuvo inmerso en los acontecimientos que siguieron a la muerte de Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948. Su intención era filmar las consecuencias de la violencia: las movilizaciones masivas, la ciudad destruida. Sin embargo, sin que pueda controlarlo, sus imágenes son invadidas por personajes que miran a cámara y captan la atención del espectador. En lugar de eliminar dichos momentos, su nieto Ricardo Restrepo, autor de *Cesó la horrible noche* (2013), subraya su presencia dentro del material de archivo al que se enfrenta más de seis décadas después de haber sido filmado.

La segunda imagen no es un accidente. Por el contrario, su personaje posa directamente para ser filmada. Se trata de una mujer del barrio El Guabal, en Cali, quien mira de frente a quien la filma, mientras sonríe con algo de nerviosismo por la presencia de la cámara. El plano se detiene sobre su rostro a la vez que suena música circense que se ralentiza y se deforma paulatinamente mientras la imagen desaparece en una lenta disolución a negro. A diferencia de la imagen anterior, donde presenciamos una intromisión, aquí el dispositivo de filmación centra toda su atención en el personaje. El plano es exclusivo para ella, por eso posa y sonríe. Se trata del último plano de



Fotograma de **Oiga, vea** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1971). Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

Oiga, vea (1971), cortometraje donde Carlos Mayolo y Luis Ospina exponen la cara oculta de los VI Juegos Panamericanos en la ciudad de Cali. El rostro de esta mujer condensa, precisamente, esa otra realidad que las instituciones se esfuerzan por ocultar: la pobreza y la marginalidad, opuesta a la realidad oficial que se intenta promocionar.

Nos ubicamos ahora entre el accidente y la gravedad del Bogotazo, y la sonrisa y la pose de El Guabal. Un gesto serio, denso, que se entromete en una imagen para la cual no estaba destinado. Y un gesto leve, artificial y sonriente que posa para la cámara que busca registrar la pobreza. Entre lo que aparece por

accidente y lo que está destinado a aparecer. Los dos gestos revelan a la mirada misma como un régimen de visibilidad que distribuye lo que es visible de lo que no. En ambas imágenes se revela la tensión entre lo que se da a ver y lo que se oculta, no como polos excluyentes, sino como constitutivos del dispositivo del mirar. Lo que la cámara no tenía intención de filmar en su intento por concentrarse en el acontecimiento histórico, resurge a través del montaje que se detiene para observar con cuidado. En el sentido opuesto, lo que está destinado a aparecer y posa directamente para la imagen, se hace visible en su marginalidad. Su mirada nos recuerda que esta no es la imagen del «cine oficial» que Mayolo y Ospina han registrado en secuencias anteriores; ese cine que muestra la cara oficial de la ciudad, proyectada a través de los Juegos Panamericanos. A pesar de centrar la atención de la cámara en esta mujer, el montaje de **Oiga, vea** (1971) revela su invisibilidad, su marginalización (no solo social, sino del ámbito mismo de la imagen).

Estos cuatro gestos, que podrían inscribirse en el amplio campo de «lo documental», nos permiten acercarnos a aquello que se revela en la detención de la imagen, a 'lo fílmico' en términos de Barthes: la detención permite que la mirada, sin dejar de ver lo otro, se mire a sí misma en términos de su construcción como dispositivo. Frente a la experiencia cinematográfica de un tiempo

que no se detiene, que conduce a la mirada indefectiblemente hacia su objeto en un flujo sobre el que no tiene control, la detención permite contemplar dicho objeto y que este nos devuelva la mirada. Entre lo que vemos y lo que nos mira se revela la tensión constitutiva de la mirada: su relación de poder intrínseca e inevitable que compone un modo de visibilidad (e invisibilidad) a partir del ficcionamiento permanente de lo otro.

Volvamos a la anécdota con la que se inició esta reflexión: los espectadores huyendo de la sala ante la inminencia del tren que se mueve a toda velocidad hacia ellos. Y ya que se trata de una ficción sobre los orígenes de la imagen en movimiento, imaginemos un elemento más que altere el mito: justo en el momento en que los espectadores sienten el pánico de la máquina que los acecha, la imagen se detiene. Un fallo con la proyección o un truco de montaje, es lo de menos. Los espectadores se enfrentan a la imagen detenida del tren. La amenaza se congela. ¿Qué ven en esa imagen? El mecanismo que hace un segundo percibían irreflexivamente y producía una impresión corporal tan intensa como para hacerlos tensar sus piernas, listos para saltar de sus asientos, se pone ahora en evidencia en toda su artificialidad. La mirada, con sus condiciones técnicas, formales y narrativas, se pliega sobre sí misma y se abre a través del montaje. ■

Referencias

- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Campany, David. «Re-viewing Rear Window». *Aperture*, nº. 192 (2008): 52-55.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Dubois, Phillipe. «De una imagen, del otro o la influencia del cine en la fotografía creativa contemporánea», en *Exit*, nº. 3 (2000).
- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Lévinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- Loiperdinger, Martin. «Lumiere's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth». *The Moving Image* 4, nº. 1 (2004): 89-118.
- Mulvey, Laura. «The Possessive Spectator». En *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*, editado por David Green y Joanna Lowry, 151-163. Brighton: Photoworks/Photoforum, 2006.
- Orlow, Uriel. «Photography as Cinema: *La Jetée* and the Redemptive Powers of the Image». En *The Cinematic*, editado por David Campany, 177-184. Londres: MIT Press, 2007.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2004.
- Wollen, Peter. «Fire and Ice». En *The Cinematic*, editado por David Campany, 108-113. Londres: MIT Press, 2007.





Voces y viajes de la memoria

El montaje en el cine documental

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Voces y viajes de la memoria El montaje en el cine documental

Voices and journeys of memory: Montage in documentary film

Por Alejandra Meneses Reyes

Palabras clave: cine documental, montaje, sonido, voz, imágenes, tiempo, memoria.

Resumen: El montaje revela el universo inagotable del cine. Imágenes y sonidos se entrelazan para configurar esa multiplicidad en la que cada película es un mundo. La voz es uno de los elementos del sonido que, al ser ensamblada con las imágenes, tiene la potencia de condicionar y transformar completamente la experiencia del espectador. En el cine documental colombiano, la voz ha sido un elemento recurrente para reconstruir e interrogar memorias personales y colectivas. **Parábola del Retorno** (Soto, 2016), **Cartucho** (Chaves, 2017) y **The smiling Lombana** (Abad, 2018) son algunos ejemplos que abren espacios de diálogo respecto a la configuración de las voces, lo que ellas señalan, las conversaciones que generan, y el viaje interior y en el tiempo que producen gracias al montaje.

Keywords: Documentary Film, Film Editing, Sound, Voice, Images, Time, Memory.

Abstract: Film editing reveals the inexhaustible universe of cinema. Images and sounds are woven together to form the multiplicity of films. The voice, a component of the sound, is able to condition and completely transform the viewer's experience; in Colombian documentary film, it has become a recurring element to rebuild memory and delve into personal and collective memories. **Parábola del Retorno** (Soto, 2016), **Cartucho** (Chaves, 2017) and **The smiling Lombana** (Abad, 2018) are some examples of the shaping of voices, of what they have to say, the conversations they entail and the inner journey —and time journey— they suggest in the process of film editing.

► 1• Michel Chion (1993) se refiere a la voz desde su noción de «vococentrismo»: la voz «como soporte de la expresión verbal [...] Y lo que se persigue obtener al registrarla no es tanto la fidelidad acústica a su timbre original como la garantía de una inteligibilidad sin esfuerzo de las palabras pronunciadas» (13).

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 [...] Hay eco de pisadas en la memoria allá por el pasadizo que no tomamos hacia la puerta que nunca abrimos a la rosaeda. Mis palabras tienen eco así, en vuestra mente.

T.S Eliot

El montaje construye un universo cinematográfico uniendo de formas múltiples imágenes y sonidos. Cada construcción es única y diversa. Cada película es un mundo dentro de este universo. La relación entre imagen y sonido produce valores añadidos en cada película: el sonido transforma o enriquece la imagen y viceversa. Uno de los elementos propios del sonido es la voz. La voz hecha palabra.¹ «El montaje se hace oído al ojo», señalaba André Bazin recordando **Lettre de Sibérie** (1957) de Chris Marker, en donde la voz tiene el poder de variar la condición y recepción de las imágenes. «No siempre sabemos lo que estamos filmando», señala João Moreira Salles en *off* en **No intenso agora** (2017), mientras vemos imágenes de archivo de una familia desconocida en Brasil durante los años 60. «La cámara piensa que está registrando los primeros pasos de una niña. Sin querer, muestra también las relaciones de clase en el país». De esta manera, la voz transforma

completamente el sentido del archivo en la película de Moreira.

Un aterrizaje cercano a nosotros exige revisar en el cine colombiano algunos ejemplos en los que el montaje posibilita y ensancha la relación entre voz e imagen. Tres películas son la base de esta exploración —en todo caso incompleta—: **Parábola del Retorno** (2016) de Juan Soto —o la voz que habla en silencio—; **Cartucho** (2017) de Andrés Chaves —o las voces fantasmales de los otros— y **The smiling Lombana** (2018) de Daniela Abad —o el eco de un relato íntimo—. ¿Cómo se configura allí la voz o las voces? ¿Qué explora o señala la voz en relación con las imágenes en estas películas? ¿Qué diálogo produce esta relación con el espectador? Y ¿cómo se produce un viaje interior o viaje en el tiempo a partir del montaje?

El entramado que une las piezas

El cine documental recurre a una frecuente y significativa preocupación por la memoria y, por tanto, por las formas del tiempo. ¿Cómo se presenta y expresa la memoria? ¿Cómo reconstruir las imágenes del pasado en el presente? ¿Cómo imaginar la imagen faltante, la voz no escuchada o silenciada, lo innombrable, lo desaparecido, lo invisible? Escarbar en la memoria, a modo de una arqueología, es

una labor que conecta al mundo interior con el exterior, pasa por el pensamiento y lo vincula con las percepciones del mundo. Esta excavación implica el hallazgo de sonidos (entre ellos palabras, voces y testimonios que resuenan) e imágenes (de archivo, de espacios y objetos en tensión o cargados de significación), que dejan en evidencia la conexión intrínseca y fundamental de las formas en las que hemos dividido el tiempo, devolviéndole su integralidad.

Pasado, presente y futuro están conectados irremediabilmente, lo cual hace imposible observarlos o pensarlos de manera individual. Los sonidos y las imágenes configuran la memoria, pero se encuentran esparcidos por todas partes, a veces sin relación aparente. Son chispas cortas, fugaces, cortos circuitos, breves instantes de locura que muchas veces contrarrestan discursos dominantes. Son retazos, signos o símbolos en apariencia efímeros. Aparecen y desaparecen. Irrumpen la normalidad. Disrupciones. Contradicciones. La labor del montajista en el cine se asemeja a la de un detective, investigador o constelador: se trata de armar un rompecabezas haciendo que estos elementos —entrelazados, yuxtapuestos— develen poco a poco un nuevo mensaje. Generen otras claridades.

Una película es el ensamblaje de retazos. El instante escogido para unir las piezas, el corte —sea pensado anticipadamente o resulte de una exploración azarosa— genera un efecto

psicológico y sensorial. Las múltiples posibilidades en las que un espectador puede ser afectado apelan a las dinámicas de ordenamiento de estos cortes y al ritmo que proponga dicha unión. El trabajo del montaje se asimila al de tejer, enlazar, construir una partitura —con ritmo, con duración—. No en vano Henri Bergson asemejó la forma del cine a la de la música, el movimiento a través del ritmo, el fluir de la vida misma. El tiempo puede perder su forma exterior y revelar sus formas internas. Aparecen temporalidades «imposibles» de conectar con el mundo real. Espacios diferentes pueden encontrarse, rompiendo las fronteras, los bordes, las márgenes. Momentos diversos en lugares diferentes pueden hilarse narrativamente sin por ello perder sentido a la mirada del espectador. Es allí donde reside la magia narrativa y sensorial del cine. El montaje funciona como una linterna que guía la mirada y potencia el ojo, permitiéndole reconocer ciertas imágenes que sobresalen en un mar de posibilidades, para luego construir con ellas un nuevo río narrativo que fluye.

Tejidos del «cine de lo real» en Colombia

En 1976, Lisandro Duque y Herminio Barrera estrenaron **Lluvia Colombiana**. Su inspiración provenía de **La nuit américaine** (Truffaut, 1973). François Truffaut explora allí



► **2** • La ley del sobreprecio, un decreto gubernamental, consistió en la obligación de los cines de exhibir cortos nacionales en las salas, antes de la programación «comercial». Esta especie de «amparo de la ley» incluyó un aumento en el precio de la realización de las películas. Martha Rodríguez y Carlos Mayolo publicaron el texto «El desprecio del sobreprecio» en el ejemplar número 2 de *Ojo al cine* (1975), en el cual evidencian una cierta clasificación dentro de los mismos cortometrajes que revela, a su vez, una respuesta a la forma tradicional del cine y un ánimo por rescatar y fortalecer su rol social: pseudo-denuncia (sin penetración en la realidad, con textos enfocados en pasar la junta de censura), cine de propaganda (bien sea de instituciones políticas o de empresas privadas), la indigestión (temas distantes a la realidad, representaciones extranjeras más que nacionales), buen nivel estético (reflejan asuntos de la realidad sin textos y sin artificios).

► **3** • Entre los trabajos de la época se encuentran: **Camilo Torres Restrepo** (1966) de Diego León Giraldo, **Los Santísimos Hermanos** (1969) de Gabriela Samper,

el proceso de hacer una película, unido a los avatares de la vida cotidiana de los actores y actrices y del equipo técnico. Es el «detrás de cámaras» hecho película, el cómo se ha construido el mundo de la película. Es el cine dentro del cine. **Lluvia colombiana** es una revelación del cómo. Una voz en *off* nos permite explorar los oficios dentro del cine y sus alcances en relación con el espectador: cómo romper con la forma cronológica y el ritmo temporal —Palomo Linares se hace clásico en *ralentí* o pierde su majestad en cámara rápida—; cómo ficcionar la realidad —cambiar del día a la noche con un filtro—; cómo encajar la realidad con los sonidos (diegéticos o reconstruidos); cómo generar conflictos tejiendo las tomas y cómo afectar al espectador con el ensamblaje de todo aquello. La película habla de sí misma, se nombra. A través del propio montaje del cómo, el documental experimenta y al mismo tiempo ficciona, muestra la invención que implica la reproducción y construcción creativa de la realidad.

La voz ha sido un recurso recurrente en el documental en Colombia. Durante los años 60 y 70, la función social del cine ponía en primer plano el discurso. Muchas veces, incluso, primaba la palabra antes que la factura de la imagen.² En ocasiones se trataba más de exponer un argumento en el que las imágenes soportaran lo que la voz en *off* —de Dios— quería señalar. Era una época de búsqueda,

pero también de inmediatez, de urgencia por retratar la realidad, por criticarla y transformarla.³ En otros trabajos, el discurso dio un giro subjetivo.⁴ En **Chircales** (Rodríguez y Silva, 1972), por ejemplo, se trata de darle voz a los omitidos, a los callados, a las memorias que han sido invisibilizadas. La voz en *off* pasa a ser la de los actores sociales. Los trabajos de estas épocas han influido hoy de formas diversas en los cineastas y en el montaje de sus películas. Los usos y experimentaciones con la voz muestran o señalan hoy, de otras formas, preocupaciones personales, autobiográficas, familiares, o, a su vez, expresiones de urgencias colectivas.

La voz que habla en silencio

El cine de Juan Soto es uno de paradojas y múltiples riesgos. En **Parábola del retorno** (2016) su mirada y su voz es doble: refleja, por un lado, la búsqueda y reconstrucción de un «yo» —que es otro y es, a la vez/por tanto, una ficción—, y, por otro, revela una conexión entre una historia personal y una colectiva. La palabra *parábola*, en el título de la película, sugiere ya una forma de disposición frente a la construcción narrativa. Se trata de la historia ficcionada, y a la vez posible, del regreso de un sobreviviente del exterminio de la Unión Patriótica —UP. Es la voz personificada del silencio. Esta historia personal, desde su carácter de parábola en sí



Fotogramas de **Parábola del Retorno** (Juan Soto, 2016).



misma, cuestiona la memoria, señalando sus borramientos u ocultamientos.

Wilson Mario Taborda Cardona era el conductor de Bernardo Jaramillo Ossa, presidente de la UP. La voz de Wilson Mario nos habla a través de un diario de viaje sobreimpreso en las imágenes.⁵ La voz nos habla en silencio, como si pudiéramos leer su mente. Leemos sus pensamientos. Es el sonido interno de su voz, sus voces mentales. Las palabras aparecen en la pantalla, sobreimpresas en las imágenes en el metro de Londres,⁶ en el avión, en Bogotá. La película construye un viaje de retorno, tanto espacial como temporal.

Wilson Mario fue torturado y desaparecido por paramilitares en 1987. Soto se arriesga a arrancar un fragmento de la realidad intentando reconstruir los trozos faltantes a través de su voz imaginada.⁷ ¿Es Juan Soto o Wilson Mario quien nos habla?, ¿son los dos?, ¿es la

Monserate (1970) de Carlos Mayolo y Jorge Silva, **¿Qué es la democracia?** (1971) de Carlos Álvarez.

► **4** • El «giro subjetivo» en la narrativa documental hace referencia al paso de la voz expositiva, o «voz de Dios», a la voz testimonial, o voz de los otros, como elemento que guía la película. Este giro se da pensando en aquellos «sin voz», vulnerados por la historia oficial.

► **5** • Otros diarios de viaje han sido realizados por cineastas colombianos(as). Entre ellos, **Looking for** (2012) de Andrea Said. Andrea va a Londres en busca de su padre, a quien nunca conoció. La imagen de él es la faltante en este caso. Su cámara es la forma de dejar registro del viaje, tanto a la memoria de su madre, como hacia la posibilidad presente/futura de encontrar a su padre. La presencia corporal de Andrea es ejemplo de otro tipo de participación y construcción narrativa en el cine documental.

► **6** • Juan Soto graba estas imágenes en uno de sus viajes de Londres a Bogotá. Wilson Mario era su tío. Soto reconstruye el diario a partir del archivo recogido y los testimonios de sus familiares.

► **7** • En documentales en los que es difícil reconstruir imágenes del pasado, bien sea porque es complejo encontrarlas o porque han sido destruidas u ocultadas, los directores y montajistas acuden a otro tipo de recursos representativos, usualmente performativos o poéticos, que apelan a sensibilidades en el cuerpo del espectador. Conmovedores ejemplos de esto son **The missing picture** (Panh, 2014), **Erased** / **Ascent of the invisible** (Halwani, 2018), entre otros.

► **8** • La alternancia entre «mi voz y su voz» ha sido explorada en otros documentales colombianos. **Besos fríos** (2016) es un cortometraje de Nicolás Rincón Gille que reconstruye parte de la historia de las madres de Soacha. Testimonios e imágenes conectan a las madres con sus hijos desaparecidos y nos permiten entrever que han sido víctimas de masacres extrajudiciales o «falsos positivos». En el cortometraje, una voz sobresale por su carácter disruptivo. No es ya la voz de las madres, sino la de un hombre, una voz en *off* —la del documentalista— que personifica la voz de uno de los hijos desaparecidos (a su vez reconstruida por su madre a través de un texto escrito): «Te asomaste a la puerta y me llamaste. Dijiste mi nombre con un poco de rabia. Ya era tarde... Ya no era tiempo, madre, de buscarme entre los vivos. De andar por la ciudad llamándome. Colgando en tu árbol... mi nombre. Como si eso que ahora soy fuera tu hijo. Qué pena madre, este disfraz. No me lo puse yo, me lo pusieron. Incluso entre los muertos tuviste que buscar a otro. Y otro te dijeron que yo era. Mirame bien, quitame el lodo. Que los vea yo desde la muerte».

voz de un silencio no resuelto? El documental nos da pistas respecto a la paradoja de estas voces a través del montaje. La voz viaja en el metro. Observamos por la ventana. Leemos sobre la imagen: «El olvido es como la muerte». Luego una frase que evoca un bolero. Y entonces la imagen empieza a volverse difusa. Los árboles del camino se pierden en un *zoom* de la cámara. Se escucha una música tensa que no forma parte de la realidad. Imágenes de archivo se superponen a las de los árboles en la calle. Noticias en los periódicos que se funden entre sí. Fin de la secuencia.

La voz de Wilson —¿de Juan?, ¿de sus familiares?⁸— revela poco a poco un perfil de sí mismo y de las personas cercanas a él. La voz no concuerda con las imágenes. Habla a través del texto durante el camino de regreso a Colombia. Vemos la vida con sus muchos detalles sin aparente importancia. Las palabras se relacionan con la memoria a partir de huellas o señales inmateriales: suena al fondo —como en un «fuera de campo»— *Volver*, de Gardel y Le Pera, mientras la fotografía de Wilson y su prima Sonia aparece fundida con las imágenes en el avión; sobre la imagen de alguien anónimo, se escucha la voz de Ico —Federico, hermano de Wilson— recitando *Parábola del Retorno* de Porfirio Barba Jacob. «Tengo grabada en mi memoria la voz de Ico recitando poemas que yo no entendía», piensa Wilson. La cámara detalla el trayecto del avión

en la pantalla del asiento en frente. La voz nos invita a pensar en la parábola que dibuja el retorno.

Soto experimenta para reconstruir la imagen de su tío y el hecho de su desaparición. El silencio y la ausencia sin resolución. Para que el espectador se sienta afectado es necesario producir una incomodidad corporal que pasa por lo audible y lo perceptible. Es la presencia y la voz de una ausencia. La pantalla se vuelve negra —como la de un televisor que falla— y aparecen imágenes de archivo de los años 80. Se escuchan de nuevo los sonidos con los que antes se vincularon fragmentos de noticias en el periódico. El casete de video retrocede a toda velocidad. Para. Hemos vuelto al pasado. Vemos la habitación de Wilson, las reuniones en las que aparece hace 30 años. Sobre ellas, su voz *textual*: «Si me vieran ahora no me reconocerían». Detalles pasajeros, ensamblados, convierten la imagen en poesía visual del viaje a la memoria.

Las voces fantasmales de los otros

En el año 2011, Andrés Chaves realizó el documental **La Hortúa**, reflejo de un espacio abandonado debido a la negligencia estatal. En él aparecen las ruinas de uno de los hospitales más importantes de Colombia, hoy un espacio adueñado por la maleza. Los intereses

urbanísticos y sociales de Chaves lo llevaron a pensar en otro espacio de tensión en la ciudad: el Cartucho, 10 cuadras en las que se concentraban los «habitantes de calle» durante los años 80 y hasta finales de los 90 en Bogotá. Con la visión de «progreso» del nuevo milenio, el Cartucho fue demolido y sus habitantes desplazados. Luego se construyó allí el Parque Tercer Milenio: un lugar por el que aún hoy todos temen transitar.

Cartucho (Chaves, 2017) es una película que explora las contradicciones, las profundas problemáticas sociales que revelan los espacios, los cuerpos y sus testimonios. Los vestigios de la memoria aparecen gracias al montaje realizado por Felipe Guerrero. Reconocemos un mismo espacio en tiempos paralelos. El pasado y el presente se confunden pasando a ser una sola experiencia del tiempo. Los planos generales y fijos del parque se yuxtaponen a las imágenes de archivo del barrio en los años 80. Cada mirada del pasado está anclada a una del presente. Tanto en una como en otra las voces revelan las dinámicas del lugar. En el archivo aparecen los habitantes de cuerpo presente, mirando en ocasiones directamente a la cámara, siendo cuestionados por voces sin cuerpo detrás del lente. Sobre las imágenes del parque resuenan las voces de sus antiguos habitantes, en *off*, fantasmales. Los testimonios reconstruyen ese pasado inmediatamente anterior, señalando algo en la



■ Fotograma de **Cartucho** (Andrés Chaves, 2017).

imagen que está ausente, es invisible, difícil de imaginar. La voz expande la mirada, abre la imagen e indaga en la memoria del espectador. Este proceso implica detenerse en la imagen el tiempo suficiente para que el testimonio actúe sobre la imaginación.

Cuando a algún muchacho lo mandaban a algún mandado, o se enloquecía, se pasaba de chamber, se ponía muy loco, con una patecabra le pegaban un par de tiros, lo puñaleaban y lo quemaban y tocaba echarlo al container. Y ese era el trabajo de varios que estábamos ahí.⁹

El testimonio señala lo que ocurría en ese espacio tranquilo, casi vacío, que contemplamos en pantalla. La voz y la imagen generan una contradicción, una colisión de sentidos. Las imágenes vuelven a hilar los borramientos de la memoria generados con la demolición del

► **9** • Antiguo habitante de la calle en **Cartucho**, (Chaves, 2017).



Fotograma de **Cartucho** (Andrés Chaves, 2017).

► **10** • Michel Chion, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (Paidós Comunicación, 1993), 66.

Cartucho. Las voces permiten que memorias que han intentado ser omitidas entre las dinámicas cotidianas resurjan bajo los escombros. *Sonidos en el aire* —los llama Michel Chion— «situados en principio en el tiempo real de la escena, atraviesan, pues, libremente, las barreras espaciales». ¹⁰ Estas voces conectan ambos espacios, el demolido y el transformado, vinculando asimismo instantes diversos. La unión de todos estos elementos amenaza los discursos oficiales y genera preguntas respecto al presente y a las posibilidades del futuro cercano.

El material de archivo permite al espectador volver a mirar y repensar el lugar y sus habitantes. Una de las imágenes llama particularmente la atención: los cuerpos se bañan en un patio bajo un fuerte chorro de agua. La

duración de la escena revela la importancia de la variable temporal en la mirada del director y el poder sensorial de la edición. Observar atentamente, en este caso, devuelve la humanidad a aquellos cuerpos vulnerados e invisibilizados por un sistema económico, político y social ineficiente.

El agua, bañarse y ser bañado, genera sensaciones en la piel —una imagen táctil— con las que el espectador se vincula fácilmente: es la imagen de la infancia, la necesidad de protección de todo ser humano. La mirada revela la cercanía en la comunicación. Hay una confianza construida a pesar de la presencia de la cámara. Este proceso de «limpieza» se contrasta más tarde con otras imágenes de archivo en las que vemos las máquinas retroexcavadoras que aparecieron

hacia el año 2000, demoliendo el barrio casi en su totalidad. Demoler las casas es un acto simbólico de «borrón y cuenta nueva» de los problemas sociales. Los «habitantes de calle» vuelven a ser invisibles. ¹¹

El eco de un relato íntimo

La voz en *off* de Daniela Abad Lombana, el material de archivo, la música y las entrevistas reconstruyen en conjunto el perfil de su abuelo materno: Tito Lombana. La voz de él, en cambio, nunca se escucha. Es la voz de su nieta la que atraviesa el tiempo del archivo de manera cronológica, uniendo piezas que provienen de todas partes y momentos en el tiempo: archivos familiares o de medios masivos e imágenes grabadas para la película. Los elementos narrativos son fragmentos del pasado y del presente, que al ser ensamblados como un todo generan una dialéctica entre la memoria y su invención.

Daniela Abad tiene la intención de redescubrir a su abuelo a partir de registros. Ahora bien, este no es únicamente un relato íntimo, familiar, sino un cuestionamiento que hace eco en los espectadores: es la pregunta por la condición humana a través de lo personal. Se trata de escharbar en el hecho fantástico de la construcción del «yo» a través del tiempo, pero recurriendo a múltiples máscaras. Lombana era



Fotograma de **The Smiling Lombana** (Daniela Abad, 2019).

escultor, moldeador, tallador, era un hombre obsesionado por la fachada. Se construyó una imagen de sí mismo para su exportación. Poco a poco, la película revela el montaje de esta imagen construida. Tito Lombana se deconstruye en el documental, sin dejar de ser un enigma.

Él era una persona muy rara, un seductor, un Don Juan... o eso quería parecer... Pero uno nunca sabe qué tan construida era esa imagen. Cuando interpretas muchas veces un personaje te conviertes en él... Pirandello habló mucho de esto: uno, ninguno y cien mil... ¿Quién eres? Todos nos preguntamos ¿quiénes somos? No somos solo una persona,

► **11** • **Colombia 70** es un cortometraje realizado por el docente, crítico y documentalista Carlos Álvarez en 1970. Allí, el montaje produce dos ideas aparentemente distantes que se encuentran abruptamente. La imagen de una mujer «habitante de calle», que duerme frente al edificio de la compañía KODAK, se contrapone a las imágenes televisivas de los comerciales de la misma empresa: «Toda la alegría de las fiestas en películas KODAK», dice la voz en *off*, hay un corte y aparece de nuevo la anciana mujer sentada en la calle, habla a la cámara en primer plano, su voz es inaudible.



Fotograma de **The Smiling Lombana** (Daniela Abad, 2019).

► 12 • Gian Carlo en **The Smiling Lombana**, 2018.

► 13 • Daniela Abad en **The Smiling Lombana**, 2018.

*somos muchas personas y esto es normal, porque en el fondo hay un papel que todos interpretamos.*¹²

La imagen de Gian Carlo —cuñado de Tito— corta a la de las montañas de roca cristalina en donde se encuentra el mármol con el que se hacen las esculturas. Se escucha *Don Juan* de Mozart sobre la montaña. La voz de Gian Carlo nos cuenta el final de Don Juan, quien termina siendo arrastrado a los infiernos por el convidado de piedra. De un corte a otro entramos a un taller de esculturas renacentistas. La obra de Mozart resuena e hila una imagen con la otra, mientras la voz de Daniela, en el aire, encima de todo esto, nos

revela la conexión metafórica entre historias e imágenes:

*Las otras versiones de nosotros mismos nos persiguen. Lo que pudimos haber sido, lo que fuimos, lo que podemos llegar a ser, lo que seremos, amenaza siempre lo que somos. Como si fuéramos universos inacabados. La esquizofrenia de poder ser todos o ninguno. La aceptación y renuncia de que no podemos ser cualquier hombre, solo uno. El que escojamos ser.*¹³

Lo mismo podría decirse del tiempo: el pasado y el futuro amenazan nuestra versión del presente. Igualmente respecto al montaje y las infinitas posibilidades que anteponen un resultado final. El tiempo interno se hace tangible vertiginosamente gracias a esta voz: el mundo interior se materializa en la pantalla.

Otra secuencia llama particularmente la atención en torno a este eco del relato íntimo. La voz nos invita a un cuestionamiento colectivo: la pregunta por la condición humana en sociedad. La violencia a la que ha estado atada la obsesión por la propiedad privada, por los lujos, por el montaje que hemos querido construir de nosotros mismos como nación. Es «la victoria de las cosas», señala la voz. Una enfermedad sufrida por Tito Lombana y por Colombia en general. Para potenciar esta reflexión, el montaje de Andrés Porras nos permite transitar espacios abandonados con los que viajamos en el tiempo (la Hacienda Nápoles,



Fotograma de **The Smiling Lombana** (Daniela Abad, 2019).

casas de mafiosos y narcotraficantes). ¿Cuáles son nuestras ruinas y qué significan? «No son ruinas romanas, no son ruinas griegas», son nuestras ruinas de la violencia, huellas del paramilitarismo, guerrilla, crímenes de Estado y abandono estatal, etc. La voz señala las ruinas y sus marcas, los rastros dejados por las horas transcurridas y los acontecimientos con los que el territorio se ha visto afectado.¹⁴

Quizás si habláramos de lo que no se puede hablar, quizás si nombráramos lo innombrable, podríamos al fin concentrarnos en lo que importa [...] ¿Cómo vivimos? ¿En qué nos transformamos? El narcotráfico pervirtió nuestras ideas [...]

*modificó la ética de un país entero. [...] la estética mafiosa se impuso como reflejo de una moral corrompida [...] es la victoria de las cosas sobre nosotros mismos... es la victoria de las cosas.*¹⁵

*

A modo de conclusión, se puede decir que las películas de Soto, Chaves y Abad nos permiten viajar al interior de la condición humana, las dificultades de representación de lo intangible y el tiempo. Aun cuando estos son tan solo algunos ejemplos del basto universo documental en Colombia, sí podemos decir, en términos generales, que el montaje en el

► 14 • Camilo Restrepo es otro documentalista que ha experimentado plásticamente la conexión entre el archivo y la voz que hila entre los fragmentos. Su ensayo audiovisual, **La impresión de una guerra** (Restrepo, 2015), teje el archivo con la voz en *off*, permitiendo al espectador conocer y relacionar, una a una, algunas de las impresiones, huellas o marcas que la guerra ha dejado sobre el cuerpo y los territorios en Colombia.

► 15 • Daniela Abad en **The Smiling Lombana**, 2018.

documental permite tejer las memorias desde su multiplicidad. La memoria en sí misma está cargada de voces e imágenes inagotables. Las imágenes pueden revelar contradicciones, paradojas, tensiones. Los bordes se funden uno con el otro en los cortes para brindar al espectador una historia tejida, sin que por ello se agoten las posibilidades interpretativas de quien observa y escucha. Las voces pueden señalar huellas o vestigios, silencios incluso, que hacen emerger las intenciones intrínsecas o accidentales de la mirada de quien ha filmado. El montaje permite enlazar todos los elementos, experimentando el tiempo como una unidad integral y la memoria como un proceso continuo, más que como enlaces eternos de rupturas.

En las películas a las que he hecho referencia, se puede reflexionar —no solo racional sino sensorialmente— en torno a los alcances de la voz. Las voces se configuran de múltiples formas dependiendo a su vez de las intenciones plásticas y narrativas de los documentalistas. La voz puede ser leída, no localizada o resonar colectivamente. La ausencia de Wilson Mario se potencia y su voz resuena en nuestras mentes; las voces fantasmales del Cartucho cuestionan la demolición y la invisibilidad a la que son sometidas estas personas; la voz en *off* de Daniela resuena sobre el silencio, señalando la legitimación de ciertas formas de violencia. Estas voces reflejan las pródigas dimensiones de los discursos narrativos de la realidad y, a su vez, el carácter inagotable del montaje. ■

Referencias

- Bazin**, André. «Chris Marker (1): Lettre de Sibérie». *France-Observateur*, (1958); *Cahiers du Cinéma*, (1998).
- Bergson**, Henri. *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- Chion**, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós Comunicación, 1993.
- Rodríguez**, Martha y Carlos Mayolo. (1975). El desprecio del sobreprecio. *Ojo al cine*, nº. 2 (1975): 09-11.
- Marks**, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- Chaves**, Andrés. **La Hortúa**. Colombia, 2011.
- _____. **Cartucho**. Colombia, 2017.
- Halwani, Gassan. **Erased ____ ascent of the invisible**. Líbano, 2018.
- León Giraldo, Diego. **Camilo Torres Restrepo**. Colombia, 1966.
- Marker, Chris. **Lettre de Sibérie**. Francia, 1957.
- Mayolo, Carlos y Jorge Silva. **Monserate**. Colombia, 1970, 8 min.
- Moreira Salles, João. **No intenso agora**. Brasil, 2017.
- Panh, Rithy. **The missing picture**. Camboya - Francia, 2014.
- Restrepo, Camilo. **La impresión de una guerra**. Colombia, 2015.
- Rincón Gille, Nicolás. **Besos fríos**. Colombia, 2016.
- Said, Andrea. **Looking for**. Colombia, 2012.
- Samper, Gabriela. **Los Santísimos Hermanos**. Colombia, 1969.
- Soto, Juan. **Parábola del retorno**. Colombia, 2016.
- Barrera, Herminio y Lisandro Duque. **Lluvia Colombiana**. Colombia, 1976.
- Truffaut, François. **La nuit américaine**. Francia, 1973.

Filmografía

Álvarez, Carlos. **¿Qué es la democracia?** Colombia, 1971.

Barrera, Herminio y Lisandro Duque. **Lluvia Colombiana**. Colombia, 1976.

Tres aproximaciones al montaje en la ficción

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Tres aproximaciones al montaje en la ficción

Three approaches to film editing in fiction

Por Pablo Roldán

Palabras clave: montaje, ficción, corte, modernidad, poesía, progresión, expresión, estilo, estética, tiempo, espacio, personajes, atmósfera, lenguaje, verso.

Resumen: Este texto pretende hacer una distinción triple (tres ideas de cine) entre las posibles formas de pensar y hacer el montaje dentro de la ficción en el cine colombiano. Enfocándose en cinco películas, y estudioso del corte entre una imagen y otra como suceso siempre localizable, en el tiempo de una película y en la intención de un director y montajista para traer a la superficie de sus films ideas y temas, se propone una ruta de análisis para entender la función del montaje dentro de la construcción de una idea propia de abecedario cinematográfico, de voz inimitable. Es también un intento de agrupar lo que se niega a ser agrupado: las películas (insulares) de las jóvenes promesas. Aunque cada director insiste en su individualidad, este análisis busca unirlos a través del uso que le dan al corte.

Keywords: Film editing, Fiction, Modernity, Poetry, Progression, Expression, Style, Aesthetics, Time, Space, Characters, Atmosphere, Language, Line.

Abstract: The text aims to draw a threefold distinction between three ideas of cinema, three possible ways to think and carry out film editing in Colombian fiction films. It focuses on five films and studies the depths between each cut as an always accessible event—regarding the time of a film and the intention of the director and film editor to bring important points to the surface of the film—. This is to understand the role of film editing within the process of building its own idea of a ‘film alphabet’, of an inimitable voice. The text also intends to tie together what resists to be regrouped: films by young talents, to link them through the use they make of cutting in film editing, even if directors insist on their individuality.

► 1• De igual forma resalta el trabajo fundacional de Óscar Campo, **Cuerpos frágiles** (2011), una meditación sobre las imágenes de la guerra que, a su vez, recuerda el trabajo de Harun Farocki. Debemos mencionar también la corta pero estimulante filmografía de Felipe Guerrero, que tiene rol doble en el cine nacional: director y montajista. Las películas que ha dirigido enseñan un pensamiento particular sobre las posibilidades del montaje, hacen pensar en una precisión quirúrgica para tratar el tiempo y las ideas.

Se cree que para hablar del montaje no basta con cualquier película. Busca uno en sus listas por las de los «cortes locos», las de los más notorios o las del montaje-protagonista, ignorando así que eso poco importa, el montaje es el único proceso del cine que no puede desaparecer y siempre deja huella —las luces se ocultan para ser invisibles, los decorados se hacen lo más «realistas» posibles, los micrófonos no pueden aparecer, el actor debe estar siempre en personaje, no puede equivocarse con sus diálogos—. No importa qué tan invisible sea un corte, ahí va a estar siempre (si uno busca, se va a ver). Y habrá coordenadas precisas para encontrarlo. Es cierto que, adicionalmente, es el proceso del que más fácil olvida uno sus efectos —curiosa contradicción: siempre a la vista de todos y se repara poco en él, se da por sentado—, pero es el responsable directo por toda la armazón de cualquier film.

Sumergidos ya en la tarea de pensar el montaje, formulemos también esa pregunta ineludible: ¿Cuáles son esas películas colombianas que han hecho de su proceso de montaje un asunto de notoriedad? ¿Qué títulos han hecho del montaje su centro? Bien podríamos afirmar sin miedo que todo el cine de Luis Ospina —desde su revelador trabajo universitario, **Bombardeo a Washington** (1972), ya se sentaban las bases para un cine dedicado a pensarse a sí mismo a través de

sus procesos: un impulso inagotable por definir qué es el cine cada vez que se hacía una película—, algunas cosas de Mayolo, las incursiones al video ensayo de **Madera Salvaje**, los trabajos de Juan Soto, tan llenos de vida y tan aparentemente sencillos. También las subversivas películas de Camilo Restrepo. No olvidemos el trabajo de Carlos Álvarez, siempre convencido del poder de un montaje emancipador, libre de artilugios de sentidos hegemónicos e industriales.¹

Al mismo tiempo, cuando pensamos en montaje, se nos ocurren aquellas películas que aplican una profunda cirugía al tiempo. Es decir, las que a través del montaje intentan construir una nueva posibilidad de leer y sentir el tiempo. Películas que, al alterar el tiempo, nos invitan a una lectura de saltos (ir de aquí a allá, del presente al pasado y al futuro). Aquellas que, para armarse, necesitan, primero, desperdigarse. No necesariamente películas-enigma, pero sí películas-curva, sinuosas. En Colombia hay varios de esos títulos: **Soplo de vida** (Ospina, 1999), **Apocalipsur** (Mejía, 2007), **La primera noche** (Restrepo, 2003), **La historia del baúl rosado** (Gómez, 2005). No obstante, es un criterio de selección también peligroso: que una película juegue ampliamente con el tiempo no significa que sus logros artísticos sean mejores que los de otra. Ese *glitch* en el análisis (algo a temer) podría

llevarnos a considerar la linealidad como posibilidad o herramienta arcaica o insuficiente para un cine transformador y fértil en ideas. La práctica y el trabajo de ciertos nombres nos prueban lo contrario.

¿Cómo pensar el montaje si no es a partir del corte, la evidencia clara de su proceso de creación de sentido? El montaje es un indicador. Prueba que algo ha cambiado. ¿Qué es el corte sino un salto atrás o un salto hacia adelante? Convencido de que cada película pone en marcha un pensamiento que siempre le es propio e imposible de intercambiar (si una película no es igual a otra lo es por la disposición de sus imágenes y sonidos), lo mejor es acercarse a cada película para encontrar una (propia) idea de montaje, es decir, una idea de cine. Y así se van multiplicando los ecos y va apareciendo una idea sobre la actividad de montar: la relación del montaje con la imagen es la relación del cineasta con el mundo; el montaje es el campo de las ideas. ¿Qué es una imagen detrás de otra sino el abecedario cinematográfico en funcionamiento?

Las películas dispuestas para este análisis corresponden a una decisión del azar, al gusto y al propósito de poner de manifiesto la enorme variedad del cine colombiano —que es su arma de doble filo. Cada director inicia una empresa insular con cada película; así algunos tomen aproximaciones prestadas de las únicas corrientes/escuelas que podemos

considerar como tales (Cali y Gaviria), la película de cada (nuevo) joven director va siendo un manifiesto de separación; la imposibilidad de un pensamiento colectivo puede ser, de forma paralela, espantosa y vital—. Estas películas pertenecen a una misma generación de cineastas y las une su deseo de sacar cuentas con el hogar. Sea el padre o la madre (o ambos), hay siempre un escrutinio por esos lazos. Relaciones complicadas o tranquilas, no importa. Se insiste en la necesidad de una confrontación que, así se interponga cualquier cosa en el medio, debe suceder. Hay que decir que el «tema» de las películas no es, necesariamente, el de la crónica familiar. Que nosotros seamos conscientes de esas vetas temáticas y de esas ideas sobre la familia es posible solo gracias a la labor precisa de un montaje.

Se ha dividido el análisis en tres secciones, cada uno corresponde a una idea global de entendimiento sobre el montaje. Es, sobre todo, un acercamiento de tanteos. Cada director y montajista (los verdaderos Jekyll y Hyde del cine), en sus películas, buscarán siempre nuevos objetivos, nuevas formas de acariciar los límites de sus ideas y el montaje. Es difícil dar solo una respuesta a la pregunta «¿Para qué sirve el montaje?». Lina Rodríguez, por ejemplo, que monta sus propias películas, en solitario con sus cortometrajes y en los largos hombro a hombro con Brad Deane, en un intercambio de correos me dice: «el montaje es un



► 2 • Alejo Moguillansky, «Imágenes ciegas», *Revista de cine 4*, (2017): 36.

► 3 • Godard tituló uno de sus textos insignias para *Cahiers du Cinéma* como «Montaje, mi hermosa preocupación». Fue publicado en 1956.

El escribe: «Enlazar con la mirada es casi la definición del montaje, su ambición suprema así como su sumisión a la dirección. Es hacer, en efecto, que resalte el alma por debajo de la mente, la pasión por detrás de la maquinación, hacer que prevalezca el corazón sobre la inteligencia destruyendo la noción de espacio en beneficio de la del tiempo»; «Hablar de dirección todavía significa hablar automáticamente del montaje»; «Cuando los efectos de montaje ganen en eficacia a los efectos de la dirección, la belleza de esta se verá duplicada, con un encanto imprevisto que desvela los secretos a través de una operación a la que, en matemáticas, consiste en despejar una incógnita».

► 4 • «Cuando lo esencial de un suceso depende de la presencia simultánea de dos o más factores de la acción, el montaje está prohibido» Bazin, *¿Qué es el cine?*, 77

► 5 • André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2012), 77.

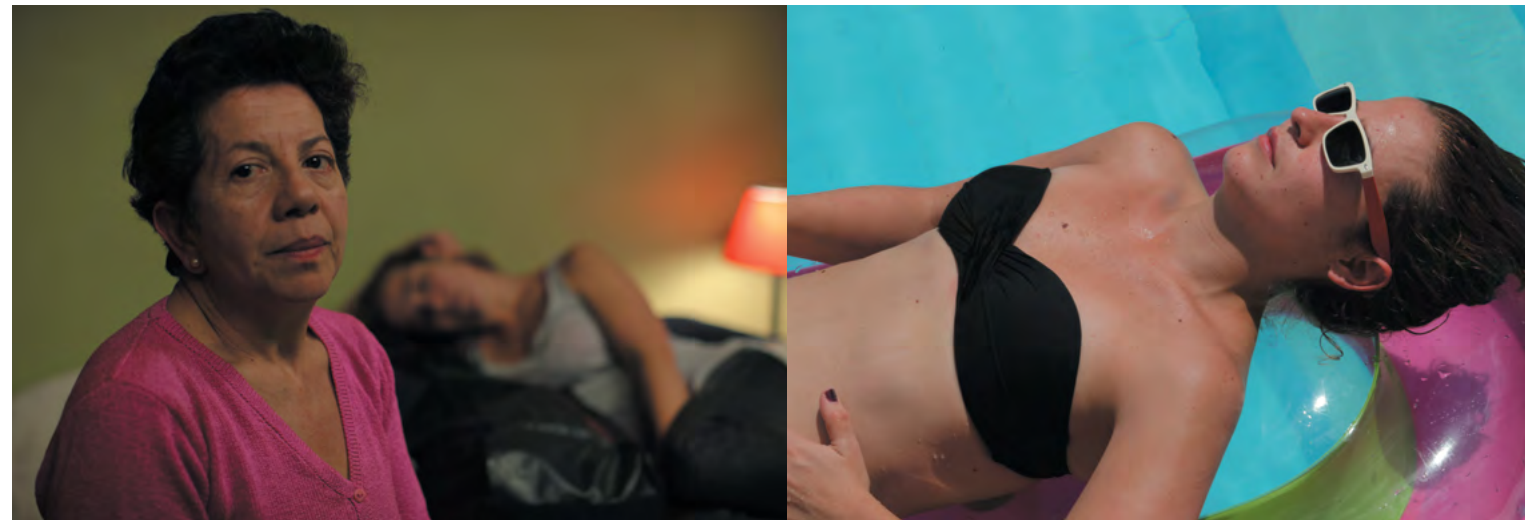
elemento esencial de las propuestas formales de mis películas, ya que lo utilizo de manera estratégica para profundizar las atmósferas, tonos y ritmos en cada trabajo». Alejo Moguillansky, director argentino, aventuró su propia definición: «Cortar un plano y darle entrada a otro se trata menos hoy en día de cruzar sentidos, de contradecir imágenes, que de una suerte de multiplicación de lo que la imagen ya tiene, de potenciación, de búsqueda de intensidad con una definición superficial de esta palabra, connotando apenas una idea de cierta capacidad ni siquiera de sorprenderme sino de sencillamente impresionarme». ² Godard, en uno de sus aforismos clásicos, habló del montaje como una «hermosa preocupación». ³ Aquí escrutaremos algunos títulos (viaje al fondo de ellos) pensando en qué es lo que hace un corte y para qué sirve entonces el montaje.

El corte elíptico. La mirada contemporánea

Señoritas (Rodríguez, 2013), de aliento baziniano, nos remite, una y otra vez, a la tradición del «Montaje prohibido» —elaborada, diseñada y defendida por André Bazin— ⁴ con su proyecto decantado por una búsqueda de lo esencial, reduciendo a cero el uso del plano-contraplano o las transparencias entre cortes; asumiendo la unidad espacial como anclaje fundacional para los eventos narra-

tivos y apremiando «la bella fluidez espacial de la acción». ⁵ Armada alrededor de la noción del «plano único», esta ópera prima nos da la impresión de un mundo preciso y particular, imposible de intercambiar, aprovecha la duración de sus planos para empezar a poner sus ideas una contra la otra (una generación —madres— contra la otra —hijas—; el deseo de ser amada y amar contra el deseo de saciar el apetito carnal; la impaciencia contra la paciencia; la seguridad contra la inseguridad, la vastedad de una ciudad contra el encierro de una habitación, propia o no, poco importa). Sus cortes hacen siempre una transición, sirven para llevar a cabo una elipsis. Ese uso, único y quirúrgico, del plano estático (pensemos en la cariñosa escena del jugo como prueba de una sensibilidad particular), por ejemplo, nos lleva a ubicar la película dentro de un rango mayor que sería la herencia contemporánea.

No tan cerca de Bazin, pero rodeada del dialecto contemporáneo del cine (afán en la cámara, rupturas temporales y geográficas, uniones inesperadas, violencia y asombro en cada corte), aparece **X500** (2016), la segunda película de Juan Andrés Arango, ambiciosa en todos sus términos y a la altura de esa palabra —transcurre en cuatro partes del mundo; recordemos la llegada final a Manila; la fotografía a cargo de Nicolas Canniccioni y una prolijidad en todas sus texturas—, es un film



Fotogramas de **Señoritas** (Lina Rodríguez, 2013). Fotografía: Alejandro Coronado.

fragmentado. Su estructura habla muy bien, en términos de similitudes estéticas y estilísticas, más de las primeras que de las últimas, con **Violencia** (Forero, 2015). En **Señoritas**, además, asistimos a momentos de la vida de nuestra protagonista. No se nos ofrece un relato completo sino más bien escenas. En las dos, fragmento a fragmento, vamos completando una idea sobre las vidas de los que vemos en pantalla. De ahí que apostemos por revisar esta concepción de montaje (esta idea de cine) a través de sus elipsis (muchas y de todos los tipos: temporales, geográficas, anímicas, narrativas).

El objetivo en la película de Arango es hilar, al principio, tres países, tres culturas (y las mezclas circundantes. Pienso en el episodio de Canadá). Es un juego salvaje de ping-pong: de un estado de ánimo a otro y de un lugar

a otro. Arango trabaja con materias primas: rabia, oscuridad, violencia. ¿Cómo responde el montaje (el trabajo de Felipe Guerrero) a eso? Elimina la línea recta e insiste en la idea de espiral endemoniada. El corte como un acto violento, fácilmente nos puede recordar a un hachazo, a un golpe seco (después de todo, estamos ante imágenes de la violencia, aunque Arango sabe también cómo insistir sin sentimentalismos en momentos de alegría y unión).

Su inscripción dentro de las herramientas contemporáneas, presente en toda **X500**, elimina encadenados, fundidos, cortinillas, cualquier efecto que no sea el visceral corte. Esa es la herencia godardiana más interiorizada por el cine hoy, tanto que «el corte salvaje, el corte hacha» no se percibe como un atentado a la película o a su continuidad (el ojo hoy parece acostumbrado a esos actos que



Fotogramas de **X500** (Juan Andrés Arango, 2016). Fotografía: Nur Rubio Sherwell. En línea.

antes eran amenazantes. Así, la medida de la agresión se calcula en la sala de montaje). Al contrario, es casi un bien preciado. El corte menos pensado, eso parece buscar la dupla Guerrero (montajista) - Arango (director). Podemos pensar que el corte nos lleva siempre al centro de la acción, que no importa mucho del antes y del después. Sin embargo, no es tan cierto. La película siente un verdadero placer filmando a sus personajes mientras esperan. Hay pues acá un motivo claro: el personaje que camina. Así, el corte no perseguirá el centro de la acción sino la sensación y la construcción precisa de estados de ánimo. Lo que pasa en México y Canadá, por ejemplo, es en esencia el encuentro con amigos o con otro que responde bien; de todas formas, la violencia —aunque no siempre la vemos— acecha.

Algo parecido ocurre en **Señoritas**, donde la dilatación del tiempo es la esencia de la película. No hay que buscar la acumulación de eventos, basta con seguir, de cerca, a los personajes. Si **X500** junta una latitud con otra y un tema con otro, **Señoritas** hace lo mismo (sin la sensación de atropello y escozor) con estados emocionales. Al lado de su protagonista pasamos de escena a escena con centros sentimentales diametralmente opuestos: de la reflexión en un carro al desenfreno de una fiesta; del embrionario vórtice de una confrontación familiar a la libertad que supone una

noche con los amigos (nuevos y viejos). En ambas, un corte imán. De las dos podemos creer que sus montajistas saben anunciar el verdadero interés de la escena. De ahí que, en efecto, creamos que el corte sucede una vez la escena comienza a despertar intrigas narrativas o nosotros nos hemos acomodado a ella.

X500 y, en mayor medida, **Señoritas** nos hacen pensar en su precisión para construir un sentimiento. Rodríguez, no solo cineasta sino única lectora de su tiempo —con la cámara, con un sismógrafo, un bisturí y un estetoscopio—, lo hace de las mujeres jóvenes bogotanas. Arango, ambicioso, arma un ambiente turbio, pero entiende que debe explorar esa oscuridad solo para encontrar un resquicio de luz al final. Las dos no van con la coherencia clásica del montaje. Ni les interesa mucho la unidad. Eso sí, sus metas u objetivos no son la abstracción. Dijimos que eran films fragmentados, pero los planos no son necesariamente siempre cortos o cerrados. Así como buscan un corte inesperado, Arango y sobre todo Rodríguez también sostienen situaciones sin corte.

En **Señoritas** es mítico el momento de la mujer sola caminando por la calle: nuestra protagonista, Alejandra, camina entre parques y calles de Bogotá. La calle, oscura y tenebrosa. La ciudad es un laberinto. La vemos en plano medio, siempre en el centro del encuadre, la cámara, sin cambiar el ángulo y la distancia, la sigue sin tregua. Va hacia adelante, noso-

tros la seguimos. Su paso, el contacto de sus zapatos con el cemento y el asfalto, es lo único que se escucha. Ese pulso también es el pulso de su corazón. A veces mira para los lados. ¿A dónde va? No sabemos. Un plano sostenido sin temor. Pasan carros. Se oyen silbidos de algunos hombres que salen de la oscuridad. El ritmo de su zapato-corazón acelera. En **X500**, por otro lado, sobresale la caminata de la abuela y la nieta que enciende las cosas. Aunque el encuadre es muy parecido y la cámara sigue también a sus dos personajes (cambiando el ángulo), la propuesta de camino (ellas entre un parque estatal a pleno día) es completamente distinta. Las exigencias mudas que tiene la una de la otra empiezan a manifestarse. Cuando el silencio deja de serlo hay dos opciones: explosión o punto de no retorno. Ese plano, errático y móvil, que las sigue por el camino presencia la combinación de ambas cosas.

Rodríguez usa la extensión de su plano para la creación de una atmósfera sin explicaciones y para llevar esa bola de nieve sentimental a ninguna parte. Arango, todo lo contrario, crea la bola de nieve y la hace chocar, explotando, todo más rápido y en el mismo plano. Lo que nunca se pierde de vista es que se trata de films de personajes; he ahí sus centros. Así haya una herencia godardiana (en mayor o menor medida), el montaje no es el protagonista, como sí lo es en Godard.

El corte de la progresión

Sin mover los labios (2015), también una segunda película, continúa con el interés de Carlos Osuna por personajes al margen de los esquemas de la normalidad, generalmente abstrusos y sin nada, ninguna cualidad o rasgo físico, fuera de lo común. Devotos a la medianía en todo lo que hacen. Esta película es quizás el ejemplo más apabullante de la cualidad del montaje para, incluso, encontrar lo que no se quiere. Su inicio (después del enigmático poema declamado por una silueta en tinieblas) es ya una idea de montaje completa. Aparece ante nosotros lo que sospechamos son imágenes televisivas. Una detrás de otra. ¿Qué criterio motiva su cambio? Imposible saberlo. Está en primer plano la intención de comparar y escrutar en aquello que puede ser inescrutable: la parrilla de programación de un canal de televisión. Concursos de belleza, publicidad de tintos, dobles sentidos (el deseo del sexo siempre matizado; imposible referirse a lo estrictamente carnal), fútbol, música, escenas de la vida común (esa medianía que estructura el mundo de Osuna) y también momentos de la ficción que veremos superpuestos a escenas que sospechamos del mundo de la imagen televisiva.

¿Por qué la progresión? En primer lugar, porque se trata de un detallado seguimiento a un individuo (por hermético que sea) y porque

seguir de cerca implica no dejar de mirar, de mirar incluso lo que no está. Y, en segundo lugar, porque se trata de que las cosas solo van a progresar a través del montaje —los personajes se convierten en objetos de montaje. Existen en tanto la distribución de los planos nos lo hagan saber. En términos de Osuna, la progresión solo existe en tanto *comparación* de imágenes—.

En la película, poco importa cómo van pasando los días del protagonista o si muchos sucesos se van acumulando (mamá muerta, novia embarazada, éxito del *show* de ventriloquia, nueva novia, herencia de tierras). Si nos piden hoy que resumamos brevemente el argumento de esta película será una tarea imposible. Lo que podemos decir lo diremos de la actitud de su personaje, y esa actitud la conocemos solamente porque el corte la revela. Que pensemos que Carlos, el protagonista, es un hombre demasiado extraño con una actitud de anti-claudicación a las emociones de la vida, y que pensemos también que ese actor, Giancarlo Chiappe, está muy bien en su papel de ventrílocuo apagado, de hombre que ha dejado pasar la vida como quien no opone resistencia al viento que pasa, es un asunto de montaje. Este protagonista es inescrutable. El único con capacidad de entrar en él, de abrirlo en dos para nosotros, es el montaje. Y no es únicamente un asunto de saber por qué hace lo que hace; se trata

de pensar, precisamente, en la progresión de sus cambios. ¿Cómo es, pues, que pasa de un estado al otro?

La película entera se trata de una revelación. La revelación de un sujeto que poco a poco nos irá mostrando su crueldad y misantropía (al final, cumpliendo su mayor deseo, se vuelve invisible). Para hacerlo, Osuna intenta todo (*jump cuts*, superposiciones, intertítulos, corte-hacha) y su película lo necesita. No nos parece exagerado. Entre las imágenes se puede escuchar a Osuna: «Mi estilo son todos los estilos». Hay una progresión más o menos clásica y también una puesta en abismo; hay al menos tres espacios dramáticos: la vida de Carlos; la telenovela que ve seguido y que progresa, también ella, capítulo a capítulo; y la finca donde viven sus hermanos perdidos (será al final que se entere de la existencia de ellos). Ver televisión bien podría ser uno de los temas entre los que navega **Sin mover los labios**. Hay entonces una triple acción de ver: nosotros vemos a los personajes ver su novela y vemos, al mismo tiempo, las truculentas escenas de esa misma novela. Mientras pasa todo eso, los escenarios se mezclan. Hay interrupción. El montaje hace que la propia progresión narrativa tenga huecos. De ahí que pensemos, una vez más, en la interrupción como modelo narrativo y de montaje (atrevámonos a una hipótesis más grande para otro texto: el cine de hoy no puede narrar sino a partir de los fragmentos.



Fotogramas de **Sin mover los labios** (Carlos Osuna, 2015).

Algo se ha quebrado definitivamente). Y, como es de esperar, al final, todos esos escenarios se van a mezclar. El montajista, entonces, es más un geógrafo preocupado por la ubicación de las cosas y no tanto un teórico de la emoción. El corte privilegia la posición dentro de una línea de tiempo.

Sin mover los labios nunca intenta que su espectador se identifique con sus personajes. ¿Cómo hacerlo en ese circo de locos? Esta crónica familiar apunta a otro lado. Claro que hay emociones, pero antes que buscar estados —como en **X500** y **Señoritas**— Osuna parte de la repulsión. Es decir, prefiere la distancia. Si **X500** era austera en su aplicación (cortes necesarios solamente para la creación de esa atmósfera enrarecida, el hachazo y la interrupción), **Sin mover los labios** es todo lo contrario. Todo (la variedad del cine colombiano existe). Ese remolino de recursos —pensemos en la escena de los insultos cuando las caras de los asistentes se superponen con escenas que ya vimos o con momentos del propio *show*, o también en el momento, dentro de la telenovela, cuando, con ecos a **Perros de la reserva** (Tarantino, 1992) y a las míticas cuchilladas de **Psicosis** (Hitchcock, 1960), asesinan al galán de esa historia— pretende hacer visible lo invisible (la aparición de una progresión), o sea la parte onírica, estrepitosa, confundida y, ya lo dijimos, repulsiva del pensamiento humano.

No desintegrada a pedazos sino atenta al pasaje del cambio. La pregunta que alienta la película podría ser: ¿cómo resolver la incógnita de este tipo que habla sin mover los labios? No un descenso a los infiernos (estructura dramática ya muy poco interesante en el cine de hoy), sino la materialización de movimientos internos. Esos instantes pueden ser desilusionantes, ambiguos o estrictos. Es claro que el montaje nos invita a creer que no obedece a ningún sometimiento. Es comprensible también que esta película, nacida sin pies ni cabeza, obediente solo al corte que necesita para no ser solo una cosa, y tan distinta a todas las demás, haya causado la frialdad casi total del público. No solo se trata de una película que aprovecha su montaje para abrir, como si se tratara de una operación a corazón abierto, a sus personajes, sino que, gracias a esa combinación precisa de imágenes y sonidos, Osuna pretende hacer un descalabro, un gesto de insolente frescura. Al final ya uno piensa si nuestro ojo no ha sido vencido por un K.O de imágenes. No cortes que ensamblan, sino que enloquecen. **Sin mover los labios** es también una forma de asir una tradición. A saber, todo lo que Luis Ospina, en su cine, nos enseñó a los demás sobre el montaje y su visión de ese arte como artificio e imposición creativa. Que a Osuna le funcione o no su método, poco importa. Importa que es consciente de la necesidad de su *propio* método.

La preocupación metafísica

Esta manera de entender el montaje, de la que sus mejores exponentes vendrían a ser William Vega, Lina Rodríguez —inscrita también en esta preocupación desde su segunda película—, Felipe Guerrero, Camilo Restrepo y Juan Soto, busca siempre nuevas posibilidades de sentido. Se trata de una nueva experiencia. Florencia Romano lo pone así:

Es decir, para que una nueva experiencia, aun cuando pueda haber sido experimentada por nosotros alguna vez, se haga visible de una manera en lo que nunca lo había sido y se vuelva, por ende, pronunciable. El verso, al romper el orden cronológico al que estamos acostumbrados a leer o a mirar, forma una especie de dibujo que le muestra al lector/espectador que las palabras (y el mundo) pueden acomodarse de forma diferente.⁶

Las razones de sus cortes generalmente son inciertas y dudosas (cosa que habla bien del método y del trabajo de cada cineasta), pues el objetivo principal de esta concepción es atacar el formato del mundo y extender el abecedario cinematográfico. Estas películas, en sus mejores momentos, ensanchan nuestra percepción de las cosas y los sentidos.

Pensemos en **Ante mis ojos** (Rodríguez, 2018), el cortometraje de Lina Rodríguez sobre el paisaje, particularmente la laguna de Guatavita —antes, quisiera llamar la atención



Fotogramas de **Ante mis ojos** (Lina Rodríguez, 2018).

sobre el uso de un recurso mínimo que sirve como andamiaje de toda la película: después de escuchar las primeras palabras un breve fundido nos lleva del negro más oscuro a la imagen, luminosa, áspera y hermosa, de lo

► 6 • Florencia Romano, «Una vez en una película, *Le livre d'image*». La vida útil 1, (2019): 12.

que suponemos es una parte de la Maloka. La película nos abre los ojos, ese diminuto recurso ya establece un propósito: ver de nuevo—. Podemos asegurar que la idea central de la directora es responderse cómo filmar un paisaje (se filman muchos paisajes, pero se pregunta poco por su cuestión de *procedimiento*, de ahí la vertiente postal del cine colombiano). Su respuesta son los sonidos, guía de esta bellísima reunión de imágenes. La película demuestra que el montaje, bien administrado, tiene la capacidad de otorgarle a una imagen vida inagotable. Por más que veamos esa imagen no nos cansaremos de ella. Al contrario, nos apasionará, nos renovará.

Lo mismo podemos decir de las escenas que «interrumpen» la línea dramática de **Sal** (Vega, 2018) —lo que pasa en el desierto—. El barco en medio de las olas y el interior de un restaurante chino se nos antojan deslumbrantes, de una belleza precisa e inimitable. Imágenes que después nos harán pensar en las primeras imágenes del mundo: las olas que no dejan de llegar a tierra; el desierto árido, todo sin humanos. **Sal** inicia con una deslumbrante escena de créditos, preámbulo a esa preocupación por algo distinto al camino hacia adelante (pensemos la película como líneas sin forma definidas, ni círculos, ni líneas perpendiculares, ni triángulos), y ahí encontramos ya una primera curiosidad pues ese

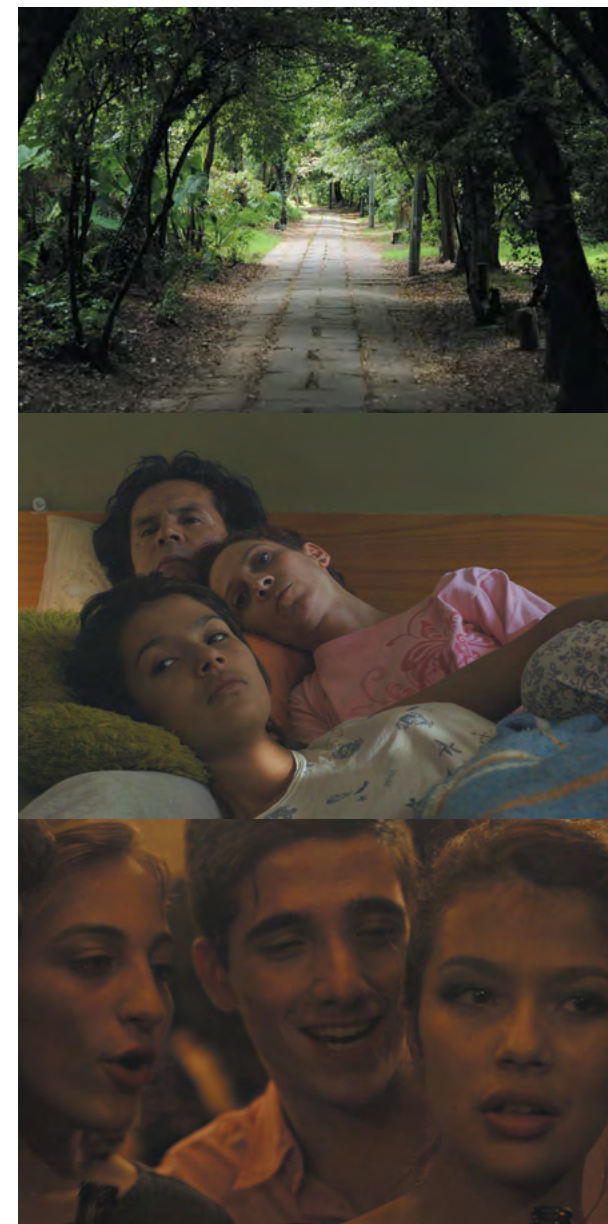
plano es, precisamente, algo que se mueve hacia adelante. Pareciera que Vega hace una película para aprender a ver (volvamos a la insistencia de la hermosa voz en *off* y de los personajes por recordarnos que siempre donde hay algo había otra cosa). Los personajes tienen un trabajo: encontrar. Buscan sal y, de paso, encuentran al protagonista.

El montaje interrumpe (pero no como en la mirada moderna) creando unas heridas de sentido por las que la película empieza a sangrar (o revelar) algo distinto a la acumulación de eventos dramáticos alrededor de Heraldo. Y la película se nos revela también en su carácter de historia cero, de propia tabula rasa, de leyenda y mito: los personajes son Magdalena, Salomón, Heraldo. Todos en medio de una civilización sin nombre. **Sal** puede tener un orden que regula su montaje: preocupación por filmar la vastedad (siempre en el desierto los personajes se ven diminutos y siempre el mar incontrolable) y por la búsqueda de eso mismo en el estado del espíritu (imposible, en últimas, saber quiénes son esos habitantes del mundo).

Estas películas se caracterizan por un enorme trabajo entre la precisión y la restricción. **Mañana a esta hora** (Rodríguez, 2017), sentida crónica familiar sobre una ausencia, es casi desmenuzamiento del tiempo. Ya no tenemos duda de que Rodríguez sabe

dominar su materia y no al revés. La película empieza con la imagen de un árbol grande, o sea que lo sabemos viejo, pasa lentamente del negro del plano anterior a la nitidez de una nueva imagen. Ese plano, ni demasiado general ni demasiado medio, de tendencia poética, abierto y majestuoso, pero que no nos da la impresión de distancia abrupta (solo vemos su tronco), estático y luminoso, recuerda la obsesión que dejó sin rienda Hitchcock por las secoyas en **Vértigo** (1958) y el entramado temporal que esconde cada una. Novak y Stewart, después de entrar en el bosque, miran hacia arriba para contemplar las secoyas. Son diminutos frente a ellas en esa imagen. «Las cosas vivas más viejas», dice Novak melancólica y sorprendida. Ellos caminan entre esos árboles, caminan entre el tiempo. A Hitchcock le sirve como incitador del suspenso y catalizador de su tema (las identidades falsas), a Rodríguez como imagen trascendental. Ella no filma secoyas, pero sí un árbol grande, lleno de musgo y líquen —imagen primigenia—. Imponente. Inmóvil. Mira de frente, no hacia arriba. Ambos conciben el árbol como supervisor del tiempo.

¿El tema de **Mañana a esta hora**? ¿El tiempo? Sí, y también la familia, los disgustos, las mínimas piedras sueltas que estorban entre generaciones. Así como en **Sal**, que termina en un negro total —inicio y final de todas las cosas,



Fotograma de **Mañana a esta hora** (Lina Rodríguez, 2017). Fotografía Rayon Vert.

al menos de todas las películas—, un padre y un hijo, aunque no lo son el uno del otro. Cada uno lleva en sus hombros el peso de esos mundos y lazos. Si se quiere, una película freudiana. Los protagonistas de ambas películas (Heraldo por un lado y Adelaida en el otro) deambulan por las esquinas de una falta. Hacen lo que pueden.

El refinamiento de todos los recursos del cine en **Mañana a esta hora** no deja de sorprender (es decir, el montaje ha hecho visible el cuidado de Rodríguez en todas las áreas de trabajo): la calma del conjunto actoral, sus gestos justos, su entonación precisa; el montaje y su capacidad para traer de la muerte a la vida —tal como suponemos se siente un fantasma—, y, a partir de ahí, esa entrañable habilidad para hacer visibles las grietas familiares (recordemos que el estilo de Rodríguez se funda en el plano largo, lo que nos sorprende mucho más), que, de no tratarse pronto, amenazan con el derrumbe de todo ese edificio, antiguo y robusto. La funcionalidad narrativa es mínima en ambos títulos, el argumento es apenas un esqueleto. El interés de estos directores y montajistas es la creación de una voz propia. Una voz inimitable que pueda transformar el lenguaje. Ambiciones altas que se cumplen. Que creamos que William Vega y Lina Rodríguez son las voces del futuro tiene que ver con la dedicación que demuestra cada uno de sus cortes. Bien puede ser una expansión

del tiempo o el coqueteo con la forma circular de narrar, o la transformación de las cosas, o la combinación de todos los lenguajes —verbal, gestual, el de la realidad y el de la imaginación—.

Por último, me atrevo a una hipótesis más: aunque es imposible hablar de qué piensan los montajistas de las ficciones colombianas como si se tratara de una(s) entidad(es) sin vetas, separaciones, alineamientos, diferencias —reconciliables e irreconciliables—, algo que sí podemos afirmar con algo de seguridad, viendo con juicio estas y otras películas, es que el montaje ha servido para dos cosas: potenciar los errores (arreglar lo que pudo haber salido mal en el rodaje, suprimir un plano, apostar por una elipsis). Y, segundo, mucho más interesante, para buscar la agudeza. ¿La agudeza de qué? Del tema de la película, de la interpretación de un actor, de un sentimiento o atmósfera particular, del dolor, del saber, de la identidad (peso arrollador en el cine del país). ¿Pasa esto solo en Colombia? Por supuesto que no. Este cine —nuevo y viejo— habla también, con sus propios coloquialismos, el ABC del plano y la imagen. Los montajistas saben, todos, hablar el mismo idioma. Cada uno ha ido aprendiendo dónde y cómo dejar ver esa singularidad. Un asunto de puntuación, localización y temporalidad, y, por qué no, de modernidad, progresión y metafísica. □

Referencias

- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2012.
- Godard, Jean-Luc. «Montaje, mi hermosa preocupación». En *Teoría y crítica del cine: avatares de una cinefilia*, 33–35. Barcelona: Paidós, 2005.
- Moguillansky, Alejo. «Imágenes ciegas». *Revista de cine* 4, (2017): 33–38.
- Romano, Florencia. «Una vez en una película, *Le livre d'image*». *La vida útil* 1, (2019): 12–14.

Filmografía

- Arango, Juan Andrés. **X500**. Colombia, Canadá, México: Peripheria Production, Séptima Films, Machete Productions, 2016, 104 min.
- Campo, Óscar. **Cuerpos frágiles**. Colombia, 2011, 52 min.
- Forero, Jorge. **Violencia**. Colombia, México: Burning Blue, Interior XIII, 2015, 74 min.

- Gómez, Libia Stella. **La historia del baúl rosado**, Colombia, 2005, 97 min.
- Hitchcock, Alfred. **Vértigo**. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1958, 128 min.
- Mejía, Javier. **Apocalipsur**. Colombia: Perro a cuadro producciones, 2007, 101 min.
- Ospina, Luis. **Bombardeo a Washington**. Estados Unidos y Colombia. 1972, 1 min.
- _____. **Soplo de vida**. Colombia, 1999, 112 min.
- Osuna, Carlos. **Sin mover los labios**. Colombia: Malta cine, 2015, 96 min.
- Restrepo, Luis Alberto. **La primera noche**. Colombia. 2003, 94 min.
- Rodríguez, Lina. **Señoritas**. Colombia, Canadá, 2013, 87 min.
- _____. **Mañana a esta hora**. Colombia, Canadá, 2016, 85 min.
- _____. **Ante mis ojos**. Colombia, 2018, 7 min.
- Tarantino, Quentin. **Perros de la reserva**. Estados Unidos: Live Entertainment; Dog Eat Dog Productions Inc, 1992, 99 min.
- Vega, William. **Sal**. Colombia, Francia: Contravía Films, Ciné-Sud Promotion, 2018, 72 min.



Palabras clave: montaje, acto de creación, escritura cinematográfica, dramaturgia, correspondencias, amistad.

Resumen: Este artículo quería ser una entrevista con Luis Ospina sobre el montaje de *Agarrando Pueblo*, obra cumbre de la cinematografía colombiana que Ospina codirigió con Carlos Mayolo en 1978. Sin embargo, frente a la muerte del cineasta, el texto tuvo que replantearse. La imposibilidad del encuentro llevó entonces al autor, Gustavo Vasco —montajista con Luis Ospina de su última película *Todo comenzó por el fin*—, a proponer en cambio una entrevista anhelada donde los archivos y las memorias son los que responden a sus preguntas. Así, transitando entre la correspondencia que Ospina sostuvo con Mayolo mientras montaba *Agarrando pueblo*, y apoyándose en recuerdos personales de su trabajo junto al director, Gustavo Vasco construye una imagen vívida del rol primordial que Luis Ospina le otorgaba al montaje en su proceso de creación.

Keywords: Film editing, Act of creation, scriptwriting, Playwriting, Friendship

Abstract: This text was intended to be an interview with Luis Ospina on the editing process of *Agarrando Pueblo*, a key work of Colombian cinema that he directed together with Carlos Mayolo in 1978. In the face of his death, however, the text had to be rethought. As the meeting was not possible, Gustavo Vasco—who participated as film editor with Luis Ospina in Ospina's last film *Todo comenzó por el fin* (2015)—proposed instead a desired interview where archives and memories are the interviewees. Thus, Gustavo Vasco constructs a vivid picture of the primary role film editing had in Ospina's creation process by moving among the correspondence he carried on with Mayolo during the editing process of *Agarrando Pueblo*, and revisiting the memories from the days they worked together.

Luis Ospina nació en Santiago de Cali el 14 de junio de 1949 y murió en Bogotá el 27 de septiembre de 2019. Fue un reconocido guionista, productor y director de cine que a lo largo de su carrera estuvo al frente de alrededor de treinta y cuatro producciones. Fue codirector del Cine Club de Cali (1972-77), profesor de Cine en la Universidad del Valle (1979-80), director de la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali (1986), crítico de cine y cronista para varias publicaciones especializadas, algunas de las cuales fue cofundador, entre ellas Ojo al cine, Kinetoscopio, El Pueblo, Cine, El Malpensante, Número y Cinemateca. Desde 2009 y hasta su muerte se desempeñó como director artístico del Festival Internacional de Cine de Cali FICCALI.



ENTREVISTA

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Las escrituras de *Agarrando Pueblo* Una entrevista anhelada con Luis Ospina

I. La entrevista

El cine filma la muerte trabajando
Jean Cocteau.

Luis Ospina, mi maestro, colega, pero sobre todo amigo, falleció el 27 de septiembre de 2019.

Atareado como siempre en su apasionada y ecléctica actividad cinematográfica, Luis nos dejó cuando estaba cercano a iniciar el

onceavo Festival de Cine de Cali, del cual era director artístico; y con un cortometraje en fase de producción, **Los mudos testigos**, donde quería visitar la historia del cine mudo colombiano a través de la herramienta del montaje.

Pocas semanas antes de su muerte, Luis y yo habíamos convenido encontrarnos para realizar una entrevista —para esta edición de *Cuadernos de Cine Colombiano*— sobre el montaje de **Agarrando pueblo**, que codirigió con Carlos Mayolo y que fue estrenada en 1978. Luis también fue el montajista de esta película, labor que hizo a distancia, pues en ese momento residía en París y Mayolo en Cali, ciudad natal de la dupla de directores.

En un principio yo quería que la entrevista fuera sobre el montaje de **Todo comenzó por el fin** (2015), último largometraje y obra monumental de Luis, que editamos juntos durante un poco más de diez meses. Recuerdo que nos reuníamos día tras día a trabajar en su casa, obsesionados por domar y darle forma a una cantidad salvaje de material, confrontándonos a una reserva multifacética e inagotable de archivos —prensa, literatura, diarios, fotografías, *home-movies*, películas—, sin hablar de las horas y horas de *rushes* que Luis filmó entre 2013 y 2015 con miras a estructurar la película. Ahí entendí y conocí de primera mano el método de montaje de Luis, «si existe uno», como

diría él, en lo que fue la experiencia profesional más exigente e intensa que he tenido en mi vida.

Todo comenzó por el fin concretó la versión de Luis Ospina sobre la historia del grupo de Cali. Luis estaba cansado de las historiografías paralelas, todas incompletas, sin punto de vista y donde, decía, no se reconocía. Y en cierta forma quería crear su testamento, pues como se evidencia en el prólogo de la película, la idea de la muerte ya lo acompañaba materializada en un cáncer del duodeno.

Y es tal vez por esto, por el carácter totalizante e inabarcable de **Todo comenzó por el fin**, que decidimos —junto con Luis y Felipe Guerrero, editor para este número de *Cuadernos de Cine Colombiano*— mover el foco en otra dirección. Esta entrevista se convirtió en la oportunidad para abordar **Agarrando pueblo** desde la perspectiva del montaje y narrar entonces no el testamento, sino los orígenes del oficio de Luis como montajista. Seguiríamos la línea editorial de la revista, proponiendo un diálogo entre montajistas sobre una obra cumbre de la cinematografía colombiana, como si se tratara de la búsqueda de un diamante. Ignacio Agüero, documentalista chileno y amigo de Luis lo dice muy bien:

Lo que verdaderamente es atractivo en una película, así como en los libros y la música, es que quien está haciendo lo que está haciendo, lo hace como si fuera la primera



III Fotograma de **Agarrando pueblo** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978). Fuente: Bruma cine.

► 1 • Donoso, «Conversaciones con Ignacio Agüero», en *El otro montaje: reflexiones en torno al montaje documental*, 197.

► 2 • Umberto Valverde, «Reportaje crítico al cine colombiano». *El pueblo*, *Semanario Cultural*, (diciembre 24 de 1977), 10-11.

vez. *Es decir, está sorprendiéndose él mismo con lo que está haciendo, está descubriendo su trabajo.*¹

Se ha hablado mucho de **Agarrando pueblo** por la fuerza del manifiesto político que nació con la película. En **Agarrando pueblo** la narración revela una crítica despiadada al cine de la época, donde la miseria se representa y se enlata para convertirse en producto de exportación. Esta práctica encarna el concepto de *pornomiseria* —expuesto en el manifiesto de Mayolo y Ospina, *Qué es la pornomiseria*— transcrito al lenguaje cinematográfico en **Agarrando pueblo** por una puesta en escena magistral.

También se ha hablado mucho de la innovación formal que introdujo **Agarrando pueblo**, al ser una de las primeras películas de la historia del cine en posicionarse en el género del «falso documental», algo que Luis llevaría muy lejos años después en **Un tigre de papel** (2007). **Agarrando pueblo**, funámbula, atraviesa sus 28 minutos en la cuerda floja entre el documental y la ficción. Siempre a punto de precipitarse, la película se mantiene en su lugar sin concesiones, a lo mejor sostenida por su espina dorsal y axioma en toda la obra de Luis Ospina, el humor:

Umberto Valverde: ¿Cuál ha sido, no solo en esta obra, sino en las anteriores, el método de trabajo de ustedes?

Carlos Mayolo: La risa.

*Luis Ospina: Seguro, el método de trabajo nuestro es la risa [...] Creo que la mejor manera de demostrar un descontento, un malestar que puede haber en una cultura, es por medio del humor.*²

El montaje de **Agarrando pueblo** fue sin duda un proceso complejo que integró y logró hacer la síntesis de todos estos ingredientes. Luis abordaba el montaje —y en esto estoy de acuerdo con él— como un acto de creación fundacional de la obra cinematográfica, responsable de su forma y su contenido. Bajo esta concepción, el montaje no está nunca resuelto por el rodaje —así como el rodaje no está nunca resuelto por el guion—, ni se encuentra en recetas o de forma teórica. El montaje se busca, se trabaja plásticamente auscultando el material y se encuentra solo tras un sinuoso camino de transformaciones.

Se trata de tres escrituras que pueden o no ser sucesivas, y que se potencian las unas a las otras: el guion, donde se comienza a soñar lo que será la película; el rodaje, que plasma lo que se había soñado en un soporte de grabación; y el montaje, que le dará a la obra soñada su escritura definitiva.

Esta idea de una escritura incesante, sobre todo en el terreno del cine documental, es algo que Luis ubicó en el centro de su

oficio. En sus propias palabras, rescatadas del tratamiento de **Todo comenzó por el fin** cuando todavía era un proyecto en fase de financiación, Luis nos dice:

*En mis documentales el guion siempre está en proceso de escritura durante todas las fases de la producción, desde la escogencia de un tema hasta la edición final que es cuando se termina de «re-escribir» el guion iniciado al principio de una manera prospectiva. Cuando yo, como documentalista, decido con qué escena voy a iniciar mi película y cuál es la que le sigue, así como los sonidos que las acompañan, estoy construyendo un guion, aunque lo haga mentalmente en la última etapa del proceso de producción, es decir, aunque lo elabore prescindiendo del papel y de la formalidad de la escritura. Se trata, pues, de encontrar un punto de equilibrio en el forcejeo metodológico que existe entre control y azar. Entre previsión y planeación versus espontaneidad e improvisación.*³

No es fácil separar el montaje de las demás fases creativas de la escritura cinematográfica; ya que es cierto que el montaje puede ser a la vez el fruto de una presciencia del guionista o del director, de un guion técnico pre-establecido, o de la relación de trabajo entre el montajista, el director y muchas veces el productor. Pero también es cierto que tarde o temprano alguien tendrá que sentarse a trabajar la materia, tomar decisiones y montar la película.

Y es precisamente en este momento en el que hubiéramos querido ahondar en el caso de **Agarrando pueblo**: en la experiencia del montajista como escritor frente a la mesa de montaje. ¿Qué estaba pensando Luis al momento de poner un plano en vez de otro, al momento de eliminar un segmento, al momento de cambiar una secuencia de posición? ¿Qué lo guiaba en ese sinfín de decisiones que implicó el montaje de la película?

Frente a la ausencia de Luis, las preguntas y las respuestas han quedado pendientes y la entrevista planeada para el 20 de septiembre de 2019 será para siempre una *entrevista anhelada*.

Sin embargo, la publicación de este artículo no se ha frenado, ya que sobreviven unos materiales preciosos y elocuentes de lo que fue el trabajo de montaje de **Agarrando pueblo**. Se trata de algunos rastros de sus escrituras sucesivas —guion, rodaje y montaje—, que Luis, gracias a su obsesión archivística, fue atesorando con el correr de los años. Quiero proponer al lector un ejercicio de visita a este archivo, teniendo en cuenta las claves ya esbozadas sobre el quehacer del montaje en la obra Luis Ospina.

Buena lectura a todos y un abrazo infinito para ti, querido Luis.

► 3 • Tratamiento de **Todo comenzó por el fin**, proyecto presentado al Fondo de desarrollo cinematográfico (2013).

► **4** • Harold Alvarado Tenorio y Hernán Toro, «Con Luis Ospina agarrando pueblo desde París. Entrevista con Luis Ospina», en *Oiga vea, sonidos e imágenes de Luis Ospina*, (Universidad del Valle, 2011), 33.

► **5** • La integralidad de las cartas puede encontrarse en Luis Ospina, *Palabras al viento, mis sobras completas* (Aguilar, 2007), 313-355.

► **6** • Elsa Vásquez, compañera sentimental de Carlos Mayolo y colaboradora de varias películas de Luis Ospina y Carlos Mayolo.

► **7** • Brigitte Lataud, psiquiatra francesa, amiga de Luis Ospina.

► **8** • Ramiro Arbeláez, miembro de la revista *Ojo al cine* y del Cine Club de Cali y actor de **Agarrando pueblo** y **Pura sangre** (Ospina, 1982).

II. Archivos revisitados

1. Cuando monto, converso conmigo mismo Frederick Wiseman

En 1977, Luis se mudó a París, Francia, donde vivió un poco más de un año. Allí, mientras desarrollaba una labor periodística en festivales de cine en Europa, completó el montaje de **Agarrando pueblo**.

El País: Agarrando pueblo fue montada en París...

Luis Ospina: Como cosa rara resulta más barato terminar una película en el exterior que en Colombia. Además, en Colombia no existen laboratorios que revelen película de 16 mm en color. El hecho de trabajar fuera del país le da a uno cierta distancia, por no decir objetividad, sobre el material filmado. Es curioso que nuestras mejores películas (Oiga vea y Agarrando pueblo) hayan sido terminadas en el exterior.⁴

De este período sobrevive un corpus de cartas que Luis le escribía regularmente a Mayolo, quien, por el traslado geográfico, había quedado cortado del trabajo de montaje de su película. La correspondencia era entonces una charla epistolar que versaba principalmente sobre los avances de este «montaje a distancia».

Luis, ahora solo en París, tenía que ordenar y visualizar el material, armar las escenas y encontrar una estructura que llevara la

película a su forma final, la más incandescente posible. Pero lo primero, por supuesto, era instalarse y conseguir un lugar de trabajo:

París, noviembre 7, 1977⁵
Queridos Carlos y Elsa⁶:

Por ahora vivo una vida de gitano, pero la mayoría del tiempo duermo en el cuarto de Brigitte⁷. Tengo pesadillas, como El inquilino.

Comenzó el Festival de Cine de París. Aquí con la credencial de Ojo al cine conseguí entradas gratis a todas las películas. En Europa esas vainas funcionan. Full descreting. En este momento estoy en la sala de prensa usando una máquina de escribir eléctrica.

El material de color de Agarrando pueblo me lo entregaron en estos días.

Mandé a sacar copión en B y N porque en color salía muy caro, más de US\$400. Parece que me van a prestar una moviola. Brigitte habló con un amigo de ella que fue el montador de F for Fake de Welles y él le dijo que sí me la prestaba.

Continúo en bolígrafo lo que falta porque me voy a meter a una película...

Continúo porque me salí de la película; estaba muy mala.

Es muy importante conseguir más dinero para Agarrando. Ya le escribí a Ramiro⁸ para que haga los beneficios. Si no se levanta

ese dinero allá, no hay forma de terminar esa película. Yo de mi bolsillo he metido ya más de 30 mil y por acá me queda difícil pues solo tengo gastos. En la próxima carta enviaré una lista completa de costos de Agarrando pueblo.

París, Dic 5/7
Queridos Carlos y Elsa:

Esta semana haré los transfers de sonido para Agarrando pueblo. El montaje lo haré donde Chris Marker probablemente, donde me alquilan una moviola por 800 pesos a la semana. El material de color ya lo vi aunque en copión de B y N. En general parece bien, pero hubo 100 pies con un «skip» y hay uno que otro «filaje». La toma del culo salió bien.

2. El montaje es una batalla contra la muerte para darle vida a un film
Anne Baudry

Ya instalado donde Chris Marker, el problema de montar **Agarrando pueblo** se materializaba frente a los ojos de Luis, seguramente como ya había sucedido seis años antes con **Oiga vea** (1971) en otro «montaje a distancia» con Mayolo que realizó desde su *Alma Mater*, UCLA:

Los Ángeles, octubre 1, 1971
Muy estimado Carlos:

El lunes entro a la U e inmediatamente comenzaré a editar Oiga vea. Ya tengo un esquema completo para el montaje.



■ Fotograma de **Agarrando pueblo** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978). Fuente: Bruma cine.

Funciona muy bien en papel. Hay que ver cómo funciona en la práctica. A medida que vaya montando te estaré manteniendo al tanto de cómo va y de los cambios que he tenido que hacer.

Sin embargo, la principal diferencia entre **Agarrando pueblo** y **Oiga vea** consistía en que **Agarrando pueblo** ya contaba con un guion o «esquema» preestablecido. El reto de ordenar y visualizar el material era entonces de naturaleza muy diferente, trazando la frontera que existe entre el trabajo de montaje en ficción y en documental. La montajista francesa Anne Baudry lo explica así:

► 9 • Anne Baudry, «Montaje y dramaturgia en el cine documental», *Signo y pensamiento* 18, n.º 35 (1999): 74.

► 10 • Estos materiales han sido en su mayoría preservados en el archivo de Luis Ospina y algunos de ellos se pueden consultar aquí:



www.luisospina.com

*En ficción, el guion y la edición forman una especie de empaque, una construcción previa con relación a la cual se adquiere una libertad, limitada, al término del proceso de montaje. En documental, los rushes están compuestos a menudo por elementos heterogéneos cuyos vínculos se descubren durante el montaje con la estructura del conjunto, la construcción y la continuidad [...] Este trabajo del montaje, en documental, es el trabajo que se realiza en el momento del guion en ficción.*⁹

Esta primera escritura de **Agarrando pueblo**, su guion, estaba incluida en un proyecto de mayor envergadura llamado *El corazón del cine*, haciendo alusión al poema-manifiesto del escritor ruso Vladimir Maiakovski. El conjunto contaba con varios episodios, del cual **Agarrando pueblo** solo ocupaba el tercer lugar. La cuarta parte, *Pura película*, era un *thriller* sobre el tráfico de coca y la quinta, *Ladrones y policías*, un guion antes titulado *Va a venir visita*.¹⁰

Asunto importante para el montaje que emprendía Luis en 1978: el proyecto de *El corazón del cine* venía encabezado por un epígrafe que consistía en poner en imágenes —algunas rodadas y otras por conseguir— el poema-manifiesto de Maiakovski:

Extraña situación en la que debía encontrarse Luis frente al material de **Agarrando**

Pueblo. Al ser una película tan *extracurricular* ¿Cómo enfrentarla?

En **Todo comenzó por el fin**, la clasificación del material se diseñó durante más de un año, trabajo que inició primero David Rojas, asistente de montaje, y luego completó Francisco Medina, director de foto. El trabajo consistía en un desfile de categorías inscritas en distintas tablas de Excel, donde, gracias a una combinación de entradas, se accedía rápidamente a la frase buscada, a la foto pertinente, al archivo necesario. Esta brújula conceptual era la herramienta para orientar la navegación en medio de las tormentas.

Cuando el montaje arrancó en forma, nos dedicamos durante otros dos meses a visualizar el material, con la esperanza de aprendérselo de memoria (tarea lenta y tediosa). Hasta que Luis me dijo: «¡Ya! Me cansé, montemos algo». Y me propuso comenzar abordando los *making-off* de las películas de Mayolo. «Es mejor comenzar por algo que nos divierta», me dijo. Esas escenas están ahora muy lejos del inicio de la película, pero no importaba, lo esencial era comenzar:

París, enero 16, 1978

Querido Carlos:

Agarrando pueblo: Ya inicié el montaje. He decidido dividirlo por etapas. Ya tengo terminados 13 minutos: la escena del hotel y el material en que sale Luis

Alfonso Londoño¹¹, excepto la entrevista. La escena del Guabal¹² la trabajé durante dos semanas, ocho horas diarias, y quedó bastante bien. Fue necesario fragmentar un poco algunos de los planos-secuencia para usar solo los pedazos buenos y favorecer un poco el sonido.

La sacada de los cineastas con el machete y lo de Charles Bronson tiene un montaje muy ágil, desde muchos ángulos. La cola del plano fijo del hotel la tuve que cortar al final porque había unos velones. Hice el corte cuando desaguás el inodoro y de allí cortar al travelling de la pared de ladrillo. El sonido del agua continúa sobre ese plano.

De todas formas, no creo que la película vaya a estar lista para Oberhausen. Yo calculo que terminarla costaría unos US\$2.500 más: O sea que el costo total sería de US\$4.000-5.000.

Ha habido dos muertos en el edificio, el último la noche del 31, la señora del tercero, con pepas. Ojalá no se repita lo de El inquilino.

París, febrero 2, 1978

Querido Carlos:

Me imagino que llamaste anoche por la pereza de escribir y por el afán de Oberhausen. Yo acá en Europa he desmitificado el asunto de los festivales, más ahora que he podido asistir a varios. Eso, como todo, son las roscas y los premios y no corresponden a la calidad de las obras. Ober-

hausen es del 24 al 29 de abril. Claro que trataré de terminarla para ese entonces.

Para el «cine es deportivo» utilizaré el zoom-out de la clavadora de Oiga vea, posiblemente trucando (repitiendo cada fotograma dos veces y copiando la toma de atrás para adelante para dar el efecto de zoom-out/zoom-in, o sea que se tira y vuelve y sale). Hoy terminé el montaje de la secuencia de los gamines, tal vez lo más difícil de montar por el asunto del micrófono omnipresente y la poca variedad de los insertos en color. Calculo que podré terminar el montaje en tres semanas, trabajando de 10 a.m. a 7 p.m., las únicas horas en las que está disponible la moviola. Mañana comenzaré a darle un orden a las escenas de la parte de Agarrando pueblo. Bueno, creo que con esta información estarás al tanto de todo lo referente a la película.

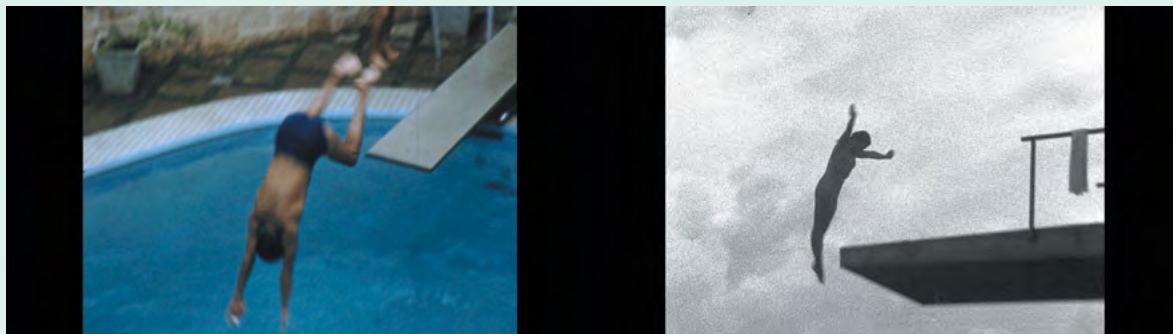
París, febrero 14, 1978

Querido Carlos:

Te tengo más o menos buenas noticias. Hasta ahora cuento con un montaje de 26 minutos que incluye todo excepto el poema de Maiakovski y el epílogo/entrevista con Luis Alfonso Londoño. De la entrevista conservaré creo que solo tres partes, cuando responde a: (1) «¿esta película qué quiere decir del cine?» (2) «Qué le tendrías que decir a la gente del cine?» y (3) «¿Creés que todos los que 'agarran

► 11 • Luis Alfonso Londoño, protagonista de **Agarrando pueblo**.

► 12 • Se refiere a la escena de la filmación en el rancho de Luis Alfonso Londoño, barrio El Guabal.



Fotogramas de **Todo comenzó por el fin** (2015) y **Oiga Vea** (1971).

► 13 • Karen Lamassonne, pintora, compañera sentimental de Luis Ospina hasta 1985. Posteriormente haría dirección artística de **Pura Sangre**.

pueblo' deben tener este mismo merecido?». El final de la entrevista es después de que Luis Alfonso le hace un gesto a los que están en off para que hagan silencio y dice: «Eso es todo, ¿no?». Me pidieron la Oberhausen no han contestado si aceptan películas no subtitradas.

*París, marzo 6, 1978
Querido Carlos:*

Bueno, hermano, el montaje está terminado. Por cuestiones de tiempo, tanto de duración de la película y de afán por tenerla lista para Oberhausen, he decidido eliminar todo lo de Maiacovski que iba al principio. La película en el momento tiene 27 y medio minutos y no encontré de dónde sacarle más. Estuve trabajando muy duro todas las noches, noches blancas, y estoy en un estado de debilidad bastante lamentable. Resulta que un amigo me contactó con Denise de Casa-

bianca, montadora de varias películas de Rivette, entre ellas La religiosa; hablé con ella y me prestó una súper sala de montaje gratis todas las noches, que es cuando ella no trabaja. Sobra decir que me gusta mucho la película y que estoy contento con el montaje que hice.

Yo estaré partiendo para Alemania a mediados de abril puesto que iré a Hamburgo a una exposición que va a hacer Karen¹³. Ella viene de Nueva York acá a París a fines de esta semana. Eso también me tiene muy contento.

¿Se acabaron los concursos de Colcultura? Infórmate de eso a ver si agarramos premios. ¿Murió Ojo al cine? Ya hace un año murió Andrés y con él la revista, cosa que me temía. No me siento motivado para estar en Colombia.

Post-scriptum: marzo 13.

Ya mandé la película al laboratorio. ¡Se demo-



Fotogramas de **Agarrando pueblo** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978). Fuente: Bruma cine.

ran un mes en tener la primera copia! Por el momento, pa'calmar la fiebre te mando el guion definitivo de la película. Ponele imágenes con la cabeza hasta que la copia esté allá.

3. Esto quiere decir que uno puede mirar un plano durante tres días y creer saberlo todo, pero en realidad no se ha avanzado nada. Solo cuenta la posibilidad de ligar un plano a otros planos; solo los planos juntos adquirirán un sentido.

Albert Jurgenson

Agarrando pueblo empieza con un plano en blanco y negro que recorre una calle cualquiera de Cali para llegar a la puerta de una iglesia. Ahí encontramos a un hombre sentado que pide limosna mientras es filmado insistentemente por un equipo de cine. El segundo plano, a color, nos posiciona en otro punto de vista: el de la cámara misma del equipo de cine que filma al mendigo. Así, en solo dos planos, el dispositivo de **Agarrando pueblo** es presentado al espectador de forma clara, sencilla y puramente cinematográfica: en esta película en blanco y negro, asisti-

remos a la historia del rodaje de un documental filmado a color por unos cineastas que buscan magnificar la miseria de la ciudad.

En esta secuencia, el personaje representado por Carlos Mayolo —el director de cine Alfredo García— exhorta al mendigo a exagerar el gesto, diciéndole que mueva el tarro para que la toma quede mejor. Es la esencia misma de **¿El futuro para quién?** (este es el título del documental que están haciendo).

De ahí en adelante, la narración de **Agarrando pueblo** se despliega en una serie de situaciones donde el humor negro y la provocación se dan rienda suelta para forzar los límites de lo tolerable —como cuando Alfredo García les tira monedas a unos niños para filmarlos mientras se bañan desnudos en una fuente—. Pero la mirada de **Agarrando pueblo** ya ha sido establecida y la crítica emerge por el distanciamiento que instala el blanco y negro: frente a la monstruosidad de lo que está siendo filmado a color, el espectador puede ahora reírse y escandalizarse.



📺 Luis Ospina en el montaje de Pura Sangre (1983). Fuente: Archivo fotográfico de Luis Ospina.

► 14 • Umberto Valverde, «Reportaje crítico al cine colombiano». El pueblo, Semanario Cultural, (diciembre 24 de 1977), 10-11.

► 15 • Laura Martínez, «Luis Ospina cuenta la historia detrás de Agarrando Pueblo», Revista Arcadia, 6 de octubre, 2016.

Luis Ospina: Para mí el cine existe como provocación.

Umberto Valverde: ¿Cómo provocación?

LO: Me interesa que mis películas provoquen una opinión. No se trata de imponer un punto de vista. Son películas que terminan en punta: tienen finales abiertos para que, a partir de la película, se pueda armar una discusión. Crear la reflexión a través de la provocación.¹⁴

París, abril 13, 1978

Querido Carlos:

Junto con esta carta te mando todos los datos para la inscripción de Agarrando

pueblo en el concurso de Colcultura. El premio de la mejor actuación te lo merecías vos o Luis Alfonso Londoño, que puso — literalmente— hasta el culo en la película. No hay que olvidarse del hombre. Yo le mandé una postal con la Torre Eiffel. Otra cosa, un poco patafísica, pero no importa, es que inscribí la película dos veces, una como argumental y otra como documental. Que se rompan el coco decidiendo si es documental o argumental.

Esta posición estética de Luis, que trasluce en todo el montaje de la película, suscitó un fuerte debate con Mayolo, quién quería que el inicio de **Agarrando pueblo** fuera distinto. En palabras de Luis:

Le mandé la película, él la vio y le añadió un epígrafe de Maiacovski, un poco como justificando la película. Yo admiro mucho a Maiacovski pero me parecía que estaba fuera de lugar esa justificación pues, para mí, la película debía comenzar como una provocación.¹⁵

París, mayo 29, 1978

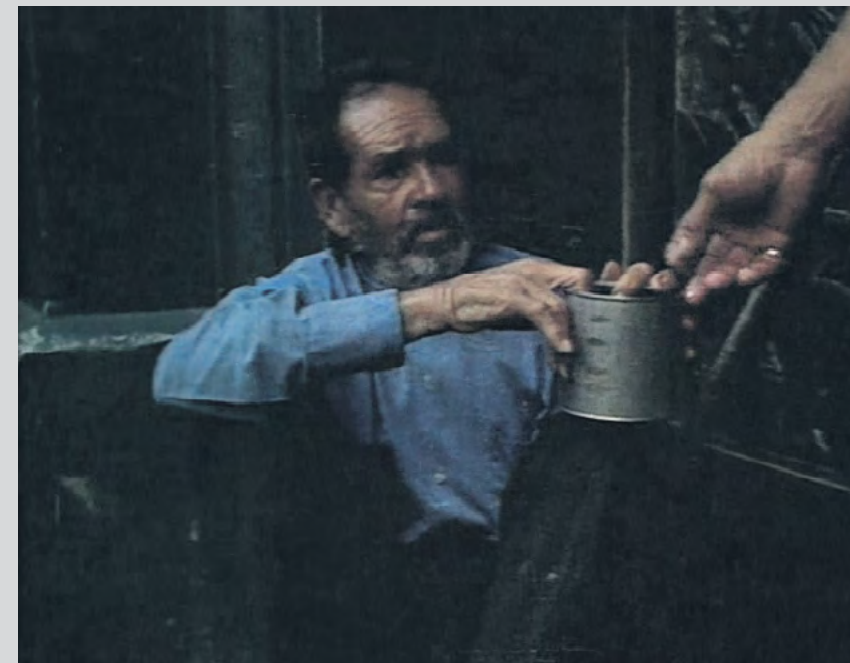
Querido Carlos:

Si no es por mi madre no me entero que ganamos el primer premio argumental de Colcultura. Ella me envió un telegrama a Cannes. Lo que me dolió fue que Luis Alfonso Londoño no ganó el premio de actuación; él era el que más lo necesitaba, más ahora que tiene tifo.

Lo de agregarle el texto con voz en off de ultratumba no me gustó para nada. Este cambio no ha debido hacerse sin consultarme. Yo quería que la película se viera tal como yo la había enviado y considero que mi trabajo (el de montador) se está desconociendo al hacer cambios macheteros y precipitados. Creo que en el montaje yo respeté todos los propósitos de ambos e hice lo mejor que pude con el material a mi disposición. No es que me parezca malo el poema sino la forma en que está presentado. La idea original no era mala y de todas más recursiva, como cine, que la verraca voz en off. Carlos, creo que te estás dejando guiar por opiniones que no tienen nada que ver con lo que vos y yo nos proponemos hacer cuando trabajamos juntos. Al mismo tiempo querés ser rebelde y sentís la necesidad de ser aceptado; no se puede estar con Dios y con el diablo en la tierra del sol. A la mierda con los cubanos y toda esa recua de gente cuyo oficio no es el cine sino la política.

Aquí en París la he exhibido dos veces. Una fue una proyección privada con invitaciones. Muchos amigos fueron, también algunos críticos y algunos cineastas, entre ellos Raúl Ruiz, a quien le gustó la cinta. La recepción de la película ha sido como me la esperaba. O les gusta mucho o no les gusta nada. Así debe ser. No me interesa ser recuperado por nadie.

El texto de Maiacovski no lo incluí por varias razones. Cuando yo vi la película sin



📺 Fotograma de **Agarrando pueblo** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978). Fuente: Bruma cine.

ese texto al principio se me hizo todavía mejor. Te explicaré por qué. En la versión que yo envié, la película comienza con las escenas de Agarrando pueblo y el espectador no sabe dónde carajos va la película. El espectador se despista; al principio reacciona con risa, pero poco a poco tiene que tragarse la risa porque va viendo que estos cineastas son unos hijueputas. O sea que esa primera parte actúa como una provocación, luego la película se va aclarando a partir de la escena de los gamines y luego con la del hotel, pues ya se comienza a ver que hay otro punto de vista que cuestiona lo que están haciendo los cineastas-actores. Ponerle el prólogo de Maiacovski es

► 16 • Laura Martínez, «Luis Ospina cuenta la historia detrás de *Agarrando Pueblo*», Revista Arcadia, 6 de octubre, 2016.

► 17 • Anne Baudry, «Montaje y dramaturgia en el cine documental», *Signo y pensamiento* 18, n.º 35 (1999).

bajarse los pantalones desde el principio, es poner las cartas sobre la mesa antes de que se defina el juego, es dar línea desde el principio. Es preferible producir la reflexión por medio de la provocación que dar todo mascado desde el principio. Sin el texto, la película no es tan fácil de recuperarse por los tercermundistas y los cubanos. Uno tiene que asumir los mierderos que uno mismo crea. Nosotros hicimos esta película con la intención de armar el mierdero, no para quedar bien con nadie, sean cubanos, provincianos o caníbales. Parece que te sintieras inseguro de la forma como te expresás. ¿Acaso estamos enfermos para que necesitemos una inyección maiacovskiana? Toda esta carreta se reduce a algo que te pido: que se conserve la película en su versión original, ni más (cortes) ni más (añadidos).

En el montaje final se descartaron las referencias a Maiacovski y se determinó que **Agarrando pueblo** sería una película autónoma. «Creo que finalmente Mayolo reflexionó, accedió a sacar el epígrafe y después de eso continuamos siendo los grandes amigos que fuimos durante casi 60 años».¹⁶

4. *El montaje, en efecto, no muestra la realidad sino una verdad o una mentira.*
Albert Jurgenson

La mayoría de mis colegas, editores de la era digital, no conocieron las herramientas que Luis utilizó para montar

Agarrando pueblo. Por mi parte, cuando estudié cine en Francia, las moviolas se exhibían como piezas de museo en los corredores de la escuela.

Cuando era asistente de montaje pude conocer el trabajo de varios montajistas quienes, como Luis, vivieron el paso del montaje analógico al montaje con computadores. Y en todos los casos encontré lo mismo: a la hora de montar, las operaciones que entran en juego van mucho más allá de la técnica. Y es por esto que me siento tan cerca del Luis montajista de **Agarrando pueblo** —quien, dato cómico, nunca aprendería a utilizar un *Avid* o un *Final Cut*—. Porque, de hecho, hay algo inmanente en el trabajo de montaje y es su solicitud al pensamiento. Afirmar esta visión del montaje fue lo más valioso que viví junto a Luis.

En su mínima expresión, montar equivale a entender cómo hay que cortar un plano. Toda la cuestión consiste en saber cuándo se empieza y cuando se acaba, pues como nos dice Anne Baudry, un plano se acaba «cuando ha contado su pequeña historia de comienzo a fin, cuando recrea un sentido con la gran historia que cuenta todo el film. Este tiempo del plano, ¿cómo encontrarlo?».¹⁷

Tanto en un formato largo como en uno corto, que sean más de quinientas horas de material como en **Todo comenzó por el fin** o muy pocas —me contaba Luis—,

como en **Agarrando pueblo**, la batalla es la misma: hay que encontrar la película para hacerle decir su verdad.

París, septiembre 8, 1978
Querido Carlos:

Ya estoy haciendo traducir la película al francés. El mejor título que le pude encontrar en francés es Les vampires de la misère (Los vampiros de la miseria.) Es crítico el estado financiero de la película. Yo ya he invertido alrededor de 120 mil pesos de un total de 170 mil pesos. Se me hace justo que la inversión tuya y la mía sean iguales. Es feo hablar de plata, pero es necesario. Aquí no tengo oportunidad de ganar ningún dinero, lo contrario: tengo es oportunidades para gastarlo.

Regreso a Colombia sin nada en mente, tal vez tranquilo y con la cabeza más fría pero no más optimista. Pasan los años, nos volvemos más viejos y se ha hecho muy poco.

Cali, junio 22, 1979
Queridos Carlos y Elsa:

Esta carta te la escribo a toda carrera porque quiero enviarla mañana cuando el correo esté abierto. Este mes tiene 4 puentes. Hasta mi cumpleaños (los 30, ¡uff!) cayó en día de fiesta y lo celebré varios días aquí en Cali con Ramiro, Manchola y La Rata y en Bogotá en casa de Karen. En Cali, como era de esperarse,



Fotograma de **Agarrando pueblo** (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978). Fuente: Bruma cine.

hubo de todos los excesos prodigiosos de esta tierra vallecaucana, con raspada de pared y entesada de la nariz, como dicen los peruanos.

Con los 30 me ha dado por los inventarios. Los últimos 3 días me la he pasado encerrado clasificando las 4 mil y pucho de fotos que hay en el archivo del Cine Club y de Ojo al cine. Escribí 600 sobres, uno por cada película. Tengo las uñas de los dedos despegadas de tanto darle a la máquina de

escribir. También hice inventario de revistas y mandé a empastar los tomos que están completos. Falta el inventario de los libros. Ramiro me ha ayudado en todas estas actividades cansonas pero muy útiles.

No sé si te habrás enterado de que el pasado 16 de junio murió el rey Nicholas Ray, rey de reyes. Me dio duro la noticia.

Cali, noviembre 14, 1979
Querido Carlos:

Por el recorte adjunto de El País te darás cuenta de que el lunes pasado (nov. 12) a las nueve y media de la noche murió Luis Alfonso Londoño, nuestro querido y divertido actor. En la mañana del martes recibí una llamada de don Gregorio, el señor de la tienda de al lado, y me informó que Londoño se había muerto y que estaban haciendo una recolecta entre la gente del barrio para poderlo enterrar. Yo llamé a Eduardo y ahí mismo nos fuimos a El Guabal, donde encontramos el rancho convertido en cámara ardiente con el ataúd custodiado por un cuadro del Sagrado Corazón y un crucifijo.

A Luis Alfonso lo afeitaron, lo envolvieron en una sábana y lo metieron al ataúd, con vidriecito y todo. Murió de hidropesía y del invierno tan tenaz que ha hecho en todo el país. Yo, entonces, en nombre de la película contribuí con 5 mil pesos, suficientes para pagar el ataúd (4 mil pesos), el hoyo (500 pesos) y el bus para transportar el cadáver y los acompañantes. No solo hay que revelar las

películas, sino también velar a los actores en cámara ardiente. Tenaz. Me puse muy triste.

Tengo ganas de que esta década se acabe rápido. ☐

Referencias

Alvarado Tenorio, Harold y Hernán Toro. «Con Luis Ospina agarrando pueblo desde París. Entrevista con Luis Ospina». En *Oiga vea, sonidos e imágenes de Luis Ospina*, 33. Cali : Universidad del Valle, 2011.

Baudry, Anne «Montaje y dramaturgia en el cine documental». *Signo y pensamiento* 18, n° 35 (1999).

Donoso, Coti. Conversación con Ignacio Agüero. *El otro montaje: reflexiones en torno al montaje documental*, 2017.

Martínez, Laura. «Luis Ospina cuenta la historia detrás de *Agarrando Pueblo*», *Revista Arcadia*, 6 de octubre, 2016. <https://www.revistaarcadia.com/agenda/multimedia/el-rodaje-de-agarrando-pueblo-de-luis-ospina-y-carlos-mayolo/56475>

Ospina, Luis. *Palabras al viento, mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar, 2007.

Valverde, Umberto. «Reportaje crítico al cine colombiano». *El pueblo, Semanario Cultural* (diciembre 24 de 1977): 10-11.

Filmografía

Ospina, Luis. **Oiga vea**. 1971

_____ **Agarrando pueblo**. 1978

_____ **Pura sangre**. 1982

_____ **Un tigre de papel**. 2007

_____ **Todo comenzó por el fin**. 2015

_____ **Los mudos testigos**. S.f.



www.luisospina.com



ENTREVISTA

POR ISABEL CRISTINA OTÁLVARO

Palabras clave: Marta Rodríguez, Jorge Silva, Chircales, montaje documental, observación participante, Nuevo Cine Latinoamericano.

Resumen: Isabel Otálvaro (montajista) entrevista a Marta Rodríguez indagando sobre el proceso de creación de Chircales (1966-1971). En la conversación se abordan distintos aspectos de la producción: sus condiciones técnicas, el contexto social y político, los motivos que impulsaron la creación de esta película, la relación de los directores con sus personajes, las ideas de montaje que se trabajaron desde el rodaje, el proceso de finalización y la inserción de la película y sus directores en el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

Keywords: Marta Rodríguez, Jorge Silva, Chircales, Film editing, Documentary film, Participant observation, New Latin American Cinema.

Abstract: Isabel Otálvaro (film editor) interviews Marta Rodríguez on the creation process of Chircales (1966-1971). The conversation covers different aspects of film production: the technical requirements, the social and political context, the reasons that led to the making of the film, the relationship between directors and the people who were filmed, the ideas on edition developed since the film shooting, the end of the filmmaking process and the story of how Chircales and the directors became part of the New Latin American Cinema.

MARTA RODRÍGUEZ nació en la ciudad de Bogotá en 1933. En la década de 1950 viajó a París, donde se vio influenciada por el movimiento cinematográfico europeo de la época. Al regresar a Colombia, se vinculó a la Universidad Nacional. Allí conoció al sacerdote Camilo Torres Restrepo, con quien realizó algunos trabajos de campo. Más tarde, retornó al país galo y realizó estudios de Etnología y Producción Cinematográfica. Fue en su segunda estancia en Francia que conoció dos de sus grandes influencias: el documentalista francés Jean Rouch y la corriente del llamado Cinema Verité.

De nuevo en Colombia, Rodríguez conoció al cineasta Jorge Silva, con quien contrajo matrimonio. La pareja trabajó en la realización de documentales durante aproximadamente quince años, hasta el fallecimiento de Silva en 1987. Marta Rodríguez ha dirigido cerca de una veintena de películas y ha participado además como productora y guionista en varios proyectos. Sus películas se centran en las condiciones de vida de la clase trabajadora de menor nivel socioeconómico de Colombia, con énfasis en los pueblos indígenas y nativos. Algunos de sus trabajos comprenden **Chircales** (1966-1971), **Campesinos** (1975), **Nuestra voz de tierra memoria y futuro** (1982), **Amor, mujeres y flores** (1989), y **La Sinfónica de los Andes** (2020).



ENTREVISTA CON MARTA RODRÍGUEZ

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA

Memorias de la creación de Chircales (1966-1971)

*Uno tiene que formarse, sacando
de la nada un documental por
encima de todo*

Chircales es un documental fundacional en la historia del cine colombiano y latinoamericano. Esta condición de clásico, de film pionero, se explica por muchas razones: la audacia de los autores que se lanzaron a crear una obra documental en una época en la que los recursos técnicos eran costosos, escasos y precarios; su mirada aguda y comprometida con la realidad que filmaban, el amor que demuestran por sus personajes, su decidido espíritu de denuncia, la perseverancia en un proceso de realización que

tardaría cinco años; todo eso materializado en una obra coherente y rica en el uso de los recursos del lenguaje cinematográfico.

Una de las muchas virtudes de esta película reside precisamente en el montaje. Ese escenario del trabajo cinematográfico donde se eligen, se asocian, se ensamblan, se componen o se descomponen los elementos que constituyen la obra. En **Chircales** nos encontramos con un film que evidencia una estructura cuidadosamente trabajada y coherente con el ideario político que la inspira. En su labor de montaje encontramos un tejido que despunta con imágenes de la Plaza de Bolívar en un día de elecciones, asociando estos planos con sonidos de discursos políticos, homilías y voces campesinas. Desde las imágenes de ese «lugar central» de la nación, el film nos lleva directamente a ese lugar radicalmente marginal donde permanecemos hasta el final. Como bien lo explicará Marta en esta entrevista, el montaje se construyó a partir de una idea dialéctica que busca poner de presente la contradicción.

El análisis del montaje de una película como **Chircales** es inseparable de su génesis, de las formas particulares de su proceso de producción y de las dificultades técnicas que enfrentó, especialmente el hecho de no haber grabado sonido sincrónico. Marta y Jorge fueron pioneros de una forma de producción indepen-

diente, arriesgada, que obedecía solo a su propia y visceral necesidad de ver y de *hacer ver*. Se trata también de un proceso inseparable de los grandes encuentros que marcaron la vida de Marta Rodríguez: Camilo Torres, su maestro y quien la llevaría por primera vez a los barrios de Tunjuelito y a la Hacienda «Los molinos del sur»; Jean Rouch, otro maestro que la afianzó en los métodos de la observación participante y la autonomía en la producción fílmica; y Jorge Silva, su marido y compañero de luchas en la creación de una obra que debió superar obstáculos de muchos órdenes.

Gracias a la cálida disposición de Marta nos adentramos en la memoria del proceso de creación de **Chircales**. Algo esencial nos queda después de este diálogo: una profunda impresión emocional por la forma en la que ella se implica con las realidades que narra. En sus evocaciones del proceso de producción resuenan sus vínculos afectivos con los personajes, se revela la intensidad de su deseo de mostrar y las conmociones que vivió en su encuentro con los chircales. En sus palabras encontramos la vitalidad de las imágenes que permanecen en su memoria, cargadas de afecto y de compasión.

Isabel Otálvaro: ¿Cómo fue la génesis de **Chircales**? ¿Cómo empezó a fraguarse la película?



Fotograma de **Chircales** (Marta Rodríguez, 1966-1972).

Marta Rodríguez: El que me llevó a ese barrio fue Camilo Torres, el sacerdote. Yo empecé a estudiar Sociología en el 59, en la facultad que recién se abrió con Orlando Fals Borda y Camilo. Ellos tenían un concepto de la sociología muy práctico. Camilo nos pidió a varios estudiantes voluntarios que fuéramos a trabajar a un barrio suburbano, porque después de la violencia del 48 mucha población migró, y era población no cualificada. Allá eran montañas de barro y les tocaba hacer ladrillo artesanal. Era una sociedad en la que había esclavismo, realmente eran esclavos, hasta los niños. Cualquier persona que vea un niño de tres añitos cargando ladrillos a la espalda y con una cincha en la cabeza... eso era como

ganado. Entonces vi esas imágenes y eso me obligó a irme a estudiar Cine a Francia. Me fui en el 61 y me quedé hasta el 65.

Otro personaje que marcó mi vida fue Jean Rouch, el antropólogo francés que era un excelente maestro. Con él aprendí los métodos de la observación participante, los métodos de Dziga Vertov, todos estos métodos del montaje. Además, Jean Rouch tenía una idea muy inteligente y era que aprendiéramos todo, porque en América Latina no había nada, no había empezado el cine. Entonces teníamos profesor de Imagen, profesor de Montaje y aprendíamos a hacer un pequeño documental, para que llegando a Colombia fuéramos capaces de hacer todo nosotros, esa era la metodología.

Volví y felizmente apareció Jorge Silva, mi marido, que no pudo estudiar ni ir a ninguna academia porque era muy pobre; se había criado en el amparo de niños, tenía tercero de primaria. Pero él conocía la pobreza, conocía qué era la gente marginada, la gente explotada, y ese intercambio de los dos fue vital. Él me decía: «sus teorías aquí se le van a volver pedacitos», y mucho pasó, porque la realidad es muy distinta, de una academia a meterte a un barrio.

Cuando Camilo nos invitó, habíamos creado el movimiento universitario de promoción comunal Muniproc. Creamos una escuelita dominical en la que yo alfabetizaba a los niños. Alquilamos una casa con Camilo, ahí junto a la parroquia en Tunjuelito; allí conocí a los niños y surgió la idea de la película. Me llegaban niños con alpargaticas, llenos de barro, todos aporreados, a veces tenían la manita lastimada. Les ponían pedazos de guadua amarrados con cabuyas para que aguantaran, porque ellos sufrían mucho cargando esos ladrillos tan pesados, tan rústicos.

Los niños fueron un elemento muy importante. Había una niña, Amelia, que era hija de una señora que aparece ahí, con una cara de soledad, de dolor, que casi ni hablaba. Esa niña se volvió mi amiga. Siempre se sentaba al ladito a mirarme. Y los niños, los hijos de la comadre que eran Luis Alfredo; Benjamín; Alcira, la mayor;

Leonor; Isabel; bueno...y luego hubo más hijos y luego fuimos compadres.

Entonces empezamos a filmar con Jorge, pero para empezar la metodología era no llevar equipos, porque era delicado comprometer a la gente, la podían reprimir. Era necesario que nos conocieran primero, que tuviéramos una comunicación, que supieran quiénes éramos, y eso tomó tiempo. A las familias les daba miedo. Además, había que pedir permiso para entrar a la hacienda. Entonces me levanté un periodista que era muy amigo de los dueños de la hacienda y le dije que iba a hacer un estudio de lingüística o no sé cuánto... así nos tocaba, siempre nos tocó inventar otra cosa, hasta que al fin entramos.

No llevamos equipos hasta que no había [sic] confianza en nosotros, que sabíamos que no los íbamos a perjudicar. Pero al final nos echaron a todos. Porque los viejos, los capataces, venían todos los días a mirar, y cuando vieron que preguntábamos si no había prestaciones, los viejos empezaron a mirarnos horrible, nos amenazaban, nos decían que nos fuéramos y al final nos echaron a todos.

IO: Ustedes filmaron en 16 mm, en un momento en el que había muchas limitaciones técnicas en Colombia. Además, filmaron con una cámara que no tenía



Fotograma de **Chicables** (Marta Rodríguez, 1966-1972).

sonido sincrónico y eso implicó otras exigencias para la película. ¿Cómo fue la realización en estas condiciones?

MR: Aquí no había escuelas, no había casas productoras, no había equipos. Yo había conocido en París a este hombre que creó la televisión aquí, la televisión que trajo Rojas Pinilla. Allá tenían estas cámaras Bolex, entonces me dieron cámaras gratuitas y me dieron laboratorio en blanco y negro y eso ya era la mitad de lo que necesitábamos. Y luego trabajé en la embajada de Francia, porque la embajada me dio un puesto para manejar la cineoteca, y con lo que ganaba compraba película. Me la vendían de contrabando

de la televisión, o traía de Estados Unidos cajas de 1200 pies. El método era: cargamos la cámara, nos vamos y convivimos con ellos. Nosotros no llegábamos con un micrófono en la mano a preguntar «venga, ¿ustedes cómo están?», no. Estábamos ahí todo el día mirando. Por ejemplo el hambre en los niños era algo doloroso. Y a estas mujeres les tocaba cargar esos ladrillos en la espalda aún en embarazo, subiendo por esas rampas. Y los niños de tres, cuatro añitos, con un ladrillo... Uno decía «¡Virgen santísima, donde este niño se caiga!» Y hubo accidentes en que se cayeron niños. Además, había unas piscinas de agua para el barro donde se ahogaron algunos niños. Allá

era muy agresivo todo. No había una arboleda, todo era barro, barro, barro.

Entonces las cosas surgían, la metodología era irnos con la cámara. Yo tenía una cámara Bolex con tres lentes, y esa cámara tenía la ventaja de que funcionaba con cuerda, porque allá no había luz, eso era con velas, no había luz para nada. Entonces trabajábamos con esa cámara, que se usó en toda América Latina para el cine político.

Pero me prestaban cámaras que a veces estaban en mal estado. Y el día de la primera comunión, que fuimos a las cinco de la mañana para grabarla, la cámara no funcionó. Así que nos tocaba hacer fotos y reconstruir. Se reconstruyó todo y más bonito porque planificamos bien. Luego, el día del trasteo, cuando la comadre iba a quemar el colchón, porque ese colchón ya no aguantaba más orinadas, la cámara tampoco funcionó. Entonces anoté: ¿Qué llevan? El sagrado corazón, lo que era vital para ellos, sus cuadros religiosos, el cuarto estaba lleno de cuadros; el transistor y la máquina de moler. Y volvimos a filmarlo.

IO: A medida que iban filmando, en ese proceso extenso en el que fueron haciendo imágenes y sonidos, ¿cómo iban organizando el material?, ¿cómo lo iban preparando? Y ¿cómo eso iba también marcando el rodaje?

MR: La televisión me revelaba muy bien, tenían un laboratorio de muy buena calidad. Yo tenía una *moviscop* porque había aprendido a editar en Francia con esto, entonces en esto editábamos. A medida que filmábamos, íbamos revelando y analizando cómo íbamos a hacer el montaje. Se tuvo mucho la parte técnica como una guía: *cómo hacen el ladrillo, cómo sacan el barro, cómo lo muelen*. Esa idea nos sirvió para estructurar la película. Filmamos en detalle todo ese proceso.

Yo estaba estudiando el capital de Marx y encontré una hipótesis: para una tecnología muy primitiva, igualmente hay una manera de pensar muy primitiva. Y en eso me basé para el montaje. Empecé por hacer la parte técnica; no les molestaba que yo preguntara: «cómo botan el barro, y cómo lo muelen, y cómo es el pozo y el caballo». Por ahí empezamos.

Por ejemplo, cuando llegaba el invierno se paraba ese molino; quedaban endeudadísimos con los terratenientes, porque los pachos se llenaban de agua y el ladrillo se perdía. Y el lenguaje del señor capataz era muy vulgar, muy grosero. «Estos hijueputas», decía, no los bajaba de hijueputas. Había visto **Las Hurdes** (Buñuel, 1932), donde se encuentra esta dialéctica. En la edición había siempre una dialéctica de la contradicción. Cuando la comadre le da seno a su chiquita, que se la llevan y ella está moliendo su barro, ponemos



■ Fotogramas de **Chicarles**, secuencia molino (Marta Rodríguez, 1966-1972).

una música muy sutil, muy bella, pero al mismo tiempo ponemos su contrario: el capataz le está diciendo «Estos hijueputas, ¿por qué no trabajan?». Era la contradicción eterna. Y así se daba mucho. Eso lo usa mucho Buñuel en **Las Hurdes**; a ellos los pican las abejas, pero entonces lo que se ponen para curarse les produce yagas y usa toda esa dialéctica, y yo usé mucho eso en el lenguaje.

Y la estructura narrativa de montaje estaba basada en cómo se produce el ladrillo técnicamente. Y ahí va la vida sexual, la vida familiar, los conflictos familiares, la comida... eran los dos molinos, pues si el molino de barro muele, hay para venderlo, ganarse unos pocos pesos, comprar el bulto de papa que era indispensable y el maíz para hacer la mazamorra.

IO: El molino del maíz es un elemento muy importante en la película. Vemos el molino del barro y la máquina de moler el maíz que vuelve varias veces en un montaje paralelo. Y cuando se van, los vemos desarmando la máquina de moler y se la llevan. Es otro elemento permanente. Pero quisiera retomar esa imagen que nos explicabas ahora, que sirvió para estructurar la película, de cómo lo primitivo de las herramientas y de la tecnología hablaba también de lo primitivo de su pensamiento, ¿cómo nos podrías explicar esa representación en la película?

MR: Yo empecé a conocer un poquito, porque allí iban a hacer campaña del partido conservador. En las elecciones los obligaban a votar por el patrón y si no, para fuera. Yo empecé a preguntar y me decían: «liberales por la sangre que hubo en la guerra y conservadores por el manto de la virgen». Pero era una imagen muy mágica, muy idealizada. «¿Pero les ha dejado algo eso?», preguntaba, y me decían: «no, no nos ha dejado nada. Ahora mejor no votamos». Porque era una cosa mecánica, y ese odio había dejado en la violencia más de 300 mil muertos, entre liberales y conservadores.

Por otro lado, la primera comunión era como evadir esa soledad del barro. Tener un día de vestido blanco, bonito; un día especial donde todos se arreglan. Ir a la iglesia y ver las luces. Sentir que había otro ambiente, no barro y barro las 24 horas. Y felizmente ese día sí fue un día muy bonito, porque el compadre y todos estuvieron bien; Benjamín que se peina, el compadre que limpia su sombrero... Era como saber mirar, saber coger el detalle. Jorge era un excelente fotógrafo, realmente lo fue, sabía captar los gestos. Yo siempre le decía: «mire, mire hermano». Y él siempre me decía: «póngase aquí y dígame qué quiere». Entonces uno observaba todo eso: el viejo se ponía su sombrero de paño, bien elegante, era un día muy especial.



III Fotograma de **Chicarles** (Marta Rodríguez, 1966-1972).

En ese momento había un obrero, le decían el Caritas, y era un tipo que tenía unos 40 o 50 años. Llegamos una tarde y nos dijeron que se había muerto de repente; porque muchos cogían a tomar tinto en los hornos, y el horno da gas carbónico, entonces ellos se quedaban dormidos y no se daban cuenta. Morían porque era venenoso. Ese día corrimos para el cementerio. Y a mí no me alcanzaba la película, se me acabaron las cajitas. Hasta que llegamos a la iglesia de San Judas Tadeo y filmamos la secuencia de la iglesia, pero en el cementerio se me acabó la película. Una de las hijas del Caritas gritaba: que mi papá, que mi papá. Entonces grabamos la banda de sonido. Después grabamos en el cementerio del sur y uno veía llegar ataúdes de

niños, uno detrás de otro. Entonces todas esas contradicciones se pueden ver en lo político y en lo religioso. Y así lo filmamos y así lo montamos.

IO: Ahí también vemos imágenes de restos humanos en la tierra.

MR: Sí, porque los ponían así. No sacaban restos y entonces los restos quedaban por ahí. Y había mucha calavera, mucho hueso... pues era un cementerio pobre, pobre.

IO: Sabemos que el sonido de la película se grabó aparte y eso determinó una forma particular en el montaje en la que se asocian las secuencias visuales y toda esa riqueza sonora de voces, música, sonidos de la radio. ¿Cómo fue ese

trabajo para asociar esos testimonios con las imágenes, la voz en *off* y los otros recursos sonoros?

MR: La locución me la hizo Kepa Amuchastegui. Yo quería tener un texto didáctico para que la gente entendiera; explicar cómo se produce el ladrillo, las formas de explotación y todo eso. Y al lado intervenían ellos. Nosotros no teníamos una grabadora sincrónica, no teníamos una Nagra. En ese momento vino un suizo a entrevistar a Camilo y me vendió una grabadora Uher que no era sincrónica. Pero mejor, porque le dimos más importancia a la imagen. Teníamos la grabadora de sonido aparte. Entonces no hacíamos entrevistas sincrónicas.

Yo anotaba, tenía un esquema: alimentación, juegos infantiles, producción del ladrillo... Hice un plan de rodaje. Yo decía: «hoy vamos a filmar la máquina de moler el maíz» —eso lo llamaban el cárcamo—. También filmamos cómo molían el barro, en cuánto vendían esos ladrillos y cuánto les quedaba a ellos, y todas esas escenas que ocurrían de violencia entre ellos. Porque llegaba uno y encontraba la comadre que decía que el marido llegó borracho, que los amenazó, que los iba a matar a machete, que no sé cuánto. Y yo decía, pero poner esta imagen del viejito, me da como tristeza ¿no? Porque pobre viejo. Ese viejo se levantaba a las cinco de la mañana y se metía al barro hasta las

cinco de la tarde, y ni siquiera tenía unas botas pantaneras. No las tenía.

Yo grababa mucho de la radio. Por ejemplo, cuando Carlos Lleras dice: «aquí no hay oligarquías», yo lo grababa de la radio. Grabé también cuando hablan del estado de sitio, porque en ese momento cualquier reunión, cualquier cosita, era subversivo, estábamos en estado de sitio. Yo me acuerdo que una tarde Camilo nos dijo: «nos vamos a reunir en la plaza Santander y vamos a hacer una manifestación». Niña, nos cayó policía, nos cayó de todo. Al final nos sacaron corriendo. Entonces eso del estado de sitio marcó mucho... en la escena sobre la primera comunión, cuando están partiendo el ponqué, estamos en estado de sitio. Sí, yo grababa de la radio y escuchaba. Y también vi que para ellos el transistor era como su propia vida. Si no tenían pilas, así no tuvieron para la mazamorra, compraban las pilas.

Una mujer podía cortar en un día mil ladrillos, arrodillada en ese barro, y ahí ponía la novela como para evadirse un poquito. Y en ese momento estaba de moda *Simplemente María*. Entonces yo ponía cuidado de lo que la gente escuchaba y grababa, y ahí se hizo la banda de sonido.

IO: ¿Y cómo fue la selección y el trabajo con la música?

MR: Allá se oía música mexicana. Era una cultura muy tirando a lo mexicano porque oían corridos todo el día. Y había un cine cerquita, el Cine Cantor, donde pasaban las películas de Jorge Negrete y eso les fascinaba. Aunque ellos iban muy poco a cine, porque no tenían plata.

También nos prestaron un disco de efectos. Y cuando los niños cargan el ladrillo, pusimos una sirena, porque era una cosa un poco alucinante ver esos niños, esos chiquitos todos con hambre, cargando ladrillos, la pobre Amelia con un trajecito de más barro y más sucio, descalcita, una criaturita de 6 añitos, ¿cargando ladrillos así? Es que era un escándalo. En Europa eso causó un escándalo, la gente no podía creer que los niños tuvieran tanto maltrato en Colombia.

IO: ¿Cómo fue ese proceso de transformación de la película, desde la primera versión de una hora y media, hasta la versión final que conocemos de 42 minutos?

MR: Primero estuvimos en un festival en Mérida, Venezuela, un festival latinoamericano. Allá estaba todo el cine de la Revolución cubana y del ICAIC que recién se creaba, era todo el cine político de América Latina que ya empezaba. Allá nos encontramos todos. Pensábamos Jorge y yo «nosotros estamos solos» ... ¡No! Allá estaba Sanjinés, estaba el viejo Birri que ya murió, estaba Miguel Littin...



Fotograma de **Chicarles** (Marta Rodríguez, 1966-1972).

estaban todos. Entonces ya éramos un grupo de cineastas, ya no estábamos solos.

Allá pasó esa primera versión, más artesanal, editada con *moviscope* y la banda de sonido por aparte. Pero allá empezaron a escribir, a darle mucha importancia a ese trabajo de una antropóloga con un fotógrafo, causó mucho impacto, salieron muchos artículos. Entonces cuando volvimos ya Gustavo Pérez Ramírez, compañero de Camilo, había abierto Icodes y ahí la acabamos. A Gustavo le interesaban mucho los medios y creó el Icodes, una empresa de cine con moviolas, con salas de edición, con todo

técnico y ahí hicimos la edición final, con la que fuimos a Leipzig.

IO: Y ¿Por qué se redujo tanto? ¿Por qué de una hora y media a 42 minutos? ¿Qué salió?

MR: Habíamos puesto un material de cuando el presidente Lleras fue a la Universidad Nacional, le echaron piedra y todo porque fue con Rockefeller y lo sacaron, y entonces él invadió la Nacional. Así que después, en la edición, nos pareció que no era pertinente desviarnos, queríamos concentrarnos en la familia Castañeda y en los chircales.

IO: ¿Recuerdas otros temas, escenas, imágenes que estaban en esa primera versión y que no quedaron?

MR: Pues había unas imágenes de esa señora Amelia, esa señora que tiene esa cara tan triste, que no habla. Ella vivía sola con un reguero de muchachitos que quién sabe quién sería el padre. Y esos niños pasaban mucha hambre, mucha miseria. Esa mujer era muy pobre, tenía un ranchito, pero miserable. Es la que carga el agua y sube con la niña llevando el agua, porque allá no había agua. Allá había que sacar el agua de unas piscinas que había abajo o iban a manantiales que había entre las rocas. Y entonces esa señora Amelia era el símbolo de la soledad, de la miseria, una mujer que nunca habló. Y yo me hice muy amiga de Amelia, de la niña. Es un

afecto muy grande el que surgió con esa niña. Ella llegaba y se sentaba al lado de nosotros y se quedaba ahí. Y el día de Navidad le conseguí una muñequita muy bonita y se la llevé. Hay una foto de Jorge muy linda en la que ella está con su muñequita con papel de Navidad, como si hubiera tenido el cielo. Creé una amistad muy linda, y la tenemos; soy muy amiga de la familia Castañeda, los he seguido hasta hoy.

IO: ¿Hubo decisiones difíciles o cambios importantes en ese momento final de montaje?

MR: Yo editaba muy bien con Jorge, a veces sí estábamos en desacuerdo porque él quería cortar mucho y yo no quería, yo no quería. Porque desgraciadamente, por problemas económicos, él se había puesto a trabajar en publicidad y eso le dio otro ritmo. Luego, él nunca más quiso meterse en eso; al final llegábamos a un acuerdo, pero yo quedaba con la sensación de «esa secuencia a mí me hace falta». Porque yo quería dejar, por ejemplo, la secuencia de Amelia, de la niña, porque la señora Amelia traía agüita y la bañaba, y le hacía unas trencitas muy bonitas. Se sentaba ahí con esa cara de tristeza a hacerle las trencitas. Era como ver el paso del tiempo en un mundo que era miseria, soledad, tristeza. Ella nunca hablaba, la mamá de Amelia nunca hablaba, no le sacaba una palabra, tenía una cara de soledad,



Fotogramas de **Chicarles** (Marta Rodríguez, 1966-1972).

de tristeza esa mujer. Yo había filmado esa secuencia, era muy linda, y no me la incluyeron porque a Jorge le dio por acortarla; y realmente yo tenía muy claro lo que yo quería. Además, Lucas nació en ese momento, el hijo mío, entonces yo no podía ir a la mesa de edición, porque quién cuidaba a Lucas; por ahí me cortó unas secuencias, pero esa [la secuencia de Amelia] después la metí en **De Barro y Alfareros** (2011), la rescaté.

IO: Hablemos un poco de lo que pasó después, de las resonancias de la película.

MR: Cuando fuimos a Leipzig, a ese festival en la Alemania comunista, nos dieron todos los premios: nos dieron la Paloma de Oro y nos dieron el Fipresci, que es el de los críticos de cine. Y decían «un clásico, un clásico» ... Y fue casi artesanal.

En la Universidad Nacional mucho estudiante se vinculó con la película. La película fue un acontecimiento muy importante porque era la primera vez que se le daba la voz a la gente del pueblo, común y corriente.

Allá fueron a trabajar muchachos de la Nacional y lograron, al final de mucho tiempo, crear un sindicato de ladrilleros. Y con el resto de América Latina creamos una comunidad, éramos muy unidos, con la gente de Chile, con los mexicanos, con la gente de Cuba. Fuimos mucho a Cuba porque allá crearon el Festival de Cine Latinoamericano, y allí llegábamos todos. Fue muy bonito. Era una fraternidad muy linda.

Como a la película le fue muy bien, la compró la televisión sueca, tuvo premio en Finlandia, tuvo premio en Oberhausen, en México. Entonces ya teníamos más medios económicos, primero para comprar equipos, una cámara Bolex y no tener que depender de que nos la prestaran porque a veces estaba dañada. Y además logramos conseguir un lote donde hoy es Ciudad Bolívar. Compramos un lote y toda la familia se puso a construir una casa, que era el sueño de ellos. Y entonces construimos una casa donde vive toda la familia.

Marta Rodríguez recuerda todos estos episodios con una nitidez y una fuerza que no parecen verse minadas por el paso de más de cinco décadas. Sus palabras están iluminadas por la fuerza emocional de su experiencia y por la profundidad de los vínculos que creó: con la familia Castañeda, con sus colegas cineastas de América Latina, con el cine mismo como camino.

Resulta sorprendente notar al final de este relato un hilo que permanece en el diálogo y que parece haber marcado la formación de **Chircales**. La película retrata con intensidad la precariedad de unas condiciones materiales de vida y de trabajo. Y esta cuestión de las condiciones materiales tiene una presencia que va más allá del tema de la película, es un motivo que lo atraviesa todo: las limitaciones técnicas

de su producción, la reflexión que sobre este tema desarrolla Marx y que le da estructura al documental, las posibilidades vitales de los protagonistas.

En esta cita de *El Capital* que abre el film, se enuncia una idea que los autores desarrollaron en toda su construcción: las formas en las que esa precariedad material determina otras limitaciones humanas, espirituales. Esta idea está presente en la película, pero también es superada dentro y fuera de ella. Todas las historias del film, tanto las que relata, como las que hacen parte de esa prolongada vida que ha logrado tener, nos dan cuenta de algunas formas de emancipación. La catarsis y las transformaciones que engendra el cine encuentran en **Chircales** un ejemplo de excepción. ■



■ Fotogramas de **Chircales** (Marta Rodríguez, 1966-1972).

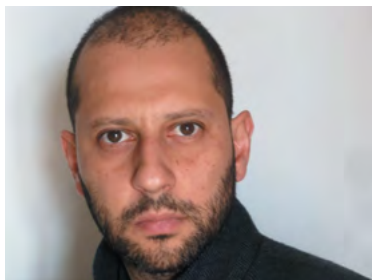
▶ Perfiles de los autores

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 30-2020 NUEVA ÉPOCA



ALEJANDRA MENESES

Filósofa de la Universidad del Rosario. Realizó una maestría en Estudios Cinematográficos en la Universidad de Amsterdam, durante la cual enfocó su trabajo de grado en el análisis del cine documental colombiano y la construcción de memorias alternativas del conflicto armado. Ha trabajado y participado en conversatorios en diversos festivales de cine: Latin American Film Festival (LAFF) en Utrecht, Beeld voor Beeld del Tropenmuseum, International Documentary Film Festival Amsterdam- IDFA, Bogota International Film Festival – BIFF 2019, Muestra Internacional Documental de Bogotá – MIDBO 21, Encuentro de Investigadores del Festival Internacional de Cine de Cali – FICCALI 2019. En la actualidad trabaja como docente de Cine Documental; es miembro del Círculo Bogotano de Críticos y Comentaristas de Cine - CBCine y del comité editorial de la revista *Cero en Conducta*.



CAMILO RESTREPO

Realizador y montajista. Desde 1999 vive y trabaja en París. Graduado en Artes plásticas de la Universidad Nacional de Colombia y de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de París. Sus películas han integrado la selección de festivales importantes como Cannes, Berlín, Toronto FF, Rotterdam FF, Viennale, New York FF, New Directors/New Films. En el 2015 su cortometraje **La Impresión de una guerra** ganó el Pardino d'argento en el festival de cine de Locarno. El año siguiente obtuvo la misma recompensa con Cilaos. Su último cortometraje a la fecha, **La Bouche**, se estrenó en la Quincena de realizadores de Cannes en el 2017. **Los Conductos**, su primer largometraje, integró la nueva competencia internacional Encounters de la Berlinale 2020, en donde obtuvo la recompensa a la mejor ópera prima del festival.



PABLO ROLDÁN

Crítico de cine. Editor en jefe de la *Revista Cero en Conducta*. Estudió Cine y Televisión en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Acreedor de la beca de excelencia 2016-1. Coordinador del cine club de la misma universidad durante tres años. Miembro fundador del Eureka Festival Universitario de Cine. Participante del Talents Buenos Aires. Miembro del Círculo Bogotano de Críticos y Comentaristas de Cine. También ha colaborado para el portal web de la revista *Arcadia*, *Razón Pública* y la revista *Avianca*. Junto a Alejandra Meneses, coordina actualmente un proceso de investigación titulado *Hojas de ruta: hacia la construcción de obra del(a) director(a)*, financiado por el Ministerio de Cultura.



FELIPE GUERRERO

Felipe Guerrero ha trabajado por más de dos décadas en el montaje de películas, documentales y piezas artísticas exhibidas y premiadas internacionalmente. Ha colaborado con directores como Óscar Ruiz Navia, Andrés Di Tella, Carlos Casas, Camila Rodríguez, Juan Andrés Arango, Carlos Moreno, Jaime Osorio, Nele Wolhatz, William Vega, Leandro Listorti, Jorge Thielen-Armand, Abner Benaim, entre otros. En 2012 fundó mutokino, una compañía productora y distribuidora interesada en cine de autor con énfasis en experimentación formal y búsqueda de nuevas estéticas en el cine contemporáneo.

Ha producido **Los conductos** de Camilo Restrepo, **La fortaleza** de Jorge Thielen Armand, **Mariana** de Chris Gude, además de todas sus películas como director. Desde mutokino lleva adelante proyectos curatoriales de distribución enfocados en cine colombiano, distribuyendo obras de Lina Rodríguez, Chris Gude, Camilo Restrepo, Laura Huertas Millán, Juan Soto, Camila Rodríguez, Martín Mejía y Sebastián Múnera. www.mutokino.com



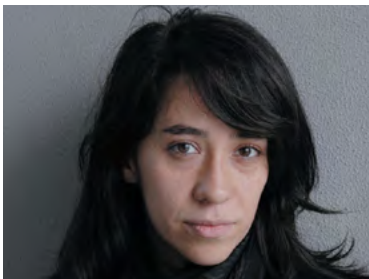
NICOLÁS RINCÓN GILLE

Es un director colombo-belga que trabaja entorno a la tradición popular como estrategia de reconstrucción frente a la violencia. Dirigió la trilogía **Campo Hablado -En lo escondido**, 2007; **Los abrazos del río**, 2011; y **Noche herida**, 2015- y su primera ficción **Tantas Almas**, 2019. Piensa que el cine es un arte popular de largo aliento y lamenta que se le asimile a una simple estrategia comercial de un puñado de días.



JUAN CARLOS ARIAS

Investigador y realizador audiovisual. Docente en las áreas de realización documental, historia del arte y estética. Doctor en Historia del Arte de la University of Illinois at Chicago (2015). Es autor de varios artículos en revistas internacionales y del libro "La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento" publicado en 2010. Desde 2008 es profesor de tiempo completo del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. En Colombia ha sido docente de los departamentos de Filosofía y de Comunicación de la Universidad Javeriana, así como en varios programas de posgrado de la Universidad Nacional. También enseñó distintas asignaturas en los programas de Estudios Latinoamericanos en la University of Illinois at Chicago, y de Historia del Arte en la School of the Art Institute of Chicago. Actualmente trabaja sobre la relación entre imagen y memoria, y la dimensión política del cine centrándose en el caso particular de las representaciones de las víctimas del conflicto armado colombiano.



LAURA HUERTAS MILLÁN

PhD en Artes Visuales, hizo parte del Sensory Ethnography Lab. Sus películas han sido presentadas en la Viennale, Toronto, el New York Film Festival, Rotterdam, La Habana, FICValdivia o Cinéma du Réel. Así mismo, han sido premiadas en el festival de Locarno, el FIDMarseille, Doclisboa y Videobrasil. Se han mostrado retrospectivas de su trabajo en los festivales de Mar del Plata (Argentina), Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal (RIDM, Canadá), Curtocircuito (España), Flaherty Seminar (Estados Unidos) y Open City Docs (Inglaterra); en las cinematecas de Bogotá (Colombia), Toronto (TIFF Lightbox, Canadá) y Harvard (HFA, Estados Unidos). Su obra fílmica se expone regularmente en bienales, museos y galerías. Hace también parte de varias colecciones públicas y privadas en América y en Europa.



FEDERICO ATEHORTÚA

Egresado de la Universidad del Cine en Buenos Aires de la carrera de Dirección Cinematográfica y de la maestría en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Miembro de la productora Invasión Cine. Realizador y montajista de diversos cortometrajes y del largometraje **Pirotecnia**.



GUSTAVO VASCO

Antropólogo de la Universidad de los Andes (Bogotá, 2005) y cineasta de La Femis (París, 2010), Gustavo Vasco se ha desempeñado como montajista de cine documental y de ficción. En el terreno del documental ha trabajado en largometrajes como **Todo comenzó por el fin** (Luis Ospina, 2015), **Amazona** (Clare Weiskopf, 2016), **Señorita María** (Rubén Mendoza, 2017) y **Suspensión** (Simón Uribe, 2019). En el terreno de la ficción, fue el montajista de **Somos Calentura** (Jorge Navas, 2018) y más recientemente trabajó en el equipo editorial de la serie **Frontera Verde** (2019), producida por Dynamo para Netflix y dirigida por Ciro Guerra, Jacques Toulemonde y Laura Mora. Gustavo Vasco también ha editado varios cortometrajes como **Madre** (Simón Mesa, 2016) y **Se venden conejos** (Esteban Giraldo, 2015). Ha sido docente de las Escuelas de Cine de la Universidad Nacional de Colombia, de la Universidad Central y de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en San Antonio de los Baños, Cuba.



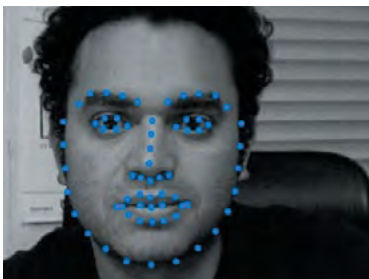
ISABEL OTÁLVARO

Montajista, realizadora audiovisual y docente de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Realizó estudios en Teoría y Práctica del Cine en la Universidad Paris I, donde culminó la Maestría en Estética y Análisis Cinematográfico. Se formó como montajista en los Ateliers Varan de París, donde editó los documentales **Esquise** y **Belles de jour, belles de nuit**. Ha realizado los documentales **A cuatro manos**, **Dicotomía**, **En tierra firme** y **Voces de piedra**, estos dos últimos para el Instituto Colombiano de Antropología e Historia - ICANH. Montajista de los largometrajes **Los nadie** (2016) y **Eso que llaman amor** (2015). Editora en set de **La mujer del animal** y de los documentales y cortometrajes: **72 horas de vida**, **Truabi**, **La madre de las madres** (2016), **Tengo una bala en mi cuerpo**, **El juicio**, **Los pájaros vuelan de a dos**, entre otros. Se ha desempeñado como docente, tallerista y recientemente como jurado del Fondo de Desarrollo Cinematográfico FDC.



SEBASTIÁN MÚNERA

Es un artista y cineasta colombiano. Explora todos los medios, desde películas e instalaciones, hasta intervenciones arquitectónicas. Su trabajo ha sido exhibido en museos y en festivales de cine. Su largometraje **La Torre** tuvo estreno mundial en el 47° Festival Internacional de Cine de Rotterdam sección Bright Future y fue selección oficial de Cine Colombiano en el 58° Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias. En 2017 realizó una residencia artística en la Cité Internationale des Arts (París) invitado por el Centro de Arte Georges Pompidou. Ganador del Premio Altiplano Incuba del Simposio Internacional de Cine de Autor (2014) y Gran Premio Humberto Solás Cine en Construcción, XIII FICGibara (Cuba). Participó en el II Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Rural del Museo de Arte Moderno de Medellín MAMM y de la muestra Taller de Construcción en el marco del MDE11. En el año 2018 obtuvo la Beca de Creación de Exposiciones Individuales del Ministerio de Cultura de Colombia y, en 2017, la Beca de Creación de Artistas de Mediana Trayectoria de la Alcaldía de Medellín. En 2012 recibió el Premio de Reconocimiento a Jóvenes Destacados en Investigación en el ámbito artístico y cultural, Ruta N. Participó también en el 45° Salón Nacional de Artistas (2019) con su proyecto web **The Waiting Room** (2019) Bogotá, Colombia.



JORGE CABALLERO

Licenciado en Ingeniería Técnica de Telecomunicaciones; licenciado en Comunicación Audiovisual; magíster en Medios Interactivos de la Universidad de Limerick, Irlanda; y doctorando en Comunicación en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, donde investiga sobre cine e inteligencia artificial.

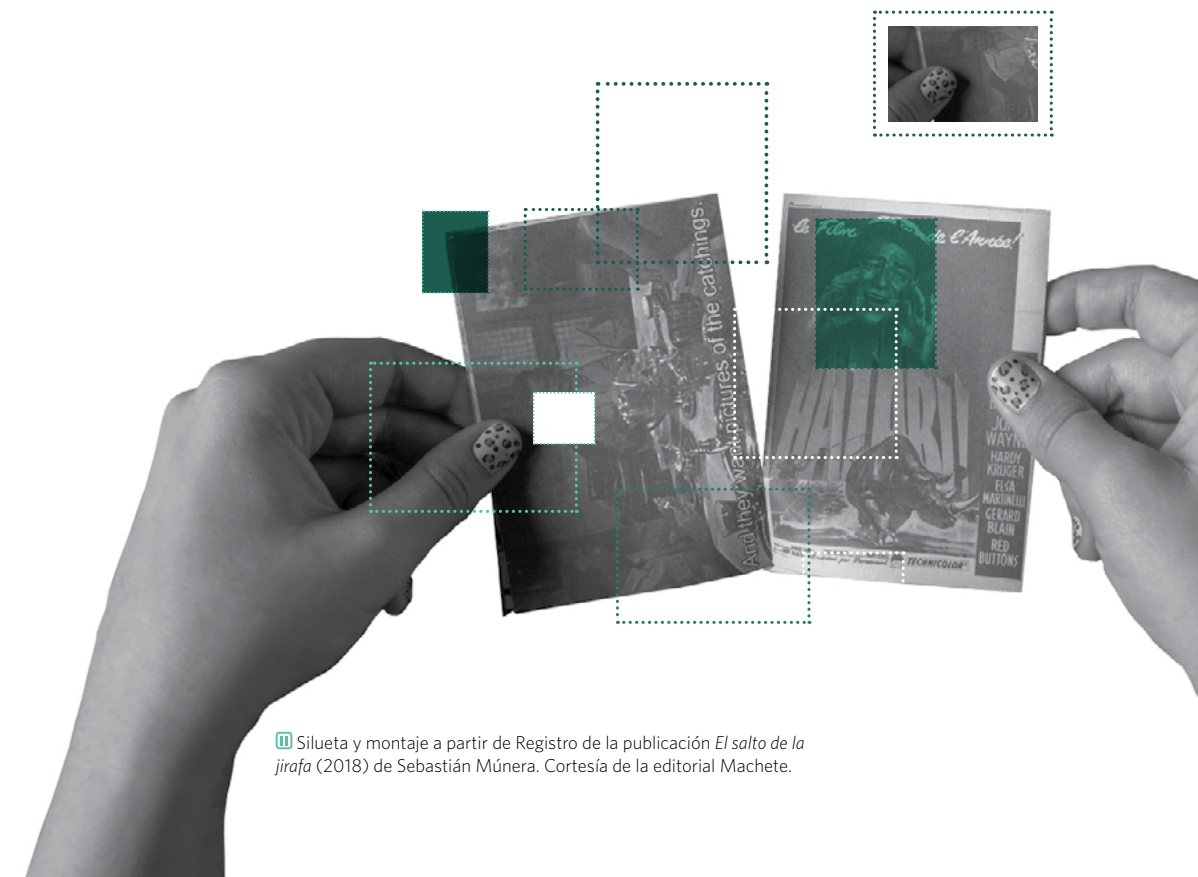
Productor y realizador de la empresa GusanoFilms con la que ha dirigido documentales como **Bagatela** (mejor documental DDHH BAFICI, premio Feisal Guadalajara); **Nacer** (mejor película l'Alternativa, mejor documental de la red de televisiones públicas de Latinoamérica, mejor película UNASUR); **Paciente** (mejor director Festival de Málaga y Festival de Cartagena, mejor película DocsBarcelona Latitudes, mejor documental San Diego Film Festival, Premio Signis Reencuentros Toulouse, entre muchos otros).

Sus trabajos han participado en la sección oficial de importantes festivales como IDFA, SXSW, Cinéma du Réel, Visions du Réel, Biarritz, Thessaloniki, AFI Docs, IFF Oslo o Munich, entre otros. Ha sido ganador del Premio Nacional de Documental de Colombia en dos ocasiones.

También desarrolla proyectos inmersivos e interactivos como **Crónica de una ciudad que fue**, estrenado en SXSW VR Cinema; **Las Fronteras**, Beca de La Caixa de Arte para la Mejora Social; **Speech Success**, ganador de la convocatoria Haiku de las televisiones NFB Canadá y Arte Francia; o el proyecto transmedia **Paciente**, compuesto por un largometraje documental, un documental interactivo, una serie de cortometrajes instalados y un libro.

Es tutor de documental expandido del Máster de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona y profesor invitado de varias universidades y centros iberoamericanos como EICTV Cuba, Ambulante México, FICCI Cartagena, UniValle, Universitat Pompeu Fabra, entre otros.

Su trabajo de investigación está centrado en el uso de los algoritmos, la creatividad computacional y las intersecciones entre cine e inteligencia artificial. Recientemente ha sido nombrado Sundance Fellow del programa Stories of Change 2019.



▣ Silueta y montaje a partir de Registro de la publicación *El salto de la jirafa* (2018) de Sebastián Múnera. Cortesía de la editorial Machete.

ESTOS CUADERNOS DE CINE SE TERMINARON DE EDITAR EN AGOSTO DE 2020 EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ



Colombiano



cuadernos de

cine colombiano

- ▶ PRESENTACIÓN
Develar los pliegues
Catalina Valencia Tobón / Paula Villegas Hincapié
- EDITOR INVITADO
- ▶ Cuaderno de montaje
Felipe Guerrero
- ▶ ARTÍCULOS
- ▶ Nuevas sintaxis
Líneas de errancia: despliegue espacial
en el montaje audiovisual
Camilo Restrepo
El ritual de la serpiente. Alquimia del montaje
Laura Huertas Millán
El montaje en Pirotecnia
Federico Atehortúa Arteaga
- ▶ Puesta en montaje, el universo
que antecede el filme
Sebastián Múnera
- ▶ Automatizar la creación. El uso de la inteligencia artificial
en el cine y en el montaje cinematográfico
Jorge Caballero
- ▶ Mapa Mudo, un relato en trenza
Nicolás Rincón Guille
- ▶ Las paradojas de la mirada: la imagen
detenida y el montaje cinematográfico
Juan Carlos Arias Herrera
- ▶ Voces y viajes de la memoria.
El montaje en el cine documental
Alejandra Meneses Reyes
- ▶ Tres aproximaciones al montaje en la ficción
Pablo Roldán
- ▶ ENTREVISTAS
- ▶ Las escrituras de Agarrando Pueblo
Una entrevista anhelada con Luis Ospina
Gustavo Vasco
- ▶ Memorias de la creación de Chircales (1966-1971)
Isabel Crsitina Otálvaro

