



Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros

Geografías para una antología de la
Revista Alternativa Multicultural La Moviola

2007 - 2017

Acantilado
Volumen II

Andrés Romero Baltodano
Editor Académico

Mariana Parra Ríos
Artista Invitada

Andrés Romero Baltodano
Editor Académico

Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros

Geografías para una antología de la
Revista Alternativa Multicultural La Moviola
2007 - 2017

Acantilado

Costa o borde del mar cortada verticalmente
en escarpes o cantiles
Volumen II

Artista invitada
Mariana Parra Ríos



*Facultad de Sociedad,
Cultura y Creatividad*



Institución Universitaria Politécnico
Grancolombiano
Calle 61 No. 7 - 66
Tel: 7455555, Ext. 1516
Bogotá, Colombia

© Derechos reservados
Primera edición, diciembre de 2023

Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros.
(Geografías para una antología de la Revista
Alternativa Multicultural La Moviola)
2007 - 2017

2

ISBN Obra completa: 978-628-7534-98-8
ISBN Vol. 2: 978-628-7662-00-1

Juan Fernando Montañez Marciales
Rector

Martha Lucía Bahamón Jara
Vicerrectora Académica

Carlos Augusto García López
*Decano Facultad de Sociedad, Cultura
y Creatividad*

Harvey Murcia Quiñones
*Director Escuela de Comunicación,
Artes Visuales y Digitales*

Andrés Romero Baltodano
*Director Revista Alternativa Multicultural
La Moviola*

Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros, (Geografías para una antología de la Revista Alternativa Multicultural La Moviola 2007 – 2017) : Acantilado, costa o borde del mar cortada verticalmente en escarpes o cantiles / Romero Baltodano, Andrés, editor. – Bogotá D.C.: Editorial Politécnico Grancolombiano., 2023

V. 2, 116 p. : il; col. 16,5x16,5 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN Obra completa: 978-628-7534-98-8

ISBN Vol. 2: 978-628-7662-00-1

1. Cine 2. La moviola – Cine club 3. Arte visual
4. Antología cultural 5. Revista cultural I. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano II. Tít.

SCDD 791.43

Co-BolUP

Sistema Nacional de Bibliotecas - SISNAB
Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

Jenny Fabiola Hernández Niño
Directora de Investigación

Juan Carlos Arias Herrera
Director Centro de Pensamiento Tinkuy

Eduardo Norman Acevedo
Director editorial

Guillermo Alberto González Triana
Analista de producción editorial

Juan David Ardila
Corrección de estilo

Adrián Cogua
Diseño y diagramación

Xpress Estudio Gráfico y Digital
Impresión



¿Cómo citar este libro?

Romero Baltodano, A. (Ed.) (2023). *Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros. (Geografías para una antología de la Revista Alternativa Multicultural La Moviola) 2007 - 2017*. Volumen 2. p. 116. Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano.

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su tratamiento en cualquier forma o medio existentes o por existir, sin el permiso previo y por escrito de la Editorial de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano. Para usos académicos y científicos, la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano accede al licenciamiento Creative Commons del contenido de la obra con: Atribución – No comercial – Compartir igual.



El contenido de esta publicación se puede citar o reproducir con propósitos académicos siempre y cuando se indique la fuente o procedencia. Las opiniones expresadas son responsabilidad exclusiva del autor(es) y no constituye una postura institucional al respecto.

La Editorial del Politécnico Grancolombiano pertenece a la Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia (ASEUC).

El proceso de Gestión editorial y visibilidad en las Publicaciones del Politécnico Grancolombiano se encuentra CERTIFICADO bajo los estándares de la norma ISO 9001: 2015 código de certificación ICONTEC: SC-CER660310.

El contenido de los artículos de la presente antología es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento de la institución universitaria Politécnico Grancolombiano.

NUESTRA ARTISTA INVITADA

MARIANA, PARRARÍOS



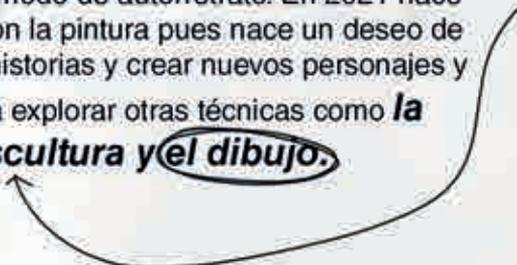
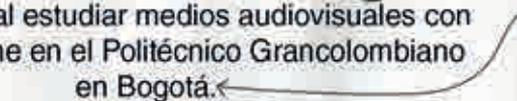
Mariana Parra (Manizales, 1989). Su camino en el arte empezó al estudiar medios audiovisuales con énfasis en cine en el Politécnico Gran Colombiano en Bogotá.

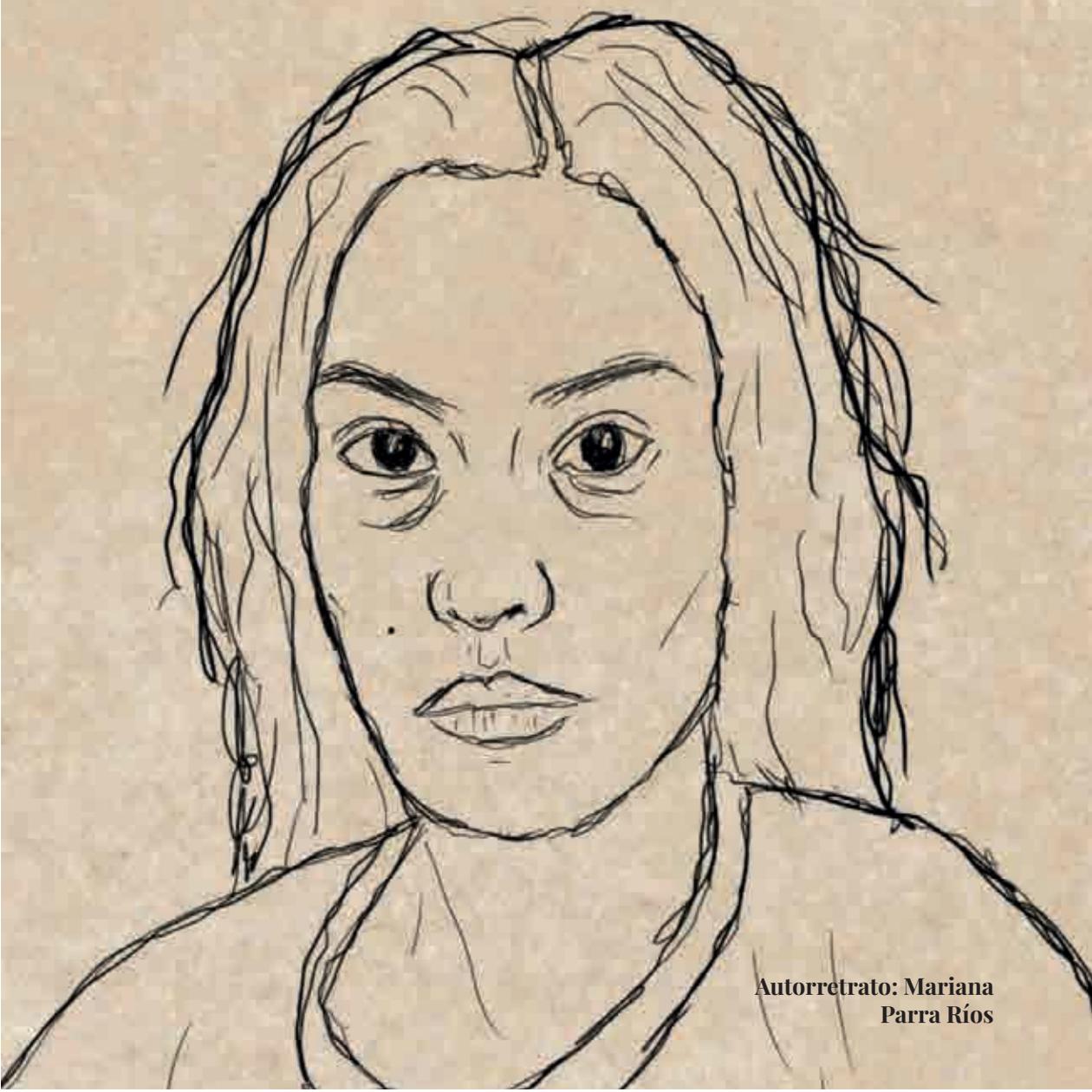
Pasaron dos años después de terminar su carrera para darse cuenta de que el cine no era a lo que se quería dedicar y empezó a distanciarse de la forma convencional de realizarlo, pues descubrió que disfrutaba más el trabajo solitario que en equipo.

La pintura la empezó a explorar en 2014 cuando se mudó a la ciudad de Medellín, lugar en el que, durante un buen tiempo, no tenía más conocidos que su propia familia, por lo que le atribuye a ese aislamiento este maravilloso descubrimiento. Pasó siete años dedicándose exclusivamente a la pintura,

abordando siempre **la existencia humana** desde un punto de vista personal, en algunas ocasiones a modo de autorretrato. En 2021 hace una pausa con la pintura pues nace un deseo de contar otras historias y crear nuevos personajes y

empieza a explorar otras técnicas como **la escultura y el dibujo.**





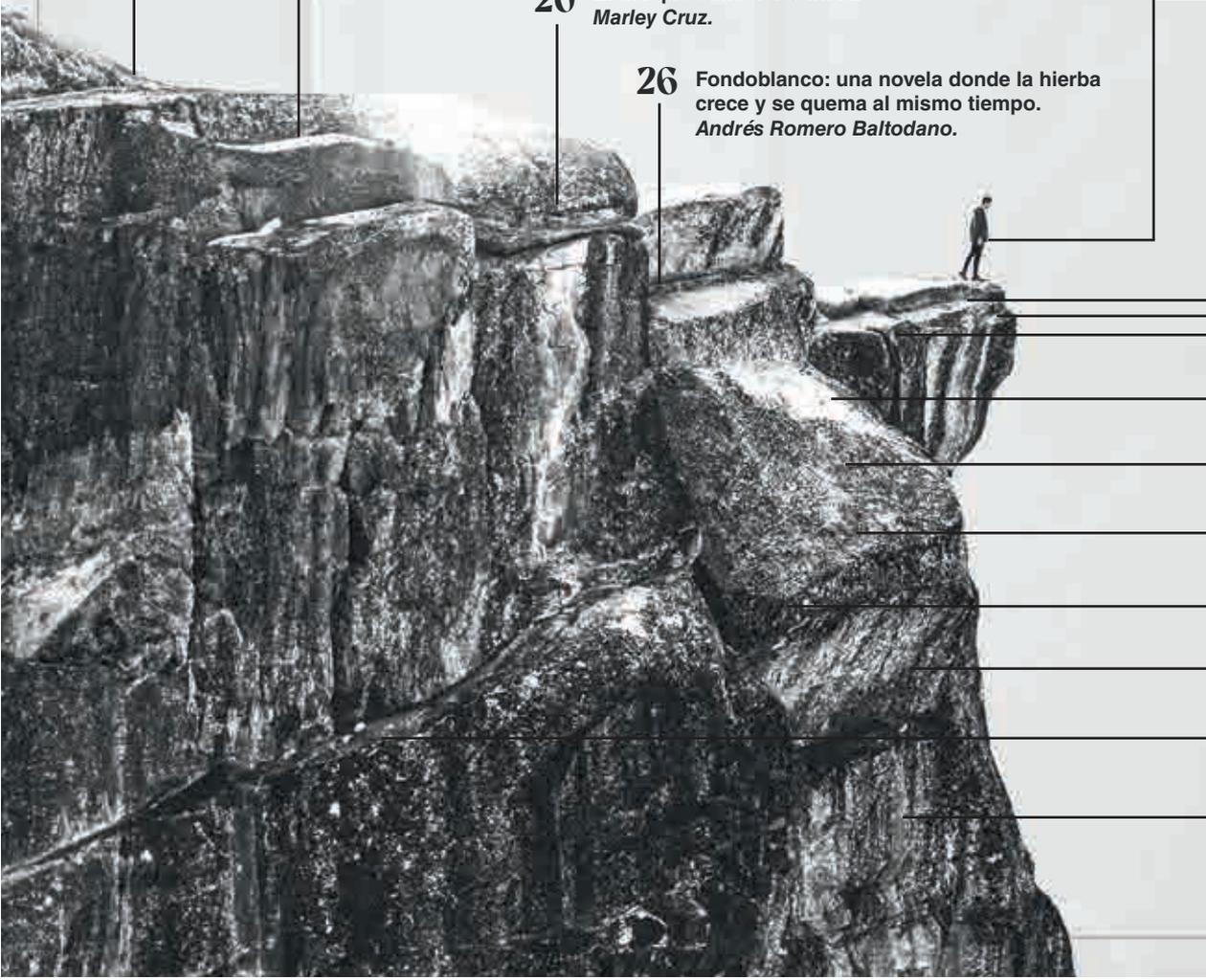
**Autorretrato: Mariana
Parra Ríos**

10 Un perro llamado Dolor: La intimidad de un retrato.
Melissa Rodríguez / Dayana Giraldo

17 Rita Indiana: después de Papi...
Andrés Romero Baltodano.

20 El día que conocí a Carilda.
Marley Cruz.

26 Fondoblanco: una novela donde la hierba
crece y se quema al mismo tiempo.
Andrés Romero Baltodano.



CARTOGRAFÍA DEL ACANTILADO

Performances
que ponen los
pelos de punta.
Paula Góngora.

34

40 El concepto de Aura como prisión del arte en la posmodernidad.
Marley Cruz.

46

Fije su sombra antes de que la sustancia se desvanezca.
Giovanna Faccini.

52

Una voz incallable.
Paula Laverde.

57

Multimedia y recursos digitales en la escena.
Juana Manuela González Obando.

70

Entrevista a la directora de cine Anna Negri.
Diana Ovalle.

78

Jubilee: un viaje ficticio en el tiempo.
María Lucía Moncayo.

84

“Uno no puede confiarse con una sola forma de percepción”: Heiner Goebbels.
Andrés Romero Baltodano.

90

Cuando el arte deposita su mirada en nuestros ojos.
Ángela Rivera Soriano.

94

Manzanas, peras y aguacates diluidos con tinta china. Lucca comics and Games 2009.
Diana Ovalle.

98

J.G. Ballard.
Tatiana Duque.

102

Blanco porcelana de Margarita Ariza o la mutación de la ira familiar.
Andrés Romero Baltodano.

108

Anatomía del sombrero del abuelo.
Luz Salcedo.





**TEMOR-REINAR-EDREDÓN-ABSIDE-LLUVIA-ORNAMENTO-OJAL-RAÍZ-
DETECTAR-BESO-TORTUGA-TREN-ALONDRA-TOS-TENEDOR-ARSENAL-
LADRILLO-FUCSIA-RECAER-TENAZA**

8

Acantilado

**Costa o borde del mar cortada
verticalmente en escarpes o cantiles**

Volumen II

**APRETAR-CERVICAL-TRINO-ZARZA-DEDAL-CRUZAR-LANA-ENTRADA-
TRÍPODE-VERSO-TURRÓN-TEMLAR-OSO-HÚMERO-TREN-BORDADO-
AZALEA-KILIMANJARO-URBE-TROPEZAR**





**PARA LA ÉPOCA DE ARCIMBOLDO,
EL MONSTRUO ES UNA MARAVILLA**

Roland Barthes (Arcimboldo)

9

**MIRO ALREDEDOR Y SOSPECHO QUE UNA
FÓRMULA OCULTA UNE LAS VIDAS DE LOS OTROS**

Carla Guelfenbein (La Mujer de mi Vida)

UN PERRO LLAMADO DOLOR: LA

Melissa Inés Rodríguez Charry
Yutcy Dayana Giraldo Moreno
Especial para La Moviola

INTIMIDAD DE UN RETRATO

¿Acaso el dolor tiene forma? ¿Podría ser la de un perro? Dolor es una palabra un tanto abstracta, con un significado que solo se conoce cuando se vive; encarnizada en un perro, es la metáfora perfecta para que un artista multifacético, como lo es

Luis Eduardo Aute, trascienda las fronteras del relato y del retrato, mediante la película *Un perro llamado dolor / el artista y su modelo* (2001). “Re-trata” a partir de dibujos animados, la subjetividad y objetividad que encierran los diferentes mundos de algunos artistas, en su mayoría Españoles, más influyentes en la pintura.

Aute describe su filme como “una fantasía libertaria.” La llama de esta manera porque “no responde a ningún criterio estructural, es una película dibujada”. A su vez, utiliza dos herramientas importantes para su construcción y desarrollo: el dibujo animado y el retrato.

Desde el inicio de la película, con secuencia, después de que muestra una casa ubicada desvanece para dar lugar a impresión de tele, aparece de pasando de un lado a otro por la a observar las piernas de su acerca más la imagen, llegando cara del pintor, con una emoción además de la habilidad del autor retratos, se puede observar que el pausado que el tradicional (cuadro son menos. Sus dibujos, a lápiz, muestran la gama de los grises, lo que le otorga una atmósfera de contrastes claro-oscuro, simbolizando las ambigüedades y dualidades de la vida, que dependiendo el retrato y la concentración del negro da un significado diferente a la imagen.



la aparición de Goya en la primera surge un plano general, donde se en un desierto y rápidamente se la ventana de esta, dando una perfil este artista aragonés ventana. De fondo se alcanza cuadro *La Maja desnuda*. Se a un primer plano que enfoca la neutra. Solo en esta secuencia, para dibujar y regalarle vida a estos movimiento del dibujo es un poco más por cuadro), es decir los fotogramas de los grises, lo que le otorga una atmósfera de contrastes claro-oscuro, simbolizando las ambigüedades y dualidades de la vida, que dependiendo el retrato y la concentración del negro da un significado

¹ GALLEGO B. (2008) Aute presenta su documental “Un perro llamado dolor.” Noviembre 15, 2015, de ideal.es Sitio web: <http://www.ideal.es/granada/20080509/cultura/aute-presenta-documental-perro-20080509.html>

En el territorio del retrato, una práctica relacionada con la “representación fiel, la mimesis (μίμησις= imitación) del sujeto retratado”². En la pintura es sinónimo de poder e inmortalización, que se remonta al siglo XV en Italia cuando apenas aparecía el Renacimiento y que “únicamente los sectores privilegiados de la sociedad, la iglesia, la monarquía y la nobleza de filmación, sino lo que podríamos llamar sobre escritura: llenar la narración de huellas desperdigadas de los diferentes estadios del proceso de filmación y después <escribir sobre> ellos en una fase posterior (Bordwell, 1996, p. 352).

podían pagar el exuberante lujo de su propia imagen”³. Es una manera en el filme para dar a conocer los aspectos psicológicos y emocionales de aquellos que en su época hacían retrato. De este modo, así como Aute se convierte en un retratista de retratistas, lo que señala que es su visión con respecto a la personalidad de estos artistas y su relación con el mundo, pues al ser dibujada le otorga una vínculo mucho más subjetivo con su obra.

El filme está organizado por retratos, donde se muestran los contextos de cada artista. En el primer retrato, llamado Haberlas... haylas, Aute adentra al espectador en la vida y obra de Francisco de Goya (1746-1828), mostrando de una manera muy astuta las realidades externas e internas de este artista. Para esto, usa diferentes herramientas simbólicas que exponen la posición y pensamiento que tenía este pintor en cuanto a la España de finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, la iglesia, él mismo y la moralidad de la sociedad.

En las siguientes secuencias se puede evidenciar cómo la vida de Goya giraba alrededor de la muerte, simbolizada por calaveras. Esta es la continuación de la primera secuencia, levanta su mirada para observar la luna, que pasa por todas sus fases en un momento; a un lado, al otro y al frente. La imagen se desvanece superponiéndose la de las calaveras.

En esta secuencia el autor demuestra que Goya contemplaba la vida y la muerte simultáneamente, su percepción se desvanece para darle cabida a unas calaveras situadas en un lugar árido y solitario, antes de esta transformación simbólica, se afirma claramente que el pensamiento en la muerte era predominante en la vida de Goya. Los colores en este retrato tienden más al gris y al negro, dando la sensación de que aquel espacio es frío, rindiendo homenaje a la noche y la oscuridad.

Paralelamente el sonido en esta secuencia es una intervención de sonidos naturalistas, como lo son campanadas (dando relación al otro elemento conceptual que allí se muestra, la iglesia) y grillos que hace referencia a la noche.

² Colorado, O. (2013). Retrato y fotografía. Nov 15, 2015, de Oscarenfotos.com Sitio web: <http://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>

³ Colorado, O. (2013). Retrato y fotografía. Nov 15, 2015, de Oscarenfotos.com Sitio web: <http://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>

Además, aparece la bruja, protagonista en muchos cuadros de Goya, muestra de algunos de los Caprichos (Una serie de pinturas que censuran los errores y vicios humanos), para el gabinete de la condesa de Osuna y que la inquisición denunció.

En la siguiente secuencia, se revela a la Maja, de quien dicen los historiadores que es la representación de la Duquesa de Alba, con quien Goya sostuvo una relación y que en 1802 muere misteriosamente. Esto vuelve sus cuadros sombríos. La Maja, quien obtuvo la vida, saliendo del cuadro como refugio a Goya en secuencias anteriores. En ese momento se escucha música compuesta e interpretada por Aute, que le da la sensación de esperanza, luego las cuerdas de la guitarra serán una especie transición a la parte del toro.

En la secuencia de la disputa de la Maja con el toro, la tauromaquia representa los más profundos anhelos de este pintor, tanto de su juventud como con el resto de su vida, lo que se muestra cuando aparece la cara de él en la cara del toro. Siendo derribada, la mujer después de haber representado la muerte hacia el toro, ahora tiene la muerte enfrente (una calavera), tomando con las dos manos la lleva hacia su vulva y allí se desvanece la calavera. Se ven los rostros de la Maja y de Goya besándose, lo que refleja cómo la muerte está presente en sus amores al arte, sus sueños y las mujeres. Se puede evidenciar la profunda intimidad de estos pensamientos del pintor con el hecho de que la mujer se pone la calavera (muerte) en su vagina, en su entrada a la profundidad de la esencia de la vida.

12

El segundo retrato llamado, Can-con-quinqué o la estrellada luz, de Rose Sélavy, en el que no se profundizará mucho, es una interesante relación que hace Aute con las vanguardias que se desarrollan en las entrañas de este retrato de Marcel Duchamp (1887-1968) y en el que aparece Pablo Picasso (1881-1973). Este es más un pensamiento de Aute, casi un auto reflejo, en primera medida, pues siempre estubo interesado en el contar, intentó hacer pintura abstracta y no lo logró, hasta lo acusan de ser tan literal en sus pinturas. Un buen ejemplo es la Guernica (1937) de Picasso, que al ser traspasada por la estrella que sale de la boca de Duchamp muestra lo que realmente es. En segunda instancia, se ve el gusto que tiene Aute por el cine, el cual traspasa su visión del mundo y es capaz de mostrar este tal cual es. No critica el arte de Picasso, lo analiza para hacer una introspección de sí mismo y entender el mundo con sus propios ojos, así como hizo Duchamp con Rose Sélavy.

Es muy interesante como el autor no se afana por retratar a la ligera, sino que se preocupa por cada detalle de cada artista retratado. Esto lo vemos reflejado en su simbología que de alguna manera nos muestra el interior de cada pintor, mostrando un hilo conductor y conectar entre los artistas retratados, entrega un personaje característico en el filme. Este personaje que a la vez es varios, personifica, representa y posiciona el dolor en cada retrato, el perro, el perro llamado Dolor, que en esta secuencia se encuentra con la verdadera poseedora de dolor, Frida Kahlo (1907-1954).

Carlos Fuentes (1928) afirma en la introducción que hace a *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato* (1995):

Frida Kahlo tuvo un Perro llamado Dolor, más que un Dolor llamado Perro. Es decir: describe directamente su propio dolor, su dolor no la vuelve muda, su grito es un aullido articulado porque alcanza una forma visible y emocional. Frida Kahlo es una de las grandes voces para el dolor de un siglo que ha conocido, acaso no más sufrimiento que otros tiempos, pero sin duda una forma de dolor más injustificada y por ello más cínica, vergonzosa y publicitaria, programada e irracional, que cualquier otro tiempo (p. 12).

En este tercer retrato se muestra un dolor más pasivo, ya que la atmósfera de la secuencia, el sonido (piano), interpretado por Suzo Sáiz, que acompaña todo el retrato y los colores claros predominan sobre los oscuros, entrega un artista diferente, pues además de ser mujer es latinoamericana.

Frida, como en película muda, llama a Dolor por su nombre, que acaba de aparecer de la oscuridad con un rayo de luz hacia ella. Al llegar, él le besa la mano.

En este retrato, volvemos a ver a la muerte, simbolizada con la calavera. En este caso Stalin, el que también es medio de transmisión de este mensaje. En Frida, se puede visualizar muy fácilmente que su dolor es único y, por esto, también ella es única entre todos los artistas retratados.

En esta secuencia, podemos ver cómo su dolor es un poco más personalizado, en el cual Aute, con mucho cuidado, decide poner el dolor como ella lo hacía en sus pinturas. Se evidencia a Frida recostada en la cama y de repente su pecho se abre por la mitad. Lo siguiente es un acercamiento de primer plano y aparecen gotas de llanto y puntillas clavadas en la frente, así lo hacía Frida en sus autorretratos. Su dolor era tan fuerte que supera ya el físico.

Durante todo el film podemos ver a un Dolor muy íntimo, muy compañero a su amo, pero como era de esperarse con Joaquín Sorolla (1863-1923), pintor naturalista, Dolor se ve un poco más cálido, más libre, más popular, por esto se puede identificarlo. En este retrato, llamado *Un espejismo inmortal*, falso muestra la magia del naturalismo, visualizando cómo el autor veía su obra y su modelo. En esta secuencia, se evidencia el naturalismo con el que pintaba este artista. La secuencia empieza con él, mirando el cuadro que está pintando, porque sus olas le han quitado el movimiento al propio mar. De repente va apareciendo la figura de una mujer y un perro en esta playa, la obra del artista no solo parecía ser real si no que tenía vida en sí misma.

Se encuentran otros artistas como Picasso y Salvador Dalí, en los cuales no se entrará a profundizar, pero sí se puede evidenciar cómo Aute muestra realmente el mundo de cada artista. En el retrato de Dalí refleja más allá del surrealismo, la traición, el amor o los amores con una variedad de juegos entre los personajes.



En el último retrato, Entre bastidores, resalta la intimidad que Velázquez tenía con su pintura, ya que como artista naturalista se guiaba mucho por cada detalle de la realidad y tenía que tener mucho acercamiento, porque muchas veces hasta memorizaba. En esta secuencia se muestra cómo la Venus se levanta y va a donde el pintor, él está haciendo su trabajo, ella se acerca para besarlo, el perro se aleja cuando ella llega, pero se queda viéndolos.

Para Aute, la mujer es un ser que es la “locomotora que invita a conocer y crear belleza.” “Con la mujer el mundo está justificado”, dice en una entrevista para revista Lennon (2014). Por esta

razón, la mujer al igual que el perro (Dolor) es el eje narrativo de la película, pues acompaña el dispositivo argumental en cada retrato, siendo el motivo de creación de la obra para cada artista.

Hacia la segunda mitad de los 90, cuando el artista estaba dibujando los más de 4000 dibujos que requería esta película, había publicado en 1995 su álbum Alevosía (Virgin), donde desentrañaba el amor por medio del deseo carnal y las pasiones humanas.

14

Publica a finales de esta década, Cuerpo del delito. Canciones (1966-1999) (Celeste, Madrid, 1999), donde desentraña su cuerpo para mostrar su alma, ligada también con el deseo pero que se adentra en el crecimiento de su identidad. Mientras dibujaba Un perro llamado dolor (2001), fruto de un pedido de un cuadro de Goya, que al final no le gustó, pero que un amigo suyo le dijo que parecía un storyboard, que siguió construyendo; pasaba por una etapa en la que su concepción hacia el cuerpo se transformaba, es decir que el cuerpo desnudo también desnudaba el alma, lo que puede explicar por qué algunos artistas en la película y otros personajes aparecen desnudos, pues el cuerpo desnudo muestra la intimidad de su retrato.

Luis Eduardo Aute nació en Manila en 1943, un artista polifacético, comprometido con su causa y uno de los más prometedores para el arte contemporáneo. Con un padre catalán y una madre filipina, regresa a España después de estar 10 años en su país natal. Desde muy pequeño muestra sus habilidades en la pintura y sabía que ese era su camino. En los 60 con la necesidad de contar y expresar lo que sentía en una España en plena dictadura (Franquista 1936-1975), decide que la música era la mejor salida para expresar un cambio artístico y cultural, a partir de este, generarlo en sí mismo y a la sociedad.

Dirección y guion: Luis Eduardo Aute.

País: España.

Año: 2001.

Duración: 1h y 30 min.

Tipo: Animación.

Producción: Luis Eduardo Aute

Música: Silvio Rodríguez, Suso Sáiz, Moraíto Chico y Luis Eduardo Aute.

Montaje: Javier Núñez.

El perro y los protagonistas del filme de alguna manera hacen parte de Aute, él quiso retratarse a sí mismo como lo dice en la entrevista para revista Lennon (2014).

La película se organiza de tal manera que los puntos convergentes se dirijan hacia aspectos que él considera importantes en su vida. Él es una persona que durante muchos años le encantó informarse y aprender acerca de los movimientos estéticos del arte y los artistas que le interesaban, tanto que llegó a crear un lazo con ellos. Por esto, ubicar a Goya y a Velázquez al inicio y al final del filme como guías que lo encaminaba en su proceso, poner como punto convergente el perro de Frida, para autorretratarse en ellos y hablar acerca de los otros artistas que influenciaron sus gustos y enriquecieron su arte.

Esta es una película que invita a la curiosidad, que es la única que mantiene la juventud, inmortalizando la creatividad y la imaginación en nuestro ser, así como lo hacen los retratos que se mantienen a través del tiempo para ver el mundo.

Referencias

- El maravilloso mundo de Luis Eduardo Aute. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=Qwje5wSiRQg>
- Gallego-Coín, B. (2008, mayo 9). Aute presenta su documental «Un perro llamado Dolor». Ideal. <https://www.ideal.es/granada/20080509/cultura/aute-presenta-documental-perro-20080509.html>
- Goya, F. (1983). Goya. Sarpe.
- Kahlo, F. (1995). El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato. Debate.
- Nates, Ó. C. (2013, julio 27). Retrato y fotografía. Oscar en Fotos. <https://oscarenfotos.com/2013/07/27/retrato-y-fotografia/>
- Picasso. (2008) Panamericana. 2008
- Quirino cristiani en el discovery channel. (1993). <https://www.youtube.com/watch?v=pMIPwDFJ3mg>
- Rivera, D. (2007). Diego Rivera: Palabras ilustres, 1886-1921 (1. ed). Museo Estudio Diego Rivera, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Sorolla, J., Zuloaga, I., & Fundación Mapfre (Eds.). (1998). Sorolla, Zuloaga: Dos visiones para un cambio de siglo, Madrid, 8 de abril-28 de junio de 1998. Fundación Cultural MAPFRE Vida.
- Velázquez, D. (1983). Velázquez. Sarpe.



Obra de Mariana Parra Ríos

RITA INDIANA DESPUÉS DE PAPI... 444

Andrés Romero Baltodano
Director Revista Alternativa Multicultural La Moviola

En las ferias del libro o de comic con o en los encuentros de titiriteros siempre se generan oleadas mediáticas de personajes que la organización considera que pueden generar avalancha de información sea por calidad, por exotismo, por escándalo etc.

En la pasada feria, del libro de Bogotá a presencia de la escritora dominicana Rita Indiana (por asociación pensaba yo en la película de Warhol Eat, donde el maravilloso Robert Indiana engulle lentamente una zeta), que ha comenzado su carrera literaria con libros como Papi (2004), Nombres y animales (2014), y con aditamentos externos a la escritura como en un momento dedicarse a la música (Rita Indiana y Los Misterios) y realizar videos de estéticas kitsch.

Indiana este día entró al salón de Corferias, que estaba deseoso de conocerla y escuchar sus apreciaciones, acompañada de la escritora Carolina Sanín. Ellas “platicaron” largo y tendido sobre lo divino y lo humano, dejando la primera una agradable sensación de un ser humano coherente con sus criterios, interesante y con cosas por decir.

La Moviola se hizo presente y lo que leerán a continuación es apartes transcritos de este conversatorio, lo más fieles posibles. De antemano pedimos disculpas si alguien considera que la transcripción no totalmente exacta:

“El proyecto musical es una forma de performance...”

“Yo empecé haciendo música electrónica. Yo no estudié música, llegué a Santo Domingo y armé una banda... Dice Baudrillard: si entras a un banco, te van a matar...”

“Nombres de Animales es una novela con la que retorno a la literatura había escrito antes de hacer el proyecto musical...”

“Y es una razón por la que hago literatura: perdonarme y castigarme. Estudié en un colegio católico...”

“A mí siempre me han interesado las voces marginales y uno de los elementos es el personaje principal, que es trans, que viaja en el tiempo y se duplica y se fabrica un clon en el pasado dos cuerpos y una sola mente...”



“A mí me interesa esto de la masculinidad caribeña y bueno se sabe que la masculinidad es un ritual perenne...”

“Esta mitología y esta grandeza se construye a partir de una voz de una mujer, el patriarcado se construye en manos de mujeres de las madres que están en esta tradición que es ser hombre en Latinoamérica...”

“La gente piensa en la dictadura de Trujillo, pero no piensan en la de Balaguer y cómo se construyeron estos...”

“Y todos somos unos Trujillo pequeñitos de ese exceso de autoritarismo y la fascinación sobre esa estética de cuestión de gusto y de disfrute. Me gusta mucho la estética de la Fania, excesiva y sensual y cómo se construye en la estética construida en Nueva York...”

“Hay una cosa que es un rap que es una canción yo trabajé mucho la cuestión repetitiva y ella desintegra al padre y esas cosas que lo componen. De niña me gustaba repetir la palabra lápiz y la palabra canasta un poco eso de bombardear la idea del padre hasta que desaparece...”

“Siempre he tenido una fijación por la cultura bucanera del siglo XVII y también por eso esas culturas que ya no existen

más y se vive la cultura del corso en mi país y estamos viviendo varios tiempos al mismo tiempo en mi país...”

“Algo que ves fundamental en mi obra y como ser humano es ser caribeño algo que está absorbiendo culturas todo el tiempo y mi literatura este en proceso...”

“Hay una historia que es un trabalenguas y el dúo del lenguaje de la calle me gustaría que la gente lo entendiera.”

“La literatura está llena de la vida y no entender es parte de la vida.”

“Antes que lo sagrado yo tengo un cuerpo muy alto y, para mí, es casi imposible que mi corporalidad no esté presente y hablando de la cuestión espiritual y de las tradiciones mágico religiosas del caribe, el cuerpo está presente no es un cuerpo pecador, sino un cuerpo santo que tiene poderes y las deidades residen en el cuerpo los orishas residen en el cuerpo y es un lugar sagrado.”

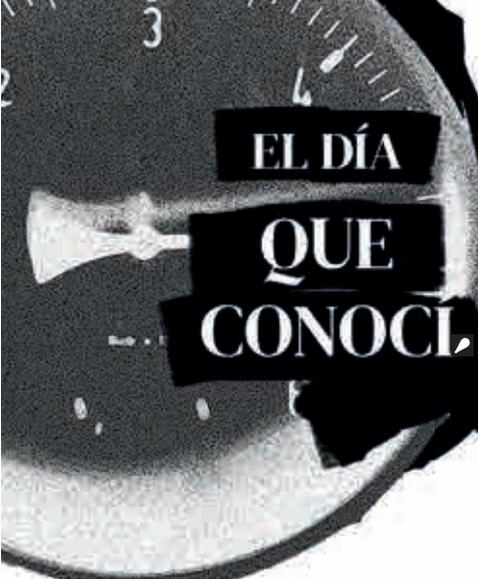
“No hay distinción entre el espíritu y el cuerpo.”

“Odio Facebook. Mis amigos pasan demasiado tiempo en face y volví a Twitter porque es menos enfermizo. Lo uso más como una cosa de información: “lea mi columna del país,” pero me parece maravilloso que ya casi es un género literario y no creo que sea necesario...”

“El otro día leía las boberías que escriben cosas larguísimas en Facebook, pero abandoné las redes que era parte de esa cosa farandulera de la que no quiero participar”



Obra de Mariana Parra Ríos



EL DÍA
QUE
CONOCE

A
CARÍLDA

Marley Cruz Fajardo
La Habana (Cuba)
Especial para La Moviola

20

“Se me ha perdido un hombre. Y lo busco por cifras y guitarras, por rostros y entrepisos, en el cielo, en la tierra, dentro de mí”.

De la misma manera en que el autor no sabe hasta qué lontananzas sus palabras pueden llegar a sembrar sentimientos e ilusiones, quienes leemos no sabemos qué viajes planea nuestra alma para ir en búsqueda de quienes han sembrado en nosotros la dulce esperanza. Ese fue mi caso: cuando una amiga cubana me habló de Carilda Oliver Labra, no sabía yo que por su poesía picara habría de enamorarme más de una vez. Mucho menos me imaginaría que un día planearía un viaje con la firme intención de conocer en persona a la mujer aquella a la que se le perdió un hombre entre cifras y guitarras. Esa noche llegué a aquella ciudad y hacía frío. La estación de transporte de Matanzas se parecía más a una casa antigua que a una estación de buses. La entrada al pueblo se asemeja mucho a alguno de los pueblitos del Sur del Huila, Gigante, Timaná, quizás. Cuando bajé del “Viazul” con dirección en mano para el hospedaje que días antes había contratado desde Colombia, un cubano hizo alarde de toda la amabilidad que esta gente está acostumbrada a brindar, me ayudó con mi pesada maleta y me llevó hasta donde Víctor, el dueño de la casa donde me hospedaría. Matanzas es una pequeña ciudad de la provincia del mismo nombre, se llama así porque en los tiempos

de la colonia española algunos indios dieron muerte a los recién llegados, forjando un antecedente de rebelión en aquella tierra que recién empezaba a ser conquistada. Pero en la pequeña ciudad aquella noche reinaba una tranquilidad fría, con poca iluminación en las calles (como casi en toda Cuba), en la cual se respiraba una paz embriagadora.

Desde mi arribo Matanzas le comuniqué a Víctor mi interés en visitar a Carilda. Ese era el motivo principal de mi viaje. Él me manifestó que creía que no habría ningún problema, puesto que Carilda siempre había sido una mujer a quien le gustaba recibir visitas. La noche empezó a transcurrir desde la solitaria casa en la que me hospedé; salí a caminar un rato por el pueblo y me hallé en una larga calle oscura, y al fondo un enorme puente que debido a lo tarde de la noche no me atreví a cruzar. Al día siguiente desde muy temprano salí a recorrer la ciudad. Más allá del puente se encontraba el centro: lleno de grandes y coloridas casas coloniales, un parque con la estatua de Martí y adornado con árboles repletos de flores. Comencé por las librerías, unas cuantas librerías de viejo en donde no hallé un solo libro de la autora de aquel pueblo. Tras horas de caminar por las calles hablé con distintos librerías, me enteré de historias de béisbol o de la enorme construcción de la estación de bomberos de la ciudad. Mientras caminaba por una de las calles principales me llamó la atención una casa con un jardín interior; en una de las salas principales había una exposición de pinturas, así que me adentré en ellas. Con tan buena suerte que esta casa resultó ser la casa de la Asociación de Artistas Matanceros. Allí un grupo de 5 artistas plásticos y músicos me recibieron. Hablaban todos al tiempo; era difícil seguirle el hilo a cada uno, pero resultó ser una reunión muy amena.

21

Me contaron de cómo anda el arte abstracto en la Isla, y entre café y buena música me contaron de cuando vinieron a Colombia y su buena impresión de la cívica ciudad de Cali de los 80. Cuando la charla aparentemente llegaba a su final y yo me estaba despidiendo, me preguntaron cuál era el motivo que le llevaba a estar tan lejos de mi casa, así que les conté de mi intención de visitar a Carilda... Ellos se miraron entre sí, y me preguntaron “¿Y tienes cita?” Respondí: no. Me contaron entonces que el esposo de Carilda era muy celoso con las visitas, porque al ser ella una mujer de tan avanzada edad no era prudente que recibiera todas las visitas que se le presentaran. Sin embargo, el director de la Asociación llamó personalmente al esposo de la poetisa, el esposo de la autora y me lo puso al teléfono: yo le manifesté mi intención de visitarla. Él se negó, pero me dijo que si quería podía pasar por su casa y de paso llevar algunos libros que me podrían ser de utilidad, así que con cierta tristeza acepté. Los artistas me animaron, me dijeron que tal vez al ir a su casa pudiera verla así fuera por algunos minutos. Mientras tanto me hablaron de los amores de Carilda, especialmente del esposo aquel al que le dedicó el mítico poema se me ha perdido un hombre. Era un joven al que le gustaba jugar con cuchillos, así como los gitanos, un hombre muy apuesto, como fueron y es siempre el gusto de tan pícaro mujer.

Ante la imposibilidad de encontrar libros de la mencionada autora, uno de ellos me llevó a la Editorial Matanzas, tal vez allí hubiera algún libro en las bodegas que

me pudiera servir.
con él también
por supuesto, pero
matancera a quien
de quien no he
lecturas: Digdora
repudiado por
Street/ asombrado
Digdora no es
poesía diferente,
filosofía, a lo
en cambio,
lo romántico,
erótico. Dos
misma tierra
cubanas de
Después
entre Digdora
hacia el

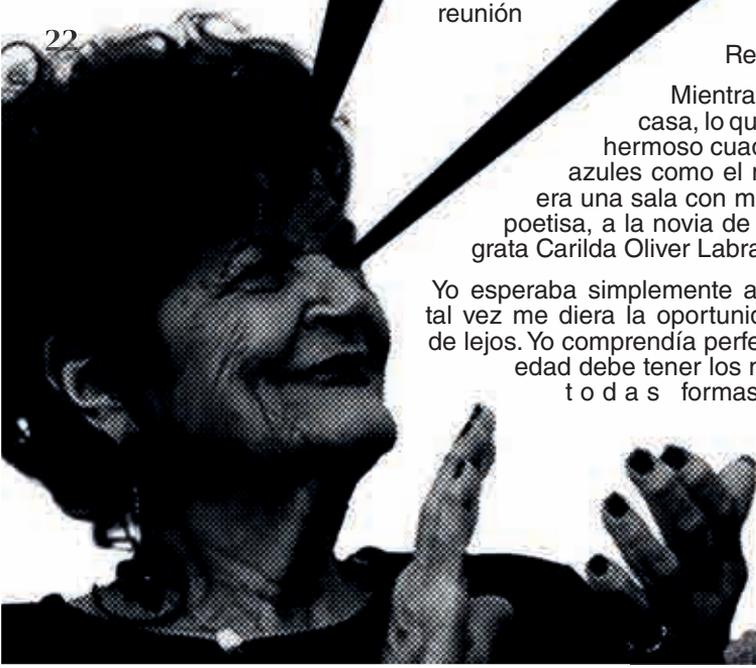
Alfredo Zaldívar es el editor, y
hablamos largo rato. De Carilda,
también me habló de otra poetisa
recién empiezo a conocer y
podido abandonar en mis
Alonso: "Gregorio Samsa/
su familia/ atraviesa Wall
de que nadie le huye!"
como Carilda: es una
más cercana a la
erudito. Carilda
es más cercana
a lo poético, a
mujeres nacidas
para adornar
una profunda
de leer la
con Dulce
hospedaje
reunión

a
lo
en una
las letras
armonía.
correspondencia
María Loynaz partí
en donde debía
prepararme para la
de la noche.

Reunión con Carilda

Mientras entraba al gran salón de la
casa, lo que primero me impresionó fue un
hermoso cuadro de Martí. Era de unos tonos
azules como el mar de las costas Matanceras,
era una sala con múltiples cuadros dedicados a la
poetisa, a la novia de Cuba, a la hermosa y siempre
grata Carilda Oliver Labra.

Yo esperaba simplemente a que el esposo me atendiera,
tal vez me diera la oportunidad de ver a Carilda así fuera
de lejos. Yo comprendía perfectamente que una mujer de su
edad debe tener los mejores cuidados, así que de
t o d a s formas yo estaba feliz de estar en la
casa en la que muchos de
sus poemas se habían
forjado. De repente
apareció ella, vestida



de un impecable rojo con negro, y en sus ojos azules, penetrantes, esa picardía de la que ya me había hablado en otra ocasión el poeta José Manuel Espino. Era ella, lo había conseguido, y la emoción era tan grande que las palabras se me atravesaron en la garganta y solo atiné a besar esa mano, tan frágil, tan dulce. Ella me abrazó como a una amiga, y nos sentamos en la sala de su enorme casa, rodeada por obras de arte, sobre muchas de las cuales ella me hablaría en el transcurso de la noche. Las horas se pasaron rápidas, no sé cómo se filtraron por entre la conversación, pero ya era entrada la madrugada cuando salí de la casa. Fue una noche muy feliz para mí, ¡porque con ella hablamos de tantas cosas! Y es que era como tener una fuente de información de primera mano, sus ojos vieron pasar uno de los periodos más populares de la historia de Latinoamérica. Ella escribió poemas a la revolución, ella como amiga cercana de Fidel fue testigo de muchas de las respuestas políticas de tantas cosas en Cuba. Ella conoció al emblemático Che y de todas esas cosas me habló en aquella noche. Me contó de la tragedia con Batista, de cómo en este oprobioso régimen su hermano fue asesinado. Me habló del poema que le mandó a Fidel a la sierra, en las botas de un revolucionario. Me habló del cumpleaños de Gabo, de la celebración que le hicieron en Palacio junto con Fidel y muchos intelectuales y poetas de la isla. Me mostró cada uno de sus cuadros, me conto de sus autores, y del más impresionante, el cuadro de Martí: fue un regalo personal de Fidel, cuadro del reconocido artista Choco. Me habló de su casa, la misma que habitaron sus padres y que había visto correr sus mejores años, que son todos. Ella me preguntó por Colombia, por los paramilitares, por los falsos positivos, por la parodia guerrillera, por la falta de salud, por los paseos de la muerte. Ella como mujer sensible lloró por Colombia, por mí, por ti, que lees este texto, por los miles de desaparecidos y de secuestrados, por la falta de humanidad a la hora de hablar de masacres e inasistencia médica.

Aquella mujer sensible, ávida de compañía, me ofreció su país para que viviera en paz, porque estaba segura de que su país podía brindarme la tranquilidad que el propio no... pero una caminante como yo no se puede anclar en ninguna parte. Ella lo entendió y me brindó su abrazo, frágil, desinteresado, cálido, tierno y me dijo adiós. Así terminó mi encuentro con una poetisa nonagenaria, a quien quizás la vida no me permita ver más, o quizás sí, no lo sé. De lo que sí estoy segura es que esa fue una de las experiencias más bellas de mi vida. Salí de su casa aquella madrugada armada con sus versos y sus dedicatorias; salí de su ciudad con las primeras luces del día, hacia el otro extremo de la isla en donde me esperarían otras historias, pero eso ya no hace parte de este relato.

Post scriptum

Cuando la palabra es lanzada nunca podemos imaginar hasta dónde puede llegar su alcance, primero porque no sabemos quién la leerá o qué explicación se le terminen dando a nuestras letras. Creo, por ejemplo, que Marx jamás imaginó que en una pequeña isla del caribe sus letras iban a causar una de las más tremendas revoluciones de la

en la base cultural de todo un pueblo. Carilda jamás imaginó que me enamoraría tantas veces a causa de su poesía.

Cuando se hace alguna creación artística, filosófica o literaria nunca se puede saber el alcance que esta pueda llegar a tener. A veces la influencia es buena; otras no tanto, pero eso de eso ya no es responsable el autor... ¿o es que acaso Nietzsche tiene la culpa de que los nazis tomaran su filosofía como base para crear una de las máquinas de muerte más terribles que hayan pasado por este planeta? No, después de publicada la obra el autor ya no puede responsabilizarse de la repercusión de su creación.

Pero también hay que hablar de lo que las palabras causan dentro del mismo autor, porque si las palabras son capaces de cambiar el entorno hacia afuera, en personas que nada tienen que ver con quien escribe, mucho más, estas palabras pueden cambiar a quien las escribe. Con esto voy al hecho de que uno de los primeros escritos que realicé para alguien más que no fuera yo misma o mi círculo de amigos cercanos, lo elaboré para esta revista alternativa multicultural. Recuerdo que era más un ejercicio de inicios de carrera sobre la película Cenizas y nieve. Era un texto tímido y del que jamás pensé terminaría marcando lo que es y será mi vida por los siguientes años. Comencé escribiendo para esta revista y desde entonces no he podido parar, quizás porque este espacio me abrió las puertas de las letras para expresar pensamiento, para adentrarme en el mundo de la discusión con sentido y de la manifestación de ideas por medio de la palabra escrita. Por eso, este escrito que se presenta es también un homenaje a estos espacios, a quienes los hacen posible, a quienes sacan tiempo para leerlos, a quienes son capaces de darle alas a los sueños y a la construcción de pensamiento por medio de la palabra.

24

“Agradezco la participación de todos los que colaboraron con esta melodía. Se debe subrayar la importante tarea de los perseguidores de cualquier nacimiento”.

- SILVIO RODRÍGUEZ



Obra de Mariana Parra Ríos



FONDOBLANCO:

**una novela donde la hierba crece y
se quema al mismo tiempo**

Andrés Romero Baltodano
Director Revista Alternativa Multicultural La Moviola

26

Hace cuatro años por La Moviola apareció Alejandro Arciniegas Alzate y nos dejó varios textos publicados por nuestra revista. Un buen día nos dio la buena nueva que su “opera prima,” la novela Fondoblanco había ganado una beca en la primera convocatoria de Estímulo del Ministerio de Cultura a Editoriales Independientes y que sería editada en convenio con el Cerlalc e Icono editorial. Alejandro nos dejó en la puerta de La Moviola un ejemplar, que por miles de razones no había leído hasta que este año entré a Pereg y La Ferla. Me quedé mirando en la biblioteca este Fondoblanco y me dije: “abramos la puerta de este Fondoblanco” y desde la primera frase:

¿Lo supe?

Nada de eso. Unos minutos antes me limite a remover el veneno con mi cuchillo,” quedé “abaleado” por la prosa.

Siempre he creído que lo primero que leemos o vemos en una obra de arte que tenga una extensión de tiempo continua es fundamental para lo que viene, recuerdo el opening de Dancer in The Dark de Lars Von Trier, que inicia sobre un cuadro negro y en texto en off; la primera frase de Terraza en Roma de Pascal Quignar. Todo comienzo luminoso prevé un desarrollo o más luminoso o a veces menos, pero la confianza en la “primera erupción” es vital.

Por eso mi descubrimiento del 2011 es esta pequeña novela que les quiero compartir:

Las ciudades pasan por los ojos de los peatones. Segundo a segundo se ven letreros de peluquerías, gente durmiendo con frío, pedazos de mago adheridos como amantes sin sol a vitrinas de lentes para sol. En la antigüedad los seres humanos que querían salir de las fronteras soporíferas de sus pueblos natales a veces se enrolaban en los ejércitos con la intención secreta de conocer los bordes o las cúpulas de casas que estaban lejos de sus pueblos nativos. Cristóbal Colón fue mucho más extremista cuando se hizo a la mar sin más certezas que los débiles instrumentos de navegación existentes en la época.

El conocer al otro (así fuera un enemigo) fue probablemente las primeras intuiciones de que el mundo era como “ancho y ajeno”. El turismo como concepto no se hizo patente XIX cuando una serie de la guerra, los inventos, de relacionarse humanos permitieron que los seres que viajar podría tener diferentes a la necesidad alimento o mejores

¿Qué tendría que ver el que hacen los artistas personas o regiones? de Chandler alrededor de

¿Es turístico el viaje que lentitud?

Turismo y viaje, asombro por los hilos que se entremezclan narrador se sumerge en un micro pero que pervive en la ficción.

Las ciudades no podrían tener irreal que la que pretenden turísticos”. Si las ciudades tendríamos que reinventarlas a cada una de ellas entre otras. Por esto, es que el imaginario en general se hace una idea altamente errónea de los lugares (de hecho, también ocurre con las personas quienes son juzgadas por algo tan efímero y distractor como el vestuario). ¿Quién no está seguro que al llegar al aeropuerto de Brasil hermosas y voluptuosas “garotas” lo recibirán al ritmo de una samba “electrónica”? ¿Quién no cree que si pisa el aeropuerto de Kinshasa al voltear la cabeza vera un suricato con una banderita con su nombre?

El turismo industrializado insiste en tomar una directriz “reduccionista” de los territorios e incluso de las emociones (el turismo emocional se rifa de la manera más chabacana



probablemente las primeras escribió en 1941 Ciro Alegría concepto no se hizo patente XIX cuando una serie de la guerra, los inventos, de relacionarse humanos permitieron que los seres que viajar podría tener diferentes a la necesidad alimento o mejores

Turismo con los viajes alrededor de temas, ¿Es turístico el viaje lo detectivesco?

hace Kundera a la

el territorio desconocido, son en aquellas novelas donde el mundo que vive en la realidad

una vitrina más absurda e dar los denominados “sitios fueran el espejo de lo turístico, una de ellas entre otras. Por esto, es que el imaginario en general se hace una idea altamente errónea de los lugares (de hecho, también ocurre con las personas quienes son juzgadas por algo tan efímero y distractor como el vestuario). ¿Quién no está seguro que al llegar al aeropuerto de Brasil hermosas y voluptuosas “garotas” lo recibirán al ritmo de una samba “electrónica”? ¿Quién no cree que si pisa el aeropuerto de Kinshasa al voltear la cabeza vera un suricato con una banderita con su nombre?

en los melodramas televisivos haciendo creer que el amor o la soledad solo pueden venir empaquetados de una manera).

El arte cuando está “timoneado” por verdaderos autores no suele ser turístico se me viene a la cabeza el título de un volumen del escritor argentino Jorge Carro, “utópico volver al pasado” (aun como turista) el arte indaga y explora como una retroexcavadora sobre lo humano con persistencia de pájaro carpintero y llega a meollos insondables y profundos.

Las ciudades de nuevo desde el turismo presentan imágenes erróneas de su esencia (no es en lo diarios donde dice en los clasificados: “se necesita joven con buena presentación”), vitrinas absurdas de falsas idiosincrasias, burdas imitaciones de países desarrollados (a costa de los llamados subdesarrollados). Lo turístico impulsa a los inversores a crear clones de arquitecturas (de última generación) de calles (de moda), de vestuarios (de moda), de costumbres (de moda), destruyendo aquello llamado idiosincrasia y respeto por las sociedades particulares, diversas y autónomas.

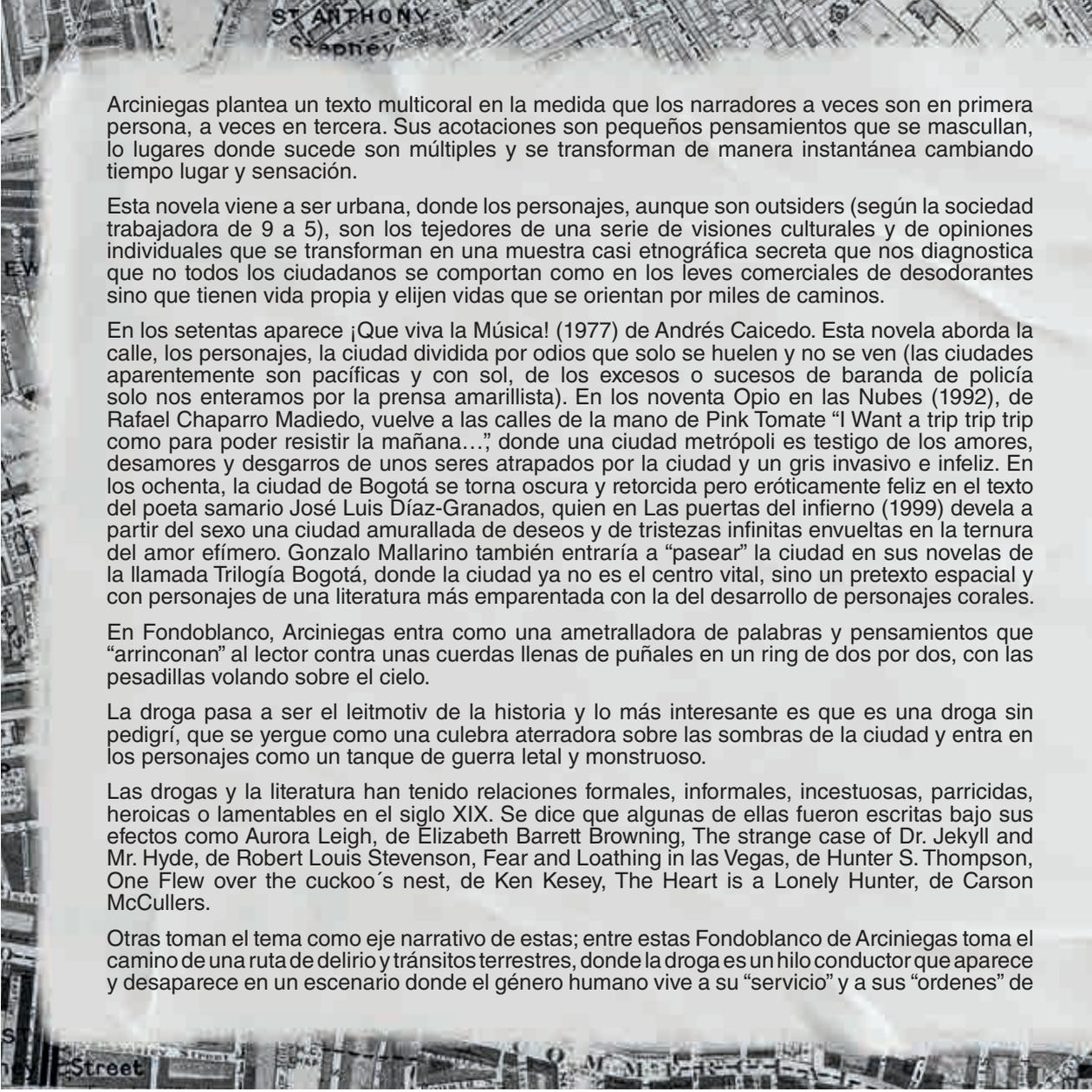
Es el arte el encargado de permitir que las realidades de cada uno se visibilicen y son los artistas los encargados de tocar una gran campana, para avisarle al mundo que somos diversos así algunos medios de comunicación masivos insistan en que solo hay una manera de actuar Y que quien no actúe así es un fenómeno.

Las ciudades han sido protagonistas de la literatura, la pintura, el cine, la fotografía, el teatro etc. Las ciudades son mostradas por cada artista desde la preocupación por repetir los canales de Venecia de Canaletto hasta la preocupación hiperfotográfica desde la pintura de Richard Estes o el retrato incesante de la nada de Scorsese en una Nueva York moribunda y lánguida, que solo la puede salvar los ojos de Jodie Foster en Taxi Driver (1976).

Las ciudades pintadas, fotografiadas, filmadas o grabadas toman otro rumbo en la medida de quien mira, pero se convierten en el caso de la imagen estática en una sola visión. En el cine, la tele o el video. Las calles respiran, supuran, se iluminan, se apagan si no es menester asomarse a la maravillosa Bogotá en blanco y negro de Ciro Guerra o a la exuberante y sicótica Bogotá de Rubén Mendoza o la tensa y profunda Buenos Aires de Won Kar Wai.

Las ciudades trasladadas al cine no pasan de ser un “puñado” de calles, de almacenes o incluso de habitaciones o cocinas, que la misma limitación de tiempo y de espacio a veces reduce infinitamente. Pero, cuando la fuerza de la palabra es tan avasalladora como las olas de Katsushika Hokusai y esta se instala en una novela o un poema, las ciudades comienzan a tener otro olor, parajes que son vividos por los personajes que nunca aparecerán en una guía turística de aquella ciudad, ampliando no solo de manera nominal el conocimiento formal como la presencia de la imaginación.

En Fondoblanco (2008), la novela de Alejandro Arciniegas Alzate, Bogotá se muestra de la mejor manera posible sobre todo cuando la unión argumental fusiona dos temas fundamentales: la ciudad y la droga.



Arciniegas plantea un texto multicoral en la medida que los narradores a veces son en primera persona, a veces en tercera. Sus acotaciones son pequeños pensamientos que se mascullan, los lugares donde sucede son múltiples y se transforman de manera instantánea cambiando tiempo lugar y sensación.

Esta novela viene a ser urbana, donde los personajes, aunque son outsiders (según la sociedad trabajadora de 9 a 5), son los tejedores de una serie de visiones culturales y de opiniones individuales que se transforman en una muestra casi etnográfica secreta que nos diagnostica que no todos los ciudadanos se comportan como en los leves comerciales de desodorantes sino que tienen vida propia y eligen vidas que se orientan por miles de caminos.

En los setentas aparece ¡Que viva la Música! (1977) de Andrés Caicedo. Esta novela aborda la calle, los personajes, la ciudad dividida por odios que solo se huelen y no se ven (las ciudades aparentemente son pacíficas y con sol, de los excesos o sucesos de baranda de policía solo nos enteramos por la prensa amarillista). En los noventa Opio en las Nubes (1992), de Rafael Chaparro Madiedo, vuelve a las calles de la mano de Pink Tomate “I Want a trip trip trip como para poder resistir la mañana...”, donde una ciudad metrópoli es testigo de los amores, desamores y desgarros de unos seres atrapados por la ciudad y un gris invasivo e infeliz. En los ochenta, la ciudad de Bogotá se torna oscura y retorcida pero eróticamente feliz en el texto del poeta samario José Luis Díaz-Granados, quien en Las puertas del infierno (1999) devela a partir del sexo una ciudad amurallada de deseos y de tristezas infinitas envueltas en la ternura del amor efímero. Gonzalo Mallarino también entraría a “pasear” la ciudad en sus novelas de la llamada Trilogía Bogotá, donde la ciudad ya no es el centro vital, sino un pretexto espacial y con personajes de una literatura más emparentada con la del desarrollo de personajes corales.

En Fondoblanco, Arciniegas entra como una ametralladora de palabras y pensamientos que “arrinconan” al lector contra unas cuerdas llenas de puñales en un ring de dos por dos, con las pesadillas volando sobre el cielo.

La droga pasa a ser el leitmotiv de la historia y lo más interesante es que es una droga sin pedigrí, que se yergue como una culebra aterradora sobre las sombras de la ciudad y entra en los personajes como un tanque de guerra letal y monstruoso.

Las drogas y la literatura han tenido relaciones formales, informales, incestuosas, parricidas, heroicas o lamentables en el siglo XIX. Se dice que algunas de ellas fueron escritas bajo sus efectos como Aurora Leigh, de Elizabeth Barrett Browning, The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, de Robert Louis Stevenson, Fear and Loathing in las Vegas, de Hunter S. Thompson, One Flew over the cuckoo’s nest, de Ken Kesey, The Heart is a Lonely Hunter, de Carson McCullers.

Otras toman el tema como eje narrativo de estas; entre estas Fondoblanco de Arciniegas toma el camino de una ruta de delirio y tránsitos terrestres, donde la droga es un hilo conductor que aparece y desaparece en un escenario donde el género humano vive a su “servicio” y a sus “órdenes” de

manera
similar a El Corazón
del Tártaro, de Rosa Montero, que
también aborda el tema como un recuerdo
punzante y que logra la disección de la relación
caótica y por momentos poética entre la droga y sus
“sacerdotes” desde los ojos de Zarza.

Fondoblanco está acompañado de una serie de reflexiones que a veces se dan simplemente en una frase en un giro idiomático en una trasverberación de los dedos de Chaz.

Heridas, hospitales del alma, ojos cerrados y quemados sin que los ángeles se den cuenta, narración vertiginosa y llena de reflexiones a veces en forma de guion cinematográfico a veces en soliloquios o narradores espontáneos, personajes que parecen como luces de un montaje de Bob Wilson (intermitentes e incandescentes).

Esta novela de Alejandro Arciniegas por derecho propio debe escalar a ser la novela urbana de los “clochards” diurnos y los striptease de las bocas muertas, su ruta acaba de comenzar en busca de lectores que quieran leer literatura al ritmo de Talvin Singh o de Architecture of Helsinki, con la voz rota de Cesária Evora atrás pidiendo dos triciclos con ojos azules..

Leer esta novela es entrar en un crucero accidentado entre la hierba, donde la voz del narrador todo el tiempo taladra y te deja fijo en una silla de peluquería donde pasaran cien años antes que un peluquero compasivo pase por allí. La espera. La ansiedad. La sed. Tres características esenciales para abrir la puerta de este maravilloso Fondoblanco.





Obra de Mariana Parra Ríos



Obra de Mariana Parra Ríos



PERFORMANCES QUE PONEN LOS

PELOS DE PUNTA

34

Paula Góngora

Especial para La Moviola



Para ese entonces los medios de comunicación me tenían aturrida con una noticia que había levantado ampolla en más de un espectador. En el marco del VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, que se llevó a cabo en la Universidad Nacional, la artista cubana Tania Bruguera repartió cocaína a los asistentes del evento, como parte de su propuesta. Esta obra de “arte político” terminó convirtiéndose en un lío judicial que me hizo cuestionarme acerca de los límites de las intervenciones artísticas.

Desde ese momento, quise conocer algunas de las experiencias más fuertes desde el campo del performance y justo el

año pasado cuando iba a proponer un tema para la revista en que trabajo, me encontré con algunos casos que terminaron por ponerme los pelos de punta.

Más allá del prejuicio o el señalamiento que pudieron suscitar en públicos universales, estos actos fueron grandes descubrimientos al permitirme comprender los alcances de un artista dispuesto a explorar cualquier espacio o estado.

El performance es entendido como una alternativa de expresión artística liberada de convenciones estéticas y espaciales. A través de la intervención escénica, el cuerpo del artista se convierte en unidad autónoma que otorga valor al gesto, al movimiento y a la acción humana.

Haciendo un recorrido en la historia me encontré con performances que desde 1957 hasta 2007 han despertado reacciones controvertidas en el mundo entero.

“Salto al vacío”, de Yves Klein (1960)

Como una de las primeras manifestaciones retratadas de performance, este artista francés aborda temas como la nada y el vacío, manifestando su deseo por desmaterializar el arte y convertirlo en interacción de cuerpo y espacio. “Salto al vacío” es una obra en la que el artista se lanza desde una ventana como una manifestación extrema de sensibilidad artística. La fotografía fue tomada por la pareja de fotógrafos Harry Shunk & Janos Kender.

“Prueba de Resistencia”, de Günter Brus (1970)

Este artista vienés desarrolló acciones artísticas basadas en el dolor, el masoquismo, la destrucción y la intervención agresiva al límite. En “Prueba de resistencia”, Brus corta su cuerpo con cuchillas de afeitar, maltrata sus heridas, bebe su orina y revuelca bruscamente el cuerpo malherido en el suelo. Basándose en la política de la experiencia, este artista aborda temas eróticos y sexuales con una alta carga expresionista, dejando en claro la pasión que le despierta la belleza dramática.

“Posición de lectura para una quemadura de segundo grado”, Dennis Oppenheim (1970)

Usar el cuerpo como vínculo físico para transmitir experiencias sensoriales es la premisa del estadounidense Dennis Oppenheim. En 1970, hizo el performance más reconocido de su carrera: durante cinco horas se expuso al sol acostado en la arena con un libro sobre el tórax, la mayoría del cuerpo había sufrido quemaduras a excepción de la zona donde había reposado el libro. Esta obra es una ironía a las nociones de ocio y a las formas exageradas en las que el hombre re-plantea los espacios de esparcimiento.

“Shoot” (1971), Cris Burden

Basando sus acciones en conceptos de peligro y catástrofe, este artista de origen californiano hace una denuncia a las problemáticas de tipo bélico, social y ecológico.

“Shoot” es un performance en el que Burden recibe un disparo de bala calibre 22 en el brazo izquierdo. En presencia de pocos espectadores se llevó a cabo este acto que tenía como objetivo suprimir los instintos de prevención y tensión de todos los presentes.

“Escalada no anestesiada,” de Gina Pane (1971)

Este performance es una denuncia al terror, la violencia, las agresiones y los peligros. Haciendo un señalamiento a un mundo insensible frente a la problemática social, su obra plantea el significado de experiencias dolorosas. “Escalada sin anestesia” es un performance en el que la artista asciende, descalza y sin guantes en las manos, una escalera metálica con puntas de acero.

Interesada en estudiar los movimientos, gestos y sonidos producidos durante el ascenso, Gina plantea una vez más su interés por explorar las debilidades del cuerpo, basándose en la herida como concepto argumental de su obra.

“La Reencarnación de Santa Orlan,” de Orlan (1990)

Esta artista francesa, autocanonizada como Santa Orlan, basa su obra en la constante transformación del cuerpo. Durante este performance se somete a una serie de operaciones estéticas que son transmitidas vía satélite en diferentes museos del mundo. Con el deseo de unificar en su cuerpo las características de siete mujeres ideales, elige la barbilla de la Diosa Venus de Botticelli, la frente de la Mona Lisa de Leonardo, la boca de Rape of Europa de Boucher, los ojos de Psyche Gerome y la nariz de una escultura de Diana, antigua Diosa romana.

Su primera cirugía estuvo ambientada por música, poesía, crucifijos, frutas y flores previamente esterilizadas. Todo en un marco de constantes mutaciones que sustentan su obra entre la vida y la muerte, la inspiración y la locura.

“En vitrina,” María Teresa Hincapié (1990)

Durante tres días consecutivos por un periodo de ocho horas, la artista Teresa Hincapié se dedicó a limpiar la vitrina de un local ubicado en el centro de Bogotá, asumiendo los papeles típicos de una mujer trabajadora y seductora. Mientras barría, trapeaba o limpiaba, escribía mensajes con un lápiz labial en los ventanales, lo que provocaba una interacción con los transeúntes que se detenían a observar el acto.

Esta obra se insertó en la cotidianidad de una ciudad agitada, planteando reflexiones en torno al papel de la mujer en la vida actual.

“Teatro de Orgias y Misterios,” de Hermann Nitsch (1998)

Este artista está inscrito en la corriente de accionismo vienés. Basa su obra en rituales colectivos donde manipula, maltrata y sacrifica animales. Bañados en sangre o manipulando excremento, el artista pretende alcanzar estados de catarsis. Combinando la práctica perceptiva y las experiencias repulsivas producidas por descuartizamientos, crucifixiones y actos altamente sangrientos. Entre los años 1962 y 1998 llevó a cabo 100 actuaciones, la última de ellas en 1998 durante seis días consecutivos en el castillo barroco, en el noreste de Austria.

“Eres lo que lees”, de Guillermo Vargas (2007)

El artista costarricense Guillermo Vargas, más conocido como Habacuc, pretendía rendir un homenaje a Natividad Canda, quien murió tras el ataque de dos perros rottweiler. En su obra fusionó varios elementos, como el himno Sandinista al revés, una frase escrita con concentrado para perro y un perro atado que murió de hambre durante la muestra. Aunque las reacciones del público en general fueron de rechazo al acto, el artista sostuvo que lo importante era demostrar la hipocresía de la gente que valora al animal hambriento en este espacio, pero lo ignora a diario en las calles.

En esta exploración por muestras del arte universal, viajando en una línea cronológica ascendente que me permite descubrir la esencia inagotable pero renovable del arte, estos solo fueron algunos de los performances que me lograron poner los pelos de punta.





Obra de Mariana Parra Ríos



Obra de Mariana Parra Ríos



EL CONCEPTO DE **AURA** COMO **PRISIÓN** DEL ARTE EN LA POSMODERNIDAD

Marley Cruz

Especial para La Moviola

“Lo que han hecho los modernos medios de reproducción ha sido destruir la autoridad del arte y sacarlo -o mejor, sacar las imágenes que reproducen- de cualquier coto. Por vez primera en la historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sí mismas”

JOHN BERGER

La industrialización vivida entre la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX cambió la sensibilidad de la sociedad; el giro que da la historia en este periodo gracias a la rapidez de la producción, al cambio de la mano de obra manual por la manufactura, el avance en los medios de transporte, la producción en serie, el empoderamiento de las empresas como medio de dominación y de subyugamiento al pueblo son solo algunos puntos que influyen en el sentir y ser de las personas. La historia del arte es también la historia del sentir de la humanidad, y es también cambiante como esta misma, va siempre de la mano como medio de representación de los deseos, sueños y realidades de la sociedad permeada por la cultura.

El filósofo y crítico literario alemán Walter Benjamin en su libro Discursos Interrumpidos propone un

primer apartado: “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica.” Repasa la historia del arte y los cambios que esta ha tenido hasta desembocar en la época de la reproductividad técnica. Este escritor muestra cómo la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción. Desde la antigüedad, los griegos reproducían bronce, terracotas y monedas; luego llegó la xilografía para reproducir el dibujo, y siglos después por medio de la imprenta se logró reproducir la escritura. Pero el clímax de la reproducción técnica se dio en la modernidad, gracias a los procesos que mencionamos anteriormente.

La llegada de la fotografía en 1839 abrió paso al cine en 1895. Con esto, la concepción del arte y de la sensibilidad de las personas cambió, desde entonces las posibilidades de estas dos nuevas formas de hacer arte se han nutrido y han nutrido a la sociedad permeándose técnicas, artístico. En la época posmoderna todas las artes en el cine, en los teatro, en las instalaciones etc. grandes avances de la tecnología la forma de hacer y de ver el arte; las salas de conciertos y las salas casa, a las páginas de los libros o al



Walter Benjamin nació y creció en una Fue testigo de dos guerras mundiales, crítico del comunismo ruso y marxista se conocieron las teorías freudianas, cuántica, se descubrió la penicilina, amarilla y se estrenaron películas este contexto nace para ver su propia cual es determinado por la obra de arte, expresión política y religiosa. Creando de la obra de arte, por medio de la

formas y materiales para el quehacer podemos ver la interacción de performances, en las obras de La reproductividad técnica y los han generado un cambios en este pasó de ser exclusivo de de exposición a las salas de las sonido de un MP3.

época de transición y de beligerancia. opositor de Hitler y de Mussolini, por convicción. A lo largo de su vida la teoría de la relatividad, la física la vacuna contra la fiebre como Gone with the Wind. En muerte el concepto de “aura,” el pura, sacra, con un encanto ritual, como la teoría que da cuenta de la autenticidad materialidad de esta.

Estos conceptos se ven atrofiados en la época de la reproductividad, la obra de arte se ve despojada de su aura, se ven en entre dicho conceptos como la autenticidad y la autoría. La obra de arte reproducida técnicamente pierde ese halo de ensoñación que tienen las obras auténticas, se pierde el recogimiento que genera la obra de arte en el contexto histórico. Como diría Baudelaire, el placer que se deriva de la representación del presente se debe no solo a la belleza de la que puede ser investido, sino también a algo esencial, a su cualidad de ser presente.

Cambia el significante en el arte, la parte física de la obra está dada por la materialidad que le da significado. El materialismo para Benjamin es fundamental en el concepto de “aura,” ese materialismo visto desde la misma óptica de los surrealistas como: una antropología filosófica acentuada en la experiencia y la exploración. Este crítico hace

un estudio minucioso de lo que es arte en la sociedad, relacionándolo con los contextos de cada población, su situación socioeconómica y académica, concibe de otra manera los procesos socio-culturales de la humanidad. Pone en manifiesto las transformaciones sociales y la influencia de estas en la obra de arte. Y con la eliminación del arte aurático se generan nuevas percepciones colectivas y el arte se convierte en algo secularizado.

Con la reproductividad técnica se generan nuevos discursos, el valor de la obra, la copia, el original, la falsificación y la verosimilitud se ven en entre dicho. La obra de arte reproducida técnicamente carece de autenticidad, de contextualización histórica, de un aquí y un ahora, ya que esto no puede ser reproducido. Resumiendo todas estas carencias en el concepto de "aura", podremos decir que en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta.

El texto de Benjamin es muy original y un tanto profético, mientras en la película hablamos de las imágenes fijas como cuestión del pasado, remontándolas a la vieja guardia parisina para dar paso al cine que se gestaba en Hollywood, así como el paso durante todo el film del blanco y negro a los fotogramas en color. Paradójicamente, el crítico nos propone estas dos nuevas vertientes del arte como fuentes liberadoras del yugo del aura. Al fin la imagen puede ser llevada a donde sea, cada cual puede darla la interpretación que su sensibilidad le permita. La reproductividad técnica desritualiza al arte, cambiando su naturaleza; pero, curiosamente, Benjamin no muestra demasiada nostalgia por la desaparición del aura de la obra de arte, ya que esta está ligada, según con concepciones, al poder (religioso o político) y era hábilmente aprovechada por regímenes fascistas. Basta ver las enormes manifestaciones de las huestes de Hitler en Núremberg en los años 1930, llenas de rituales y ceremonias que reforzaban el sentido de una comunidad en torno a un ideal político. La época moderna trae consigo una individualización en la percepción del arte. Cada uno puede, independientemente de los demás. Ahora es posible ver una película, escuchar música, disfrutar un cuadro, con los tiempos y formas que el espectador decida, a las horas que quiera en la intimidad de su hogar. Puede crear sus propios "rituales" individuales en la forma en que el espectador se acerca a una obra. Ya no siempre es el arte un generador de sentimientos de lazos comunitarios (como lo fue desde los rituales primitivos, donde las danzas, máscaras y cantos estaban relacionados con la posibilidad de lograr una buena caza y así proveer de alimento la tribu). Incluso, formas de arte antes "culpadas" de la desaparición del aura, como el cine, habían generado su propio ritual: las filas a la entrada del teatro, el maíz pira, la sala oscura, los anuncios en la gran pantalla... Pero desarrollos posteriores en la tecnología, como el Betamax, el VHS, y luego la reproducción digital en PC hace que estos rituales vayan cediendo cada vez más terreno.

¿Quién vendría siendo entonces el autor de la obra en este contexto? ¿Quién tiene la capacidad de darle significado? El autor ya no es el completo dueño de su obra, esta

puede ser reelaborada, reestructurada, resignificada, o simplemente reproducida tal cual. Es así el caso que se presenta en la película Los Modernos, del director Alan Rudolph. Esta es a su vez una reinterpretación de la historia, un modo de leer los acontecimientos de estos años por medio de la imaginación.

La película nos muestra gran cantidad de referentes, el café parisino, la caricatura en el periódico, el triángulo amoroso entre Hart, Stone y Rachel. Todos estos son además elementos que nos permiten visualizar otra lectura diferente de Benjamin.

El imaginario del café parisino ha sido símbolo no solo del jolgorio y de la diversión, también ha sido símbolo del lugar de reunión de los intelectuales, un lugar donde de un modo u otro nacen ideas, se abortan sentimientos. Es alrededor de este escenario donde se desenvuelve este film.

Je vous parle d'un temps,
Que les moins de vingt ans,
Ne peuvent pas connaître...
Ne payait pas de mine,
C'est là qu'on s'est connu,
Moi qui criait famine et toi,
Qui posait nue...
La Bohème, la Bohème,
Et nous vivions de l'air du temps.

43

El perfil de la caricatura es siempre crítico. Hart dibuja para los escritos de Oiseau en el periódico, los cuales están cargados de puntos de vista controversiales. Cosa parecida sucede en la revista Semana con caricaturistas como Vladdo, que, sin intención de acompañar el escrito de nadie, copia de una manera cómica los gestos de la sociedad colombiana. La obra de Hart y de Vladdo se reproducen mediante la imprenta. El periódico y la revista se tornan de manipulación masiva. La obra sale al encuentro con el espectador.

Veamos ahora como el triángulo amoroso entre Hart, Rachel y Stone también hace parte de la parodia copia-original: Rachel está casada con Hart, pero luego se casa con Stone, haciendo del matrimonio una especie de copia y reproducción. ¿Cuál de los dos casamientos es el verosímil? Difícil decirlo, al igual que los cuadros copiados el uno puede llegar a usurpar el lugar del otro debido a la validez cultural que se le imponga.



El suicidio de Oiseau es también un claro ejemplo de validez o invalidez de la copia. Este simula su propia muerte, haciéndoles creer a sus seguidores que ha dejado de existir. Su muerte es también una falsificación de esta, y con ella se libera de la tracción de su fama como crítico escritor.

Dentro de este contexto, podemos decir que la obra de Rudolph nos muestra la ruptura entre el arte académico y el moderno. Mientras el primero se fundamenta en la tradición, el segundo lo hace en la experimentación. El arte moderno hace parte de una estética, no en vano las obras seleccionadas para el film son cuadros de Amedeo Modigliani, Paul Cézanne, y Henri Matisse. Casualmente, estos pintores vivieron durante los años 1839 y 1954, sus vidas se cruzaron en la línea del tiempo. Dos de ellos son franceses y el otro italiano, pese a que el arte moderno no se caracteriza por tener una línea secuencial en la historia. Así las obras que son copiadas en el film son de mujeres desnudas, dando con ello posiblemente un referente de las teorías freudianas que la época.

44

En la sociedad posmoderna la imagen tiene un valor exhibitivo más que cultural y así recalcamos la teoría de Benjamin de que con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte. Ahora podemos apropiarnos de los grandes clásicos del arte de una manera fácil. Ellos vienen a nosotros y nos ayudan a construir nuestro bagaje cultural. Especialmente la imagen fotográfica, ya que esta es una herramienta que nos permite mediar con la realidad, pero, a su vez, nos reprime toda la línea al valor cultural.

Estamos bombardeados de imágenes todo el tiempo. El nuevo lenguaje con el que se comunica el mundo es el lenguaje de la pantalla. Gracias a las nuevas tecnologías el hombre ya no descubre la luz del fuego, ahora descubre la luz del iPhone. Nunca antes las imágenes habían estado dispuestas tan a la mano. Nunca antes habíamos tenido acceso a tanta información y esto por supuesto genera cambios culturales y de sentido. Vemos a diario miles de imágenes en Internet, y tal vez la pregunta que debiéramos hacernos los que de un modo u otro trabajamos con la imagen es qué fotografía no ha sido hecha o resignificada. Solo así se le puede dar un sentido más fresco a la labor del fotógrafo.

Lo mismo pasa con el cine, aunque a diferencia de la película de Rudolph, yo no creo que el cine haya desplazado la fotografía. Este tiene múltiples posibilidades más allá de la simple reproducción de la realidad. Si bien cabe estudiar más a fondo el hecho que las personas sublimen sus sueños por medio de la pantalla, creyendo que son ellos los que están tras la cámara, esta es solo una manera de hacer cine. Las posibilidades pueden ser infinitas.

En estos años en las cosas cambian muy rápido, en que todo es más volátil de lo que nadie nunca lo pensó; el arte se ha vuelto algo interdisciplinar. Las posibilidades con





la técnica y la tecnología son innumerables y la producción artística es prolifera, pero no necesariamente de gran calidad. La obra de arte exprés está de moda. Estas son consecuencias de los cambios sociales de los que nos habló Benjamin en 1936, son las nuevas percepciones de la sensibilidad de las personas. Todos vemos a través de las herramientas tecnológicas y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible.

En la actualidad y gracias a lo ya antes mencionado, se empiezan a generar políticas para guardar la calidad del “original”. Conceptos como propiedad intelectual, copyright están de moda. Las políticas del gobierno para acabar con el contrabando de la producción artística empiezan a ser un poco drásticas en nuestro país. La ley Lleras, siendo una mala copia de las leyes españolas, es un ingenuo intento por regularlo, sometiéndonos a una casi que absoluta limitación a la información olvidándose que como dice Baudelaire todo el universo visible no es nada más que una tienda de imágenes y signos. La línea divisoria entre espectador y autor cada vez es más delgada, el uno puede pasar a ser el otro de un modo casi imperceptible.

La mercantilización de la obra de arte es tal vez el mayor problema de la posmodernidad, el rompimiento con el concepto de aura ha sacado de la prisión al arte desde la modernidad hasta nuestros días. La obra de arte además de convertirse en algo individual, de perder su carácter unívoco, se convierte en mercancía, en un objeto de compra-venta, capaz de generar problemas sociales. Vemos como cada vez más la obra de arte deja de ser de uso exclusivo de la cultura, el arte comprometido con el arte es muchas veces usurpado, contrabandeado y con ello se genera menos ingresos a los creadores para proseguir con su labor. Sin embargo, se genera una interacción cultural, se logra que la información llegue a más personas y tal vez por lo que en verdad deberíamos preocuparnos es por la calidad de esta información, solo así garantizaremos la supervivencia de estas nuevas maneras de percibir el arte en sociedad.

Referencias

- Baudelaire, C. (1982). *Las flores del mal*. Alianza Editorial.
- Baudelaire, C. (1995). *El pintor de la vida moderna*. Ancora.
- Benjamin, W. (1992). *Discursos interrumpidos*. Taurus.
- Borges, J. L. (2012). *Ficciones*. Debolsillo.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de luz: Tesis sobre la fotografía de la historia*. Palinodia.
- Cuadra R., Á. (2021, junio 11). Ensayo sobre Walter Benjamin—La obra de arte en la época de su hiperreproductibilidad digital. Torre de Babel Ediciones. <https://e-torredebabel.com/ensayo-sobre-walter-benjamin-la-obra-de-arte-en-la-epoca-de-su-hiperreproductibilidad-digital/>
- Holz, H. H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. Gili.
- Principales hechos históricos-línea del tiempo cronológica. (s. f.). https://historiabiografias.com/linea_del_tiempo/
- Sabato, E. R. (1951). *Hombres y engranajes*. Editorial Planeta / Seix Barral.
- Sábato, E. R. (2004). *Antes del fin*. Seix Barral.
- Walter benjamin. (2023). En Wikipedia, la enciclopedia libre. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Walter_Benjamin&oldid=149854213

FIJÉ SU SOMBRA

antes de que la sustancia se desvanezca⁴

Giovanna Faccini
Especial para La Moviola

“El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrera el aura de la expresión fugaz de una cara humana.”

Walter Benjamin.

46

Cuando somos pequeños, los adultos nos cuidan física y mentalmente, procuran ambientes de aprendizaje que muchas veces van de la mano de historias morales y familiares y ejemplifican la lección. Una forma familiar común era sentarse a ver los álbumes familiares; de ellos, uno tenía las fotografías pegadas en una cenefa negra, gracias a unos parches dorados o plateados que las sostenían de las esquinas. Las hojas estaban empastadas en un libro duro de color oscuro y textura aterciopelada.

Ese era el álbum más viejo que guardaba con celo mi tía, al cual solo tenían acceso aquellos que ya habían cumplido los 12 años o más, mientras tanto, se convertía en un objeto de deseo y cada fin de año cuando mi mamá me enviaba de vacaciones, miraba de reojo el lugar donde se guardaba el álbum, y me preguntaba, sin cuestionar al adulto, por qué no podía verlo, qué guardaba ese libro oscuro, qué secretos terribles no podía yo saber. Mi hermana y yo intercambiábamos miradas tratando de adivinar lo que la otra estaba pensando, tal vez subirse al banquito y robar el álbum para verlo a escondidas en el baño o dejarlo debajo de la almohada y esperar a que los grandes se durmieran para poderlo revisar. Menos mal nunca pasó, pues de haberlo hecho mi hermana y yo hubiéramos muerto de miedo. Una vez cumplí los 12 años, lo primero que pedí en esas

⁴En 1843, el fotógrafo John Elliot fue de los primeros fotógrafos en Buenos Aires (Argentina) en publicitar su estudio en el semanario British Packet; con este dicho, que en el tiempo se convirtió en eslogan de daguerrotipos, se invitaba a las personas a registrar su imagen como recuerdo para los seres queridos aun en la muerte.

vacaciones fue ver el álbum, y lo que encontré además de fotografías de familiares y extraños que nunca conocí, oxidadas, enmohecidas unas y sepia otras por el paso del tiempo, fueron las fotografías de memento mori⁵ de la familia; entendí con los años que mi tía, guardando con cuidado el álbum, nos cuidaba física y mentalmente.

La fotografía post mortem fue una práctica rápidamente difundida desde la aparición del daguerrotipo, a mediados del siglo XIX, hasta las primeras décadas del siglo XX. El dolor de la partida de un ser irremplazable comenzó a sentirse con fuerza cuando las familias comenzaron a disminuir el número de sus miembros. Inició como una forma de inmortalizar a un ser querido que no había sido fotografiado en vida, así que por esta razón las fotografías post mortem más comunes fueron de niños o bebés muertos pues en el siglo XIX era común que los menores de cinco años fallecieran a causa de enfermedades que para la fecha eran incurables. Estas fotografías significaban un costo económico alto para la familia, por lo que, en primera instancia, las familias de clase alta y media eran las que podían pagar por ellas; más tarde con la masificación de la fotografía fueron las clases bajas las que hicieron de esta práctica algo común.

Con el tiempo comenzó a verse como una práctica macabra que impuso el ocultamiento, lo cual hizo que desapareciera de la escena doméstica casi en su totalidad y se usara de manera exclusiva en registros judiciales o archivos sobre lo extraño o escalofriante. Se podría hablar de una situación paradójica, pues muchos registros fotográficos de las guerras civiles y mundiales, aunado a la proliferación de imagen de violencia, dan cuenta de su uso en el ámbito informativo. Sin embargo, en espacios domésticos, se volvió algo vergonzante que se prefería tomar en secreto.

47

Las imágenes post mortem, como uso social, son un vestigio importante de la mentalidad de una comunidad. En sociedades medievales donde todavía no se había desarrollado el individualismo, el cuerpo era parte de la comunidad; la muerte era algo que pertenecía a todos los miembros de la colectividad y los sentimientos de dolor que evocaba eran compartidos por todos sus integrantes. En el siglo XIX, la muerte, el dolor y el luto se volvieron un asunto más privado, cerrado a un grupo familiar. Esto, aunado al cambio de una mentalidad colectiva a uno individualista, hizo que emergiera una comprensión diferente de los despojos mortales y el culto a los cementerios. Por esta razón, la fotografía postmortem se convirtió en algo memorable, una expresión y valoración de la individualidad. Este carácter queda abrazado a la imagen (Benjamin, 1931, p. 384), es lo que busca el observador; la fotografía lo incita a identificar el lugar en el cual, el minuto pasado nos sigue hablando hoy⁶.

⁵ "Memento mori" es una alocución latina que significa "recuerda que tú también vas a morir". En el siglo XIX, fue usada para catalogar las fotografías de difuntos.

⁶ En el caso de la fotografía de la tía Teresa (figura 1) es pertinente acotar, respecto al texto de Benjamin, que su muerte sucedió casi 60 años antes de que yo naciera. Por lo tanto, esa fotografía de la niña muerta, seguirá siendo la de la niña muerta, así ese ser humano que entre flores yace, sea una de las hermanas mayores de mi madre.

de los cuerpos sin vida; daban a sus "productos" el valor mágico de perpetuar al ser querido, de guardar la semblanza de la vida, con lo que atenuaban la angustia por su partida a la vez que ayudaba a descargar remordimientos. Otros charlatanes, como los llama Benjamin, apoderados de la técnica por razones comerciales y con el uso que se le da en la feria (Benjamin 1931, p. 377), entregaban a los deudos resultados patéticos; pintaban los ojos encima de los párpados, teñían de bermejo las mejillas o con la ayuda de paraleles, los ponían de pie.

48

De todas maneras, la fotografía, sea cual fuere su resultado, tenía algo que no podían captar las pinturas y era la expresión lograda por la imposición de la inmovilidad, lo que según Benjamin causa una impresión más penetrante que en las fotografías recientes. Obviamente el mejor modelo para un fotógrafo es el difunto, pues no se mueve ni parpadea. Así en algunas fotografías de difuntos con sus familiares, los ojos borrosos de los modelos delatan la vida; los ojos del difunto siempre serán más nítidos. Solo en la fotografía el cadáver adquiere una ilusión de vida que no lograrían de otra manera. Con el tiempo que tenían que destinar a la tarea, imagino la incomodidad que algunas personas podían llegar a sentir al posar junto al difunto. El tiempo de exposición era más largo, lo que hacía que los modelos no vivieran el instante, sino que se metieran en este (Benjamin, 1931, p. 386).

Para los deudos, el tiempo era muy importante, pues cada segundo era el último que pasarían al lado del ser querido; sin embargo, en algunos casos, el fotógrafo se demoraba en desplazarse y llegaba a la morada del finado cuando este ya estaba en franco estado de descomposición. En ese caso, el tiempo debió ser una tortura, no solamente por el hedor que despedía el cuerpo, sino por lo siniestro de la situación, ya que una cara que fue familiar deviene extraña a causa de la autólisis que va apoderándose del cuerpo inerte.

La importancia de la fotografía post mortem era mayor que la de una fotografía ordinaria y así mismo su costo, pues siendo los fotógrafos también comerciantes, ofrecían la fotografía de memento mori como algo especial y cuya producción requería de estrambóticas exigencias⁷, lo cual

⁷ Algunos de los artilugios usados por los fotógrafos eran paraleles que sostenían al muerto para ponerlo de pie o mantenerlo sentado. También debían "embellecer" el cadáver, ya que a diferencia de las pinturas que se producían con anterioridad al daguerrotipo, en las fotografías la ilusión de vida se hacía más difícil por la palidez y rigidez del cadáver. Esto podría ser óbice para el fotógrafo; sin embargo, varios trabajos de la era victoriana comprueban una buena labor, al dejar en la fotografía el efímero anhelo de vida; aunado al embellecimiento del cadáver, se debía hacer una escenografía que estetizará la muerte, apoyado el fotógrafo en objetos religiosos, mantas, flores, juguetes, etc... Por estos servicios y aprovechando el duelo de los familiares cobraban grandes sumas de dinero.

incrementaba el costo del servicio. Así surgió una nueva forma de abordar el tema de la muerte con lo que la fotografía de memento mori se tradujo en su ejemplar más notable, una de las formas más románticas de alabanza a los muertos.

En la segunda mitad del siglo XIX eran las familias quienes se encargaban del cortejo fúnebre; ellos elegían una imagen del cuerpo que querían conservar para el recuerdo, una forma de mantener la identidad de la sustancia a través del cuerpo. En la tradición judeocristiana, nuestro cuerpo está vinculado con la identidad, luego conservar el cuerpo es preservar al hombre. La fotografía post mortem se hace entonces un objeto transicional, es uno de los objetos más perfectos del individualismo, la preocupación por el rostro se vuelve muy importante; trató de alejarse de la imagen médica que muestra solo cuerpos, enfatiza entonces en la condición de individuo con una identidad propia. Por ende, los familiares daban gran importancia al rostro, que es la parte más singular del cuerpo. Esa imagen única del difunto, era una aparición áurica pues los daguerrotipos no tenían posibilidad de ser reproducidos (Benjamin, 1931, p. 390). Las imágenes de memento mori, sean estas pinturas o fotografías, siempre tiene un halo macabro difícil de digerir, quedan hondamente marcadas en el registro visual, pues develan nuestra condición finita; así que presenciar la muerte de manera tan elocuente produce estupor en quien la ve y por ende una fascinación que pocos estamos dispuestos a aceptar.

No obstante, si bien es cierto que se puede hablar de una estetización del espacio creado para la fotografía post mortem, es muy peligroso, como lo afirma Benjamin,



parafraseando a Sasha Stone, hablar de la fotografía como arte: “La fotografía liberada de un interés fisiognómico, político o científico se vuelve creativa y el objetivo es la visión de conjunto, con lo que aparece el fotógrafo a sueldo” (Benjamin, 1931, p. 401), de esta manera se convierte en precursora de la comercialización, pero no del conocimiento. Lo creativo de la fotografía se entrega a la moda y como tal, traduce una realidad distorsionada. La fotografía post mortem no fue la excepción, pues supuso una nueva forma de afrontar el óbito y con ella una masificación y mercantilización de la muerte. En la postrimería decimonónica, las empresas funerarias se encargaban de los arreglos mortuorios, lo cual hizo que tanto las pompas fúnebres como el arreglo del difunto se estandarizaran, pues ya no eran los familiares los que arreglaban el cadáver a la espera del

fotógrafo, quien lo podía disponer en cualquier posición, sino que una vez en el cajón, solo restaba esperar el sepelio, lo que ocasionó el ocaso de la fotografía de memento mori, así como también la del oficio del fotógrafo, quien ahora solo se limitaba a documentar el trabajo de la empresa fúnebre, lo que se popularizó con el nombre de fotografía de cortejo.

Respecto a las imágenes hay que decir que, con la aparición del papel fotográfico, el negocio de los fotógrafos se amplió con la venta de copias, quienes cobraban por docena; y no solo promocionaban copias de fotografías tomadas por ellos, sino que ofrecían el duplicado de retratos en miniatura de los amigos y familiares muertos en tamaño natural, así como también de retratos en daguerrotipo. Con los diversos métodos de reproducción técnica de la obra de arte, la exponibilidad creció de tal manera que desplazó la función mágica para dotarla de funciones nuevas como la artística (Benjamin 1936, p. 20). En el caso de la fotografía, esa magia estaba condensada en el daguerrotipo⁸, pero con las copias en papel, el valor de exposición comienza a hacer retroceder el valor de culto, hace que el aura⁹ destelle por última vez, lo que constituye para Benjamin la melancolía de su incomparable belleza.

Un ejemplo que ilustra lo anterior lo podemos observar en las fotografías de angelitos¹⁰, ya que las imágenes del cuerpo del niño muerto distribuidas en papel comenzaron a tener un valor cultural por su carácter de reliquia, pues en concordancia con el dogma de fe, los niños mueren sin pecado y por ende van directamente al cielo, lo que asegura protección a los habitantes de una familia y bendición a las casas. De ahí que, a pesar del dolor de los padres, era un motivo de júbilo; así las cosas, la criatura estaba vestida de blanco y su fotografía, y comenzó a ser parte esencial del ritual mortuorio, puesta en altares a las que se le llevaban ofrendas, de tal forma que sirviera como instrumento de duelo para los padres y refuerzo del vínculo con dios. Hoy dichas imágenes hacen parte de la iconografía museográfica, lo que tiene como resultado el desplazamiento del valor cultural para darle paso al valor exhibitivo.

⁸ Dice Benjamin que la más exacta técnica puede dar a sus productos aquel valor mágico que una imagen pintada ya no puede tener para nosotros.

⁹ Para Benjamin, el aura es "la suma de cuanto desde lo que es su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia, su peso tradicional, es una trama particular de espacio y tiempo. La aparición irrepitable de una lejanía por cercana que esta pueda hallarse" (Benjamin, 1939, p. 14). En el caso de la fotografía post mortem, exceptuando los daguerrotipos que todavía conservan su aquí y ahora, por cuanto no es posible una reproducción fiel de la placa, la historia que encarnan las fotografías van sumando un valor con el paso del tiempo, con lo que se puede afirmar que el aura de las fotografías post mortem, se recupera al hacerse irreproducibles por la falta de un negativo y porque suman una tradición dentro de nuestra herencia cultural.

¹⁰ Se llama de esta forma a la fotografía de niños muertos que reemplazaron las procesiones del cuerpo inerte del infante a las casas de quienes lo solicitaran, pues era de buena suerte tener al angelito en casa. Con el avance tecnológico y la incursión del papel fotográfico, ya no era necesario desplazar el cadáver, sino distribuir su fotografía. Este tipo de imágenes, no eran adoradas per se, sino porque representaban metonímicamente el cuerpo del angelito.

Con el tiempo, fueron desapareciendo las postales mortuorias y cualquier recuerdo que capturara la imagen de la muerte devino inconcebible, condenándola a la clandestinidad y tornándose tabú. Al mejorar las condiciones de salubridad y extender el tiempo de vida, la muerte se hizo cada vez más lejana y con ella la costumbre de tomar fotografías a los muertos. Algunas personas todavía lo usan, sobre todo para poder elaborar el duelo; sin embargo, no es algo popular y se queda en la esfera doméstica. En la esfera social, intentamos ocultar la muerte o trivializarla a través de películas sangrientas o videojuegos ultravioletos que la sustraen de su dramatismo.

Una vez más vemos cómo la idea de la muerte y todas sus representaciones habla del momento histórico y de su mentalidad. Nuestro zeitgeist ha construido su cosmovisión a partir de la supremacía de la razón y el desarrollo científico, y entra en franco desacomodo cuando se da cuenta que aun tendiendo las armas más potentes, fracasa ante la ineludible finitud de la existencia, con lo que dilata la vida hasta las más dolorosas consecuencias en un afán desmedido por preservar la vida y desconociendo, o más bien negando, una filosofía de la muerte. Así, preferimos apartar la mirada y distraer el pensamiento ante el fin de la propia existencia a partir del cine snuff, los juegos agresivos y las imágenes que recrean o presentan la muerte de los otros en prensa y televisión y en la museificación de las fotografías de memento mori que hablan de una lejanía como si la muerte fuera un asunto del pasado.

Referencias

- Benjamin, W. (1931). Sobre la fotografía (1.a ed.). Casimiro Libros.
Benjamin, W. (1936). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. Editorial ITACA.





Obra de Mariana Parra Ríos

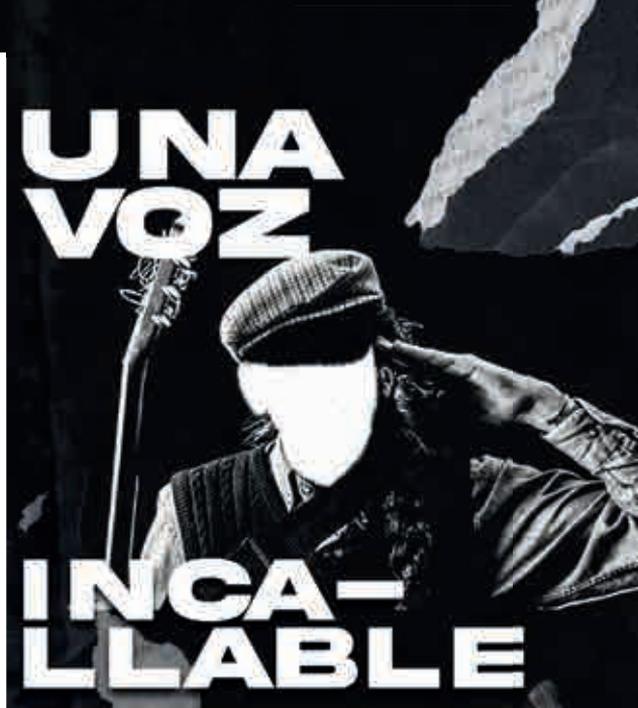


Obra de Mariana Parra Ríos

Ana Paula Laverde
Quito (Ecuador)
Especial para La Moviola

Descubrir un artista es como el histórico “descubrimiento” de América: no es un descubrimiento; es un encuentro en nuestra historia fatídico, pero en esta ocasión este encuentro no fue de este estilo, fue un sentir colectivo. En la plaza San Francisco en Quito, el 2 de diciembre se realizaba un evento anual llamado Rockmiñawi, que llegó a su XV versión. Este día fue denominado Rito Urbano de Resistencia, se presentaban varias bandas (Mortal decisión, No token, Narcosis, entre otras). Sin embargo, lo que me causó curiosidad fue que en medio de los trajes oscuros y las crestas paradas apareciera un cantautor de más de cincuenta años con su melena larga atrapada por una trenza y con una guitarra, con la seguridad que le dan los años se sube al escenario y todos estos rockeros increíblemente se reúnen atentos para escuchar y corear a este reconocido personaje ecuatoriano, por supuesto hablamos de Jaime Guevara, un fiel representante de la resistencia social, la trova y el blues.

Jaime Guevara, más conocido como el “Cantor”, que contrabando empezó desde muy joven en el ámbito musical conformando una banda denominada La Banda Azul, con la que hicieron covers de la época. Led Zeppelin y Black Sabbath estaban dentro de su repertorio. No obstante, Jaime no soñaba con ser una estrella de rock; a él lo inquietaban otros asuntos, donde su música podría ser un instrumento para mostrar sus inconformidades. A finales de 70 Jaime motivado por el espíritu libertario de mayo



del 68 y por el gobierno dictatorial triunvirato integrado por el entonces Comandante de Marina, Valm. Alfredo Poveda Burbano; el Comandante del Ejército, General de Brigada Guillermo Durán Arcentales, y el Comandante de la Fuerza Aérea, Gral. Luis Leoro Francode, ya que sus abusos con respecto al alza de los impuestos (especialmente a la gasolina) y la matanza realizada a los trabajadores del Ingenio Azucarero Aztra, hace que Jaime se lance a la calle junto a los estudiantes y obreros, decidiendo así darle a su carrera un enfoque político y social.

Existe un compromiso social que desde entonces Jaime mostró. Hizo públicas las denuncias con respecto a desapariciones, como es el conocido caso de los hermanos



Restrepo, quienes desaparecieron a manos del Estado durante el gobierno de León Febres Cordero, el 8 de enero de 1988. Desde allí Jaime tocó su guitarra en la Plaza Grande los miércoles hasta el 14 de mayo de 1998, cuando la familia de los Restrepo decidió aceptar la indemnización después de que el caso fuera declarado como un crimen de Estado. Sin embargo, esta es en una sociedad donde no está permitido acusar a l Estado por sus agresiones, y quien lo hiciere seguro no pasará desapercibido, Jaime como a muchos le ha costado en varias ocasiones problemas con las autoridades: golpes (hasta la ruptura de una costilla), arrestos y tanto así que le incautaron su guitarra como “evidencia del delito”. Empero, él nunca ha callado su música; por el contrario, con ella es que ha logrado con sarcasmo e ironía “sacarse la espinita” y poder seguir con su trova libertaria ahora mezclada con los ritmos ecuatoriano de Sanjuanitos, pasacalles y por su puesto las coplas de Guaranda.

Para 1995 Ecuador se encontró en conflicto contra el Perú, la llamada Guerra del Cenepa. Los hombres eran reclutados a la fuerza con el ideal de salvar su Patria, y aunque se opusieran la ley les obligaba, a Jaime para la época ya le correspondía ir al servicio militar. No obstante, se las arregló para no ir y así compuso el álbum Cantor de contrabando, donde en varios

temas hace evidente su inconformidad con esta absurda guerra de territorios. Muchos murieron en este conflicto y el Ecuador solo llegó a obtener 1 km² más de territorio en Tiwinza. Se firmó el Acta de Brasilia, y solo hasta después de más 15 años Ecuador y Perú volvieron a crear buenas relaciones y el resentimiento cultural de los ecuatorianos pasó a ser un mal recuerdo histórico.

Jaime, en uno de sus últimos álbumes, llamado “Palabras frontales,” alza su voz para hablar acerca del imperialismo estadounidense y como buen latinoamericano rechaza su política de abuso que solo busca la guerra para satisfacer su poder. Sin miedo y aunque sea de una nación pequeña, grande es su valor para retar y defender su territorio de quien desee colonizarlo, convencido de ser un anarquista comunista en “la medida en que mantiene su pensamiento independiente del pensamiento y de la voluntad de los tiranos”.

Ser un artista entregado a la labor social y política ha sido su papel y lo ha defendido con la mayor valentía. Sin embargo, esto también ha hecho que se le cierren varias puertas, las disqueras no quieren producir sus discos debido a su participación en movimientos políticos, así que Jaime continúa con su interpretación en los barrios populares, peñas, mítines, teatros y conciertos al aire libre en el país, para seguir llevando sus mensajes a los ecuatorianos y a quienes puedan y quieran escucharle dando así una voz de lucha para que esta vida siga avanzando al compás de acordes libertarios.



Obra de Mariana Parra Ríos



MULTIMEDIA Y RECURSOS DIGITALES EN ESCENA

Juana Manuela González Obando
Especial para La Moviola

57

Historia de la aparición y desarrollo de la multimedia y recursos digitales en escena y análisis de impacto social

Los inicios del desarrollo de los recursos digitales o multimedia en escena se remontan a finales del siglo XVIII con Paul Philidor, mago belga y pionero de la fantasmagoría. Philidor hacía uso de lo que se denominaban linternas mágicas móviles con lámparas Argand (invención de la época) para hacer proyecciones de “fantasmas” en los espectáculos teatrales, generando así una perspectiva visual diferente y fantasmagórica en el espectador y creando experiencias nigrománticas convincentes. Al comienzo estas proyecciones eran usadas por charlatanes e ilusionistas como Schröpfer y Cagliostro para engañar y calumniar al público, pero Philidor las empleó con fines teatrales y artísticos en su exposición “Phantasmagorie” en Gran Bretaña en 1801.

Debido al gran éxito de Paul Philidor, se reconoció también a uno de los grandes representantes e influyentes de la fantasmagoría, Etienne-Gaspard Robert, físico y mago que creó el fantascopio, objeto que permitía la proyección de sombras sobre el escenario deformadas por ópticas. Robert se hizo muy famoso con su propio espectáculo Fantasmagorie, en París en 1803, más tarde actuando en toda Europa y regresando triunfante a París en 1814.



La Universidad de Westminster de Londres se convirtió en un lugar muy popular e influyente con todo tipo de espectáculos de linterna mágica desde que se instituyó en 1838, siendo este campo muy importante en su programa. La linterna mágica se utilizó para ilustrar conferencias, conciertos, pantomimas y otras formas de teatro.

A comienzos del siglo XX, personajes como Vsévolod Meyerhold, teórico y actor teatral del Imperio Ruso, estuvo en búsqueda del constructivismo espacial en escena materializando el ritmo visual determinado por efectos y haciendo uso de pantallas, utilizadas como telones que se bajaban en determinados episodios y partes de la acción teatral. Posteriormente, entre los años 1920 y 1930 se destacó la participación del director teatral alemán Erwin Piscator, quien al ritmo de las vanguardias nacientes incorporó en su teatro político la proyección del documental al cabaret, usando la fragmentación en varios planos del escenario teatral tradicional, así como las proyecciones cinematográficas, altavoces y escenarios rodantes. Piscator fue uno de los primeros creadores que fue consciente de las variantes en la percepción del espectador frente a una obra mixmedia. En 1927, el alemán Walter Gropius, fundador de la Bauhaus, habilitó la combinación de teatro y cine, preocupándose por el escenario teatral como atrayente de espectadores hacia los acontecimientos escénicos.

No fue sino hasta inicios de los años 50 que el uso de recursos tecnológicos y multimedia comenzó a estudiarse como posibilidades dramáticas en la escenificación. Gracias al escenógrafo checo Josef Svoboda y a la Compañía Laterna Mágica se marcó una etapa importante en el uso del cine y el video en la escenificación. Svoboda deseaba que los espacios escénicos fueran más dinámicos y pudieran transformarse de una manera sencilla, así creó composiciones entre la imagen y el cuerpo que otorgaban una información más rica para la interpretación de la obra. Con él se dio también el concepto de Poliescena en el área teatral, que trataba básicamente de mostrar al espectador una misma escena desde varios ángulos y perspectivas visuales.

A continuación, fue Italia quien tuvo mayor relevancia por su participación en el uso de la imagen en los espectáculos teatrales. En 1961 para la ópera "Intoleranza" del compositor musical italiano Luigi Nono, dirigida por Václav Kaslik y con puesta en escena de Svoboda, se realizaron proyecciones de imágenes que causaban



sensaciones de fraccionamiento y simultaneidad. En 1964 se destacó la participación de Francia en el lenguaje audiovisual, puesto en escena con el director teatral Jacques Polieri con la obra *Game de Sept*, un video-ballet-espectáculo, en el cual se usó el *eidophor*, un invento de la época que permitía experimentar con el concepto de televisión teatral, en el que las imágenes de televisión se transmitirían en la gran pantalla. En este mismo año, el italiano Carmelo Bene propuso una puesta de escena, en la cual la acción dramática no se determinaba por los personajes ni por la situación, sino a partir de una serie de proyecciones en televisores que se relacionaban con la narración y de esta manera la conceptualizaban. En 1967 el escenógrafo italiano Virginio Puecher, en una obra documental llamada *La instrucción*, empleó cinco pantallas de televisión emitiendo imágenes al tiempo, yuxtaponiendo información mediante la combinación de documentales e imágenes grabadas en vivo de los actores en el escenario, que se tomaban con diferentes planos y desde distintos ángulos. A estos sucesos se suma el trabajo investigativo del italiano Giorgio Barberio Corsetti, autor teatral que consideraba que la televisión aportaba varios elementos interesantes en la puesta en escena: la posibilidad de grabar y emitir en directo, la retroproyección y la refracción de la luz de la pantalla que no consumía la escena completa como sí lo hacían otro tipo de proyectores.

Paralelo a lo ocurrido en los años 60 cabe destacar un factor importante en el desarrollo de la multimedia en escena: el *Performance*, dado por uno de los géneros artísticos más relevantes de las vanguardias de la década, el videoarte. Se dio como consecuencia del aclamado uso de las cámaras, queriendo extenderse a las artes en vivo, por lo que la manera en que se usó la tecnología visual dentro del espacio performativo inspiró demasiado la escena teatral contemporánea del momento. La primera definición de “*performance*” tiene un acercamiento estrecho al concepto teatral de “representación”, y a partir de su aparición la tecnología visual dentro de su espacio afectó drásticamente la escena teatral del momento.

En 1969, por ejemplo, el artista Allan Kaprow llevó a cabo un proyecto llamado *Hello*, que consistía en crear un *performance* desde diferentes lugares de Boston (lejanos entre sí), conectándolos mediante un sistema de producción televisivo.

A entradas de los años 80 comenzó a sentirse más el cambio en el espacio teatral, dado por la efusividad de los medios de comunicación y el papel que estaban jugando para entonces. El cuerpo comienza a compartir protagonismo en escena y las proyecciones visuales denotaban un cambio de percepciones, orientaciones espaciales y temporales en el espectador.

Comenzaron a formarse los más grandes exponentes de la puesta teatral de entonces: Robert Lepage, Merleau Ponty, entre otros, para quienes la gestualidad y el cuerpo en sí cobraban vital importancia en escena y relacionaban así el teatro físico con el teatro de imagen a partir de los medios audiovisuales. Otros personajes como el dramaturgo estadounidense Richard Foreman, la artista experimental performer Laurie





Anderson y el artista multimedia John Jesurun, asimilaron el video y otras tecnologías de imagen y sonido como componentes fundamentales de las puestas en escena.

En los años 80 se ve el mayor auge del televisor en el espacio teatral y se da inicio a la era posmoderna. De esta manera se consolidó el televisor como un recurso que enmarcaba el simbolismo, la toma de conciencia y la presencia de la televisión como medio masivo de comunicación, y que hacía parte de la escenografía de manera intencional creando abstracciones y cierta distancia frente a la ficción teatral. La tecnología televisiva pudo interconectar lugares con otros y dio paso al concepto de telepresencia. En 1984 el videoartista surcoreano Nam June Paik mostró en su obra *Good morning Mr. Orwell* una experimentación relacionada con este concepto, en la cual la narración surgía a partir de sucesos conectados vía satélite entre lugares lejanos del planeta: París, Nueva Delhi y Nueva York. A pesar de los esfuerzos estas innovaciones se tomaron en el campo teatral de manera vanguardista y transdisciplinar, por lo que no pudieron normalizarse, sino hasta inicios de las siguientes décadas.

60

Los nombres más sonados en el Teatro Posmoderno son los del director de teatro estadounidense Peter Sellars, el director de teatro alemán Frank Castorf, el italiano Giorgio Barberio Corsetti o el canadiense director, dramaturgo y escenógrafo Robert Lepage, quienes principalmente usaron el video como otra forma de acercarse a la dramaturgia contemporánea de la época. Para ellos, este nuevo recurso era un punto de partida hacia terrenos desconocidos de la dramaturgia más que como un fin en sí mismo.

En el caso de lo ocurrido en Latinoamérica es preciso mencionar la participación de Chile, en donde los procesos de multimedia del teatro contemporáneo se manifestaron en la utilización de técnicas cinematográficas y la incorporación del cine en el teatro. Como ejemplo se manifiesta una obra como *Cinema Utopia* de 1985 del dramaturgo y director teatral Ramón Griffero, en la cual el cine funciona como un juego metatextual, que caracterizada por el proceso de rodar una película dentro del teatro. Los espectadores reales ven a los espectadores del cine virtual y el cine es parte del espectáculo teatral. México y Estados Unidos se relacionan entre sí para dar paso al Teatro Chicano-Latino, en el cual se utilizan elementos multimediáticos para “representar” fuera de la sala teatral, especialmente en la televisión y en la Red. El teatro, la danza y la performance son entonces los modos interdisciplinarios o artes multimedia, y su incorporación de los medios de comunicación conduce a la comunicación teatral a través de la red. En la última década se ve cómo en la escena argentina los recursos tecnológicos no opacan la escena teatral, sino que la refuerzan sin anular el texto, y el cine se convierte en un productor de la existencia y configuración de los personajes además de ser un intertexto fuerte en la escena teatral.

Finalmente, y hasta nuestros tiempos, la tecnología digital ha reinado en las propuestas del teatro multimedia, superando todas las expectativas con mejoras de calidad en imagen y ejemplificando a la perfección lo que suponía ser la globalización. Se tomó el mundo



artístico gracias a los nuevos modos de producción, distribución y estética, y comienza a romper las barreras entre las artes y la ciencia ficción. Ahora, los ordenadores sustituyen la televisión y prometen una revolución en la imagen con un manejo mucho más sencillo, aparatos menos estorbosos y mejoras en resolución de la imagen. Se abren nuevos caminos para representar la imagen alejada de la realidad, pues consigue cierta autonomía y se superpone a esta. Además, se posibilita la generación artificial y sintética de la imagen. El nuevo milenio ha traído consigo un cambio en la narrativa escénica que se debe a la aparición de los nuevos actores, las nuevas tecnologías y el campo audiovisual. Estos se han encargado de controlar el tiempo, transformar la estructura de los espectáculos, alterar el espacio, moldear la interpretación y el drama en sí. También ha interferido en el pensamiento perspectiva del espectador, orientándolo a un mayor generando en él nuevas percepciones de lo que puede ver.



y
uso de su imaginación y

Gracias a lo anterior se genera un nuevo discurso tanto poético como conceptual en escena a partir de un arduo trabajo dramaturgico, para conseguir que las imágenes se integren al espectáculo, que la palabra se transforme en imagen, se den entradas al subconsciente y se traslade lo racional a lo emocional. Se da entonces una concepción nueva del teatro que no solo posee una coherencia narrativa, causal y lógica, sino que busca inquietar al espectador y alterar sus percepciones, pensamientos e imaginaciones a partir de una mezcla aleatoria de las escenas que podría decirse son “caleidoscopias” y una serie de lenguajes que tengan cabida sobre el escenario bien sean procedentes de la danza contemporánea o de las nuevas tecnologías (Fack Richter, Rautsh o Trust).

En resumen, la historia de la multimedia y el teatro digital es bastante corta, pues su investigación y su estudio se dieron de manera no formal o normalizada. Por esto, los textos críticos o explicativos sobre el tema se dieron apenas en el siglo XX.

El impacto que ha dejado el teatro multimedia en la sociedad va relacionado a cómo se empieza a percibir el arte teatral por parte de los espectadores y también abre campo a múltiples facetas de los estudiosos del teatro y sus realizadores en sí. Es importante destacar entonces que, con esta nueva forma de hacer teatro y sus recursos, se plantea al espectador una serie de ideas, pero sobre todo de percepciones y sensaciones nunca antes vividas, con las cuales puede generar ciertas situaciones individuales que expanden más y más la capacidad de imaginación y recepción. Gracias al teatro multimedia se ha logrado que la conciencia del espectador y del realizador surja gracias a la armonización de la imagen y logre encontrarse la esencia de las ideas, que va mucho más allá de simples conceptos.

Además de esto es posible dar reconocimiento a la configuración de imágenes dadas simbólicamente para que puedan establecer un juego de realidades, entre la que vive el espectador y entre la que está viendo en la obra. De esta manera y para ejemplificar, una obra con temas políticos o sociales vividos realmente, pero de igual manera connotados con visiones y posiciones críticas de los autores, es posible que sea vivida y captada por el espectador de una manera muy trascendental y significativa, pues no solo se está poniendo en marcha su capacidad de reflexión y comprensión, sino que también se despiertan sus emociones y sensaciones, que resultan instaurando ideas más pasionales y vívidas en él. Por último, hay que destacar que esta nueva forma de darle tratamiento y conceptualización al teatro, dada desde la aparición de las vanguardias del siglo XX consolida una manifestación plural que da lugar a la interactividad de todas las artes en convivencia con el arte escénica.

Por último, cabe destacar que el teatro digital o multimedia es uno de los ejemplos más claros de lo que significa la sociedad mediatizada, en la cual se constituye la identidad a partir de lo aprendido y adquirido culturalmente. Actualmente parte de esa constitución se debe gracias a los medios de comunicación. A través de estos el sujeto puede ampliar y extender su subjetividad a otros terrenos, o, como sucede con la televisión, se homogeniza el lenguaje y la televisión permite una construcción del discurso cultural y del pensamiento.

Historia de la aparición y desarrollo de la multimedia y recursos digitales en escena en Colombia y análisis de impacto social

En el caso colombiano surge algo especial con respecto a esta vanguardia del uso de recursos digitales y multimedia en escena. El discurso teatral llegó al país alrededor de los años 40 y 50, es decir, que llega de modo tardío a comparación de otros lugares del mundo y en especial del arte teatral europeo y estadounidense. De esta manera, lo que se consideraba “vanguardista” en Colombia comenzó a destacarse en los años 60 con puestas teatrales que realmente estaban atrasadas en la contemporaneidad mundial. Así, la forma de hacer teatro en el país se daba de manera muy purista, como se veía en el Teatro Libre o el Teatro La Candelaria, y las propuestas en avances artísticos eran muy pocas e incluso irreconocibles.





Por esto, cuando en el resto del mundo ya se hablaba de videoarte y de recursos multimedia en escena, en Colombia apenas se estaba tratando el tema de la improvisación teatral y el arte performativo. Nuestro país también tuvo influencias del performance para el desarrollo de las nuevas propuestas escénicas y dramáticas.

Así, después de la caída del general Gustavo Rojas Pinilla, comenzaron a desatarse varias visiones nacionalistas, especialmente en el mundo del arte. La Escuela Nacional de Bellas Artes, a pesar de sus esfuerzos por modernizarse, encontró que la relación entre sus estudiantes y la crítica del arte era preocupante, pues muchos de ellos se resistían a tener que copiar el estilo moderno europeo para acceder al circuito comercial. Así nació el primer acto performativo en el país en 1959, donde los estudiantes entraron con pitos y festones en la inauguración del Salón Nacional de Artistas para descolgar los lienzos que habían sido exhibidos bajo la categoría de “obras rechazadas” en el Museo Nacional. Días después organizaron un “entierro” simbólico de la crítica artística. De esta manera es como aparece el performance: como una respuesta espontánea a situaciones locales, reflejando un diálogo continuo con los principales debates en el área del arte nacional.

Desde entonces se visualiza una serie de intervenciones en el espacio público a modo de crítica que se daba lugar por medio del performance y la improvisación. A finales de los años 60 estas intervenciones comenzaron a ser reconocidas por la “alta cultura” y se bajó el nivel de ilegitimidad a estas prácticas artísticas. En 1972 el performance ya era promovido y aceptado por los sectores progresistas del país, por lo cual se comenzaron a crear obras con un concepto más sólido y complejo. A pesar de esto, el nuevo arte recibía fuertes críticos y artistas reconocidos fueron obligados a exiliarse o dejar de producir. Algunos de ellos hoy son reconocidos en otras partes del mundo por sus obras en el campo del video-performance, como lo son Raúl Marroquín y Michel Cárdena. En 1975 se dio lo que hoy se llama “arte conceptual” y con este la participación de artistas como Álvaro Barrios con su obra performativa Álvaro Barrios como Javier Barrios como Marcel Duchamp como Rrose Sélavy.

Ya en la década de los 80 hubo una institucionalización de este nuevo arte y los artistas comenzaron a ser llamados para participar en obras importantes y reconocidas. Con este proceso se realizaron exhibiciones dedicadas a presentar el cuerpo como objeto de investigación dentro de un campo conceptual, como fue el caso de El cuerpo como lenguaje: una tendencia de los 70. Así el performance cobró un carácter de medio

susceptible de ser aprendido y perfeccionado, y no como un medio intuitivo como antes. Esto se dio con artistas como Delfina Bernal, María Evelia Marmolejo y Carlos Gómez.

Durante este periodo se concibió al performance como un elemento de aporte a la teoría escénica y entrados a los 90 el nombre de María Teresa Hincapié tuvo gran relevancia e influencia en el arte performativo.

En 1986, con Mapa Teatro, se empezó a usar recursos audiovisuales en la puesta teatral, tomando como antecedentes los acontecimientos y los estudios relacionados al arte performativo. Mapa Teatro es un laboratorio artístico fundado en París en 1984 por colombianos de origen suizo. Llegaron a instalarse a Bogotá en 1986 y sus ideas y puestas teatrales surgieron a partir de una preocupación e interés por las Artes Vivas. Heidi Elizabeth y Rolf Abderhalden, sus fundadores, eran performers, artes visuales y directores de escena que desde la creación del laboratorio trazaron su propio mapa en un espacio dispuesto para la transgresión de los límites del lenguaje, el arte y la geografía.

Los fundadores del laboratorio tuvieron una formación plástica en el extranjero que los condujo a pensar el teatro no solo como el actor y la palabra, sino también por el espacio, el sonido y la imagen, que para ellos eran indisolubles. Fueron los primeros en mostrar mayor interés por la puesta escenográfica y lo hicieron a partir de la instalación, consideraban que el teatro era el lugar perfectamente privilegiado, donde se armonizaban el cine, la imagen, la música y el sonido. A partir de ahí también comenzaron a hacer exploraciones con la radiofonía y la voz gritada y hablada. Para Heidi Abderhalden, la imagen es el lugar de observación donde confluyen varios elementos visuales y mediáticos dispuestos para contestar a una pregunta central planteada para cada obra y el video. La ópera, la instalación y el performance resultan siendo eso que la imagen misma produce como información al espectador. Para Heidi, existen imágenes que solo puede producir el cuerpo y otras que solo producen otras medialidades.

Casa Tomada fue la primera obra realizada por Mapa Teatro en 1986, un relato de Julio Cortázar donde acontecía en un espacio escénico con operaciones que no eran evidentes para ellos, como lo eran traspasar los personajes a figuras, el texto al silencio o la escenografía la instalación. Sus intenciones siempre fueron potenciar los valores plásticos y visuales.

En 1990 estrenaron la obra *De Mortibus*, réquiem para Samuel Beckett, que ponía en escena muchos de los materiales conceptuales y formales de la creación artística contemporánea. Fue una obra con una dimensión multidisciplinaria, que se propuso un verdadero trabajo con el espacio, delimitándolo con líneas trazadas por los movimientos de los actores, la coreografía virtual de las voces y por los escasos objetos que resaltaban como constelaciones sobre la desnudez de la escenografía.

Mapa Teatro se internó en exploraciones temáticas y formales del arte teatral y de las puestas en escena, reflejando esto en sus obras y cautivando al espectador de formas insólitas e increíbles. Concibieron engendros escénicos que hasta hoy han venido siendo fascinantes

y han presentado al cuerpo y los recursos escenográficos de modos tan contundentes y experimentales que sus obras han sido resultado de un proceso trabajoso de aprendizaje y creación. Su obra Psicosis 4.48 es una manera perfecta de ejemplificar lo anterior. En esta se habla de una depresión psicótica y narra lo que sucede en la mente y espíritu de una persona en quien se han perdido los límites entre la realidad y las formas diversas de la imaginación. Los recursos audiovisuales en esta obra juegan un papel importante para su conceptualización y narración, gracias a ellos las fronteras entre la forma y el contenido se interrumpen y causa en el espectador un sentimiento y sensación con los que ya no hay una continuidad lógica racional en lo que está sucediendo.

En el 2007 dan a conocer su obra audiovisual Exxxtrañas Amazonas, que era un remake de una película de ciencia ficción mexicana de los años 60. La obra es reinterpretada tanto en video como en vivo por tres actores transformistas que se convierten en las protagonistas de la historia, el espectador presencia la proyección de la película reconstruida que dialoga con los números de cabaret que realizan en vivo los personajes.

En el 2009 experimentan con la imagen y el sonido que va más allá con su obra Ni el sol ni la muerte pueden mirarse de frente, en la cual el diseño de sonido se realizó de manera tal que el espacio se convirtiera en experiencia real y la imagen en movimiento de darle lugar al tiempo en un espacio construido. En 2010 llegan con su obra Los santos inocentes, en el cual construyen un escenario fulminante y extraño donde el montaje teatral y el montaje cinematográfico se salen de toda categoría estipulada. En esta obra el espectador es observador de una fiesta que adosa la realidad y la ficción, y confunde los tiempos y los lugares gracias a los recursos multimedia. Así surgieron los espacios teatrales dispuestos por Mapa Teatro, siempre con múltiples exploraciones y desarrollos en técnicas y recursos artísticos con los que pudiera valerse el proceso teatral, tal fue el caso de la obra Trans/posiciones, del 2011, Un hombre decente del 2012 y La Despedida del 2017.

Mapa Teatro fue pionero y mayor exponente del arte multimedia en Colombia, desarrollándolo y llevándolo a niveles inimaginables aun cuando el teatro colombiano llegó de forma retrasada y en desventaja con relación al teatro del resto del mundo. De este modo, su impacto social se vio relacionado sobre todo en el aspecto político y social que se situaba en las épocas de su desarrollo. Mapa Teatro mostraba en sus obras una preocupación mayor por los acontecimientos sociales y así mismo



los representaba y ponía en escena con un punto de vista crítico y conceptual bastante fuertes. Mostraban especial interés por escenificar lugares del común, reconocibles para los ciudadanos, que mostraran los aspectos sociales y reflejaran un pensar y sentimiento común, sin olvidar nunca lo que debía presentarse desde su autoría y punto crítico desde el arte.

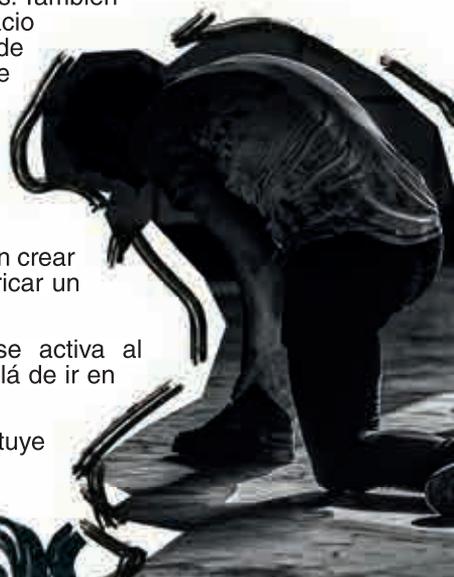
Hoy en día se ven las influencias del teatro multimedia y de los recursos audiovisuales antes vistos en propuestas teatrales como la de Teatro Digital, creada en comunión por el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, Bancolombia y Sura para que los colombianos puedan acceder a los mejores espectáculos teatrales del mundo desde un dispositivo móvil o computador en casa o en cualquier lugar. La iniciativa procura que los colombianos puedan ver y admirar el teatro de manera gratuita y sin moverse de casa, brindando experiencias teatrales desde los recursos digitales. Obras como Salomé, de Richard Strauss, han tenido lugar en esta plataforma, que brinda no solo obras teatrales sino obras sinfónicas, óperas, obras musicales, etc.

Enumeración y análisis de los procesos operativos de la multimedia y recursos digitales en escena y aporte a variables para la adaptación al mundo digital y contemporáneo

En cuanto a los procesos operativos del teatro multimedia se deben tener en cuenta varios aspectos que influyen de manera directa en las formas de hacer y usar los recursos tecnológicos y audiovisuales dentro de la puesta en escena. Los legados del Performance Art hacen parte de los modos de operar de este nuevo teatro, entre los cuales se destaca la interdisciplinariedad al no delimitar las disciplinas artísticas a usar y darle prioridad a la idea que se construye a partir de la variedad de lenguajes. También se destaca la confrontación con el público al darse un espacio multiplicado y fragmentado en el que el espectador deja de adoptar una posición pasiva y busca reacciones de índole perceptivo y emocional.

Además de esto, cabe destacar que la relación entre el teatro y los medios audiovisuales tiene ciertas funciones específicas para que se cumpla la finalidad conceptual y narrativa de la obra. Entre ellas se destacan:

- Función del doble virtual: las imágenes mediatizada pueden crear un doble virtual de algún personaje de la obra e incluso fabricar un personaje que aparezca solo virtualmente.
- Función emocional: la parte afectiva del espectador se activa al proyectar imágenes que afecten una parte emocional más allá de ir en concordancia con la realidad escénica.
- Función de escenografía virtual: la proyección utilizada sustituye el fondo clásico teatral.



- Función documental: se crea una relación dialéctica o documental entre la imagen proyectada y la acción escénica.
- Función ilustrativa: los medios ilustran las palabras o los signos del actor.
- Función de vestuario interactivo: similar a la función escenográfica, pero en este caso es el cuerpo quien se ve integrado con el fondo creando una perspectiva nueva.
- Relación perspectiva- subjetiva: las imágenes proyectadas representan los sueños, fantasías, pensamientos o sensaciones del personaje.

Estas funciones pueden mezclarse entre sí para dar una línea coherente en el modo de operar de la obra.

También otro factor relacionado con el modo de operar de lo que se considera “teatro multimedia” es la distinción entre teatro multimedia, teatro intermedio, teatro hipermedia, teatro cibernético y teatro virtual. Es importante reconocer sus diferencias, pues, aunque todos hagan parte del gran teatro multimedia, tienen funciones y modos de operar distintos.

El teatro multimedia es un teatro que se vale de los diferentes elementos y lenguajes y los combina en pro de la obra total, sus medios para construirla pueden ser los cuerpos, el texto, las luces, el video o la música. El teatro intermedio es un teatro multimedia más complejo, en el que los recursos tecnológicos son imprescindibles en la obra, y sin su presencia esta simplemente no existiría. El teatro hipermedia, al contrario del cine, muestra todo el dispositivo mediático y evita un uso de la tecnología transparente; en esta escena los elementos se acumulan y el espectador debe u propio orden, sus prioridades y sus sentidos. El teatro cibernético es aquel que hace uso de las nuevas tecnologías y de las tecnologías informáticas en la representación teatral, pero su mejor característica es el uso de internet para la creación de espacios virtuales. Por último, el teatro virtual es aquel que hace referencia a las prácticas teatrales dentro de un espacio cibernético como escenario principal y se refiere ante todo a trabajos que impliquen redes y sistemas digitales.

Además de lo dicho anteriormente, vale la pena recordar que la conjunción entre las Artes en Vivo y la tecnología mediática ha sido usada de forma innovadora procurando una particular distorsión y diversos efectos. De esta manera, los modos de operar, trabajar y estudiar este nuevo teatro convergen en función de esto.

Los aportes que estos modos de operar del teatro digital y multimedia pueden brindar al nuevo mundo digital y contemporáneo, van directamente relacionados a las prácticas teatrales que pueden darse por medio de las redes sociales o plataformas virtuales, como las que ya tiene instaurada el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, “Teatro Digital”. De esta manera, los recursos audiovisuales





en escena no se quedan únicamente en la escena teatral, en un solo lugar ni en un solo momento, sino que pueden ser disfrutados, admirados y vistos por cualquier sujeto, en cualquier lugar e instante. Lo que caracteriza al nuevo mundo es la viralización de múltiples contenidos, variados y totalmente diferentes entre sí; y es ese mismo factor el aporte que se puede dar desde el teatro, para que cada individuo pueda disfrutar de él incluso sin moverse de casa. Además, cualquier puesta teatral puede ser hoy compartida por medio de las redes, y de igual forma criticada, analizada y reconocida. Gracias a la implementación de estos recursos en escena hoy existen y pueden seguir desarrollándose múltiples formas de hacer teatro en casa, centro educativo, calle, etc., a partir de un videobeam o cualquier proyector y así abrir paso a la imaginación y al proceso creativo desde cualquier concepto o iniciativa de narración.

Tres representantes de la multimedia y recursos digitales en escena en Colombia para analizar: Origen, trayectoria y punto de vista

68

- Rolf Abderhalden: director de escena colombiano de orígenes suizos paternos, inició su obra con sus estudios en teatro y artes visuales en París. Vivió en Colombia durante su niñez. A los 18 años se trasladó a Suiza para realizar estudios en Ergoterapia. Al terminar estos, se interesó por el arte visual y teatral, considerando que la imagen, los gestos corporales y el movimiento prevalecían sobre el texto. Regresó a Colombia y fundó el Mapa Teatro junto a su hermana, que se creó en los sótanos de la Cámara de Comercio Suiza. De allí nació su primer montaje, Casa Tomada. Desde allí su trabajo marcó la historia del teatro en el país, que venía de una tradición muy política de grupos asociados a la izquierda colombiana de la época. Considera que la pedagogía y la creación teatral deben estar articuladas. Por eso creó la Maestría de Artes Vivas de la Universidad Nacional, que es hoy en día pionera en la interdisciplinariedad del acto teatral y con la cual artistas de todas las disciplinas pueden trazar nuevas posibilidades y caminos de la creación teatral. Para él, la radio está muy ligada a la cultura colombiana y por eso es importante para la transmisión y creación de comunidad, sus obras se basan en archivos radiales tratando temas sociales y creando así espectáculos de identificación cultural. Se cautiva por las formas de celebrar la vida y la muerte en Colombia y al mismo tiempo las considera como escenarios privilegiados de la escena colombiana. Es así como nacen obras como Los santos inocentes y La Despedida, en los cuales podía usar aspectos de la teatralidad y recursos multimedia para evocar la violencia en un espectáculo de fiesta, desde el marco del paramilitarismo, narcotráfico y fuerzas armadas colombianas. Rolf se planteaba la inquietud de cómo traducir la experiencia de vivir en Colombia, de



una experiencia política a una experiencia poética, siempre desde diversos lenguajes relacionados a la interdisciplinariedad.

- Heidi Abderhalden: hermana de Rolf Abderhalden. Nació en Colombia y estudió y se formó en el campo teatral en París al igual que su hermano. Junto a él regresó a Colombia para fundar el Mapa Teatro. A partir de lo aprendido durante sus estudios teatrales en Europa marcó nuevos rumbos para el teatro experimental colombiano. Para ella, la imagen es el lugar de observación donde confluyen varios elementos visuales y mediáticos, dispuestos para contestar a una pregunta central planteada para cada obra, y de esa manera el video, la ópera, la instalación y el performance resultan siendo eso que la imagen misma produce como información al espectador. Para Heidi, existen imágenes que solo puede producir el cuerpo y otras que solo producen otras medialidades. Ella considera que el punto de partida de cada obra permite establecer una inquietud o pregunta de la cual parten diversos mundos que se deben recorrer, pero esa inquietud no es la que se pone en escena, sino que en ella se deben crear unas éticas de encuentro para sobrellevarlo. El modo de realizar aquel encuentro construye una ética y una reflexión de la misma.
- William Guevara Quiroz: es dramaturgo y director del colectivo teatral Púrpura Creativo y director de Kiosko Teatral. Es uno de los personajes que hoy en día destaca la importancia de la multimedia y lo interdisciplinario en escena y considera que cuando las nuevas tecnologías y el arte se encuentran, las posibilidades son ilimitadas. Es creador de la ciber obra Shakespeare urbano, donde se representan momentos de la obra de Shakespeare desde ciudades diferentes del mundo y luego se suben a Youtube para convertir esta plataforma virtual en un escenario teatral. Guevara dice “buscamos acercarnos a la gente, hacerles sentir que puede encontrar a Shakespeare en cualquier ciudad y unir nuestros intereses: el actor, el texto, la imagen y la propuesta”, con su obra se busca un dinamismo teatral desde escenarios ciudadinas y con recursos cinematográficos simples que puedan origen a algo nuevo y viral. Para este dramaturgo es vital crear espacios de comunicación y arte para el espectador.

Referencias

- A escena el teatro multimedia. (2014, abril 2). El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13770695>
- López Antuñano, J. G. (2014). Teatro multimedia: Antecedentes y estado de la cuestión. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/4981>
- Mapa teatro. (s. f.). <https://www.mapateatro.org/es>
- Zorita Aguirre, I., & Saumell i Vergés, M. (2010). Teatro Contemporáneo y Medios audiovisuales: Primer acercamiento teórico. Universitat Autònoma de Barcelona.



ENTREVISTA A LA DIRECTORA DE CINE *Anna Negri*

Diana Ovalle
Corresponsal La Moviola
Roma (Italia)

70

Las artes visuales tradicionales (pintura, escultura, dibujo) exploran lenguajes como medios de expresión y a ellos se acercan las nuevas posiciones de la fotografía, el cine y el video. Lo que en este instante me urge tocar es la forma del cine como medio de expresión artística y la figura del director como artista de la imagen en movimiento. La personalidad y forma del director de cine es en su modalidad muy reciente como lo es por ende el cine. ¿Cuáles son las bases del director o de dónde nace el director de cine?

Con el clima “unisex”, que ya viene desde la década de los 70 atravesando la historia más reciente con el feminismo de los años 60, la mujer se abre hacia la sociedad ocupando posiciones que competían una vez solo al sexo masculino. Más comúnmente se habla de emancipación femenina. ¿En qué consiste esta acción de autonomía dentro nuestro contexto histórico? Y, ¿cómo leer la formalidad con la que se propone?

Siguiendo los pasos del famoso investigador, encuentro a la directora de cine y TV Anna Negri, una mañana del diciembre pasado, mis cuerdas vocales tiemblan por una gripa prolongada y con Anna abrimos para la Moviola la siguiente entrevista escalando el árbol que anuncia las temporales desde su mirada e historia.

Diana Ovalle: Anna, los personajes de tus historias son generalmente mujeres, protagonistas de una relación sentimental que vive bajo la sombra de la frustración.

- Car wash love (el estereotipo de una mujer, en este caso inglesa, presa de una frustración de pareja).
- In principio erano le mutande —Al inicio eran los calzones— (la imposibilidad de reconciliar tal vez a uno mismo y el otro en una unión)
- Riprendimi —Vuélveme a coger—, con el cual se descubre entre otras el talento de la actriz Alba Rohrwacher (el declive y la ruptura de aquel núcleo que es la familia, con una mujer presa de la desilusión y abandono)

Tu filmografía gira entorno a un tema bastante explícito. La mujer, la relación de “pareja”, la familia. ¿Nos quieres hablar de estas reflexiones?

Anna Negri: El hecho que las protagonistas sean mujeres es normal, porque yo soy una mujer. No muy frecuente un hombre hace películas con las mujeres como protagonistas y es también una cosa como especular, yo hago también películas autobiográficas muy frecuentemente, por esto también es claro que las protagonistas sean mujeres. El hecho de que exista este hilo conductor común que sean mujeres con relaciones sentimentales en crisis. Esto en vez hace parte de mi personal autobiografía.

DO: En el fondo de este escenario de situaciones amargas, conflictuales, recoges el todo con el filtro de la comicidad y este conjunto se concentra para ser un melodrama? In principio erano le mutande. Riprendimi, Car wash Love.

AN: No, no es melodrama, porque este se toma más en serio, pienso que mi cifra sea más tragicómica o autoirónica. Es como una distancia que tomo de las situaciones trágicas con la ironía.

DO: ¿Un autor de inspiración cinematográfica que trabaje esta línea de narración?

AN: Sí, seguramente mi inspiración es el cinema británico, también porque yo estude allí y estuve casi diez años y me gusta mucho este modo que tienen los ingleses de contar también historias trágicas con esta vena de humor.

DO: ¿tipo Monty Phyton?

AN: Behh, sí, como también ves Full Monty (1997), que es una película que te hace morir de la risa, y habla de la crisis, de la desocupación, de la pérdida del propio rol social. Otro, por ejemplo, fue una gran inspiración cuando estaba más joven es Pedro Almodóvar. Que he hecho yo para merecerme esto es una película que tiene realmente este registro de ironía trágica que para mí es fantástico.

DO: ¿Almodóvar es una telenovela?

AN: No, según yo él es muy alto. él detrás de una fachada de telenovela, de melodrama, en realidad habla de grandísimos temas como la vida, la muerte. Entonces no porque él confecciona dentro de una forma de este tipo grandes cuestiones humanas.

DO: ¿Existe una diferencia entre el melodrama latinoamericano y el melodrama europeo?

AN: Melodrama latinoamericano, es decir, ¿la telenovela?

DO: Sí

AN: No conozco mucha telenovela latinoamericana para poder responder. Basándome sobre algún conocimiento de telenovelas brasileras, pienso que depende de un aspecto antropológico; existen pueblos que aman más entrar en el sentimiento, conmovearse, llorar, a diferencia de otros que son más controlados. La otra cosa es que el melodrama tiene una función catártica social muy importante, porque vives a través de estos personajes tus alegrías y dolores, y encuentras una con división. Así mismo tal vez en sociedades tan grandes y donde hay un sentido de comunidad como aquellas suramericanas, hay una necesidad mayor del melodrama respecto a Europa donde la vida es mucho más fragmentada e aislada.

DO: entre los años 80 y 90 en Holanda estudias Bellas Artes, y en Londres, Cine, con el Master en Dirección de Cine y TV. ¿Cuál fue la lección de ese entonces que te ayudo a madurar y tomar posición en relación a la creación y producción cinematográfica y de la TV?

AN: Yo, por ejemplo, estudié en esta escuela en Londres que era todo sobre cinema independiente, y de cómo podías hacer cine afuera del contexto del circuito comercial y allí tenía que aprender a filmar, editar, trabajar el sonido y hacer todo solo, porque en este modo podrías hacer

proyectos más personales que si trabajabas en la grande industria, y para mí esto ha sido una lección muy importante. La autoproducción.

DO: ¿Creativamente...?

AN: ¡Creativamente he trabajado todo! La cosa más importante que puede hacer una escuela es autorizarte a sentirte creativo, la escuela no te da los contenidos, estos los pones tú que hacen parte de tu vida, tus sueños, etc. Lo que hace una escuela, si es una buena escuela, es autorizarte a sentir que tú puedes contar y contarte. Yo pienso que luego en realidad no te deben dar un lenguaje. Por ejemplo, hay algunas escuelas de cine donde todas las películas son iguales, sin importar quién las ha hecho. Yo pienso que una escuela te debe abrir y luego eres tú que debes desarrollar tu lenguaje, que es un poco la síntesis de las cosas que te gustan, de las cosas que piensas sobre el cinema.

DO: ¿Qué te hizo seleccionar el cine como expresión?

AN: Desde que era pequeña, tuve un periodo de los diez a los doce años, cuando quería ser una actriz y luego decidí que iba a ser directora, porque no podía soportar que alguien me dijera que tenía que hacer. Como era buena con el dibujo y el aspecto de la actuación me gustaba mucho, me parecía que el cinema era una cosa donde podía poner juntas mis varias habilidades y hacer (ya lo ha dicho otra persona) una obra de arte completa.

DO: El cine es un medio expresivo que toca en primas el aspecto visivo, la imagen -imagen en movimiento- ¿Qué es para ti la estética en el complejo de esta imagen? ¿Qué podrías definir como estético en el relato de la imagen en movimiento?

AN: Cuando haces imágenes cinematográficas buscas comunicar un significado, también con otros medios más allá de aquellos verbales y los haces a través de las decisiones sobre la luz, el color de los vestidos, de los muros, y creas significados. Por ejemplo, puedes hacer una escena triste con un fondo rojo y ya tener un color cálido. Crea un contraste y una cierta idiosincrasia. La cosa importante es que cuando tú eres el director, sientes que tienes muchos instrumentos para comunicar el sentido de tu historia y aquello más evidente es el guion, y lo que recitan los actores, pero hay muchas otras cosas que cuentan la historia en manera más escondida y tal vez más eficaz. El paralelo son los sueños. Estos manifiestan un contenido inconsciente. Sueñas una silla y tal vez esta cuenta la historia de una abuela y algo que sucedió allí... Así mismo, las imágenes cinematográficas evocan un significado, en el mismo modo en el que los sueños hacen con el inconsciente. Esta es una cosa muy importante para tener presente. No es que tú tengas que decidir con una cierta estrategia de poner una cosa porque esta me significa otra cosa, y así sucesivamente. Esto lo haces en manera poética. Dices: en esta escena quiero, qué se yo. ¡La toalla azul! Luego si logras controlar bien tu imagen, en realidad cada cosa que pones allí comunica un significado o significados diferentes. Esta es la cosa más importante.

DO: Un día me pudiste comentar tu interés hacia la artista fotógrafa Nan Goldin. ¿En qué modo Nan Goldin ha influido tu mirada?

AN: Ella primero que todo porque es una artista muy independiente que ha madurado un lenguaje muy fuerte y ya esto como ejemplo es importante. Segundo, porque trabaja con la autobiografía y esto es muy importante, porque a mí me interesa mucho este aspecto en la obra de cualquier autor. Tercero depende del hecho que aun contando historias feas, vidas tristes sea suya que la de sus amigos logra encontrar una poética y ternura en el modo en el que cuenta estos cuerpos que es maravillosa y que los hace trascender y hace trascender estas vidas tal vez miserables en algo bello y poético y también tú ves que ella fotógrafa con mucho amor.

DO: ¿Un novelista qué pudiera venir en la misma confección de una película tuya?

AN: No lo sé

DO: Si fueras a hacer una peli muda sobre la guerra, ¿cómo la plantearías?

AN: Como las cómicas, como Buster Keaton a toda velocidad, con estos locos que se disparan uno al otro y como si fuese una grande comedia.

74

DO: ¿Qué era Firts Sex y qué hacías?

AN: Era una película dentro un programa que se llamaba Channel Four, y era toda una cosa de mujeres sobre mujeres, los problemas de las mujeres, etc. Todas éramos mujeres, los directores, los técnicos, etc. Una cosa que parece género fantástico es realidad italiana. Y a mí me asignaron la tarea de realizar un documental muy poético sobre tantas mujeres de distintas clases sociales, edades, razas que hablaran sobre la relación con la propia madre. En el set, se les ponía sentadas en una silla en medio a un desierto ficticio pintado y cada una de ellas hablaba de su experiencia y relación con la madre y se trabajaba en modo muy libre y entendías más allá de las diferencias de clase, edad y raza, las reflexiones constantes y aquellas más peculiares de la persona singular.

DO: (en el 2009 sale con Feltrinelli su libro, *Con un piede impigliato nella Storia* (Con un pie encastrado en la Historia), donde cuenta en modo autobiográfico la historia de su familia desde el 1968-1983. Su padre Toni Negri, es filósofo, político italiano, que fundó en los años 50-60 el partido comunista en Padova y de allí fundó una serie de movimientos políticos con el Partido Socialista Italiano. En el 66 crea la organización "Poder al trabajador". Su participación en la política es activa, porque en ese momento con la Guerra Fría y demás Italia era un país donde confluían muchos choques entre las dos potencias. Luego aparecen Las Brigadas Rojas —organización terrorista de extrema

izquierda (italiana)— y en el 77 las Brigadas Rojas asesinan a Aldo Moro, presidente del consejo de los ministros. Este asesinato es un punto crucial para la historia política y social en Italia. Toni Negri, padre de Anna, es acusado como fundador de las Brigadas Rojas y cabeza del asesinato de Aldo Moro. Toni Negri es encarcelado y luego sin pruebas lo dejan bajo vigilancia. El padre de Anna se exilia en Francia, donde enseña filosofía y política en la Universidad de París.

Ana escribe el propio libro como un diario con los ojos de la niña que era, de una situación social de ese tiempo y la fractura de una familia (la suya), bajo la constante agitación de los movimientos que encendían la escena política entre manifestaciones, paros y más. Su madre, devota del padre, lo sigue hasta el final, ayudándolo a superar la cárcel y sacándolo de él. Mientras tanto Anna y su hermano quedan completamente abandonados, trastornados y dueños de una "casa" más grande de sus cuerpos.



DO: ¿El comunismo para ti es una ideología? ¿Un acto de vida? O simplemente tu pasado?

(silencio)

AN: Las tres cosas

DO: ¿Las Brigadas Rojas en una película como Buongiorno Notte tienes una opinión sobre ellas oral o cinematográfica?

AN: Behh, lo he escrito en mi libro, y es un poco complicado ahora explicarte todo en una entrevista, pero puedo decirte que hubo un movimiento extraparlamentario en los años 70 muy creativo y bello, que fue completamente troncado con la aparición del terrorismo en Italia, y así mismo yo tengo un juicio muy negativo sobre las Brigadas Rojas por esto.

DO: En la Italia de Berlusconi, ¿qué Brigada Roja podría ser su contrincante?

AN: Ahora todo es muy distinto. Berlusconi no habría podido existir si este movimiento extraparlamentario no hubiese estado completamente reprimido, porque era de todas maneras una fuerza que mantenía este país atento e indignado. En vez lo que sucedió es



que este movimiento fue reprimido gracias al terrorismo, que puso el país en un estado de emergencia, por lo cual se cambiaron las leyes y tantas otras cosas. Después de esto por 30 años se ha trabajado para hacer un pueblo con un lavado de cerebro de la televisión y nos encontramos con una clase política así de incapaz.

DO: ¿Por qué el pueblo italiano se decide por un personaje como Berlusconi?

AN: Por la misma razón por la cual ha estado con Mussolini por 30 años. Según yo, es un pueblo débil y tiene el Vaticano muy cerca, lo que no ayuda al desarrollo de las personas, porque en Italia existe mucho el culto de la personalidad...

76

DO: ¿La presencia del Vaticano en nuestro territorio es nociva?

AN: Según yo, muchísimo. Respecto al nivel de industrialización Italia tiene un nivel cultural muy bajo y esto depende mucho de la injerencia de la iglesia, muchísimo. Existe todo el debate sobre las parejas, sobre los gay, sobre la procreación asistida y existen cosas que en el resto de Europa, y países ricos como el nuestro son completamente pasadas, y aquí no pasan por esto y esta es una situación absurda, porque hay gente que tiene los medios para ser libre, es decir tiene dinero para ser libre, porque si tú estás en África, ¿qué te puede importar sobre la procreación asistida? ¿Entiendes?

DO: La semana pasada pudimos ver en Italia la película para la televisión Rai due,



La doppia vita di Natalia Bloom (La doble vida de Natalia Bloom), la última producción de Anna Negri del breve cuento de Gianrico Carofiglio. Con Anna nos despedimos el mismo día de la entrevista, dejando sobre la mesa el lente de la videocámara, por unas páginas perdidas sobre la mesa que anunciaban el guion de su historia Con un piede impigliato nella Storia. Que sean las imágenes, los sueños, la fantasía el color con el que pasara su historia a la pantalla cinematográfica.

Muy buena suerte Anna, y ¡gracias!



Obra de
Mariana Parra Ríos



JUBILEE

María Lucía Moncayo

Especial para La Moviola

Derek Jarman propone un viaje ficticio en el tiempo. Dos épocas disímiles y contradictorias tanto en el tiempo como en el espacio, pero a la vez esencialmente correspondientes la una a la otra en el plano de la posibilidad, de la hipótesis. Se produce una rica y particular articulación de tiempo y espacio.

Se parte de la época de oro inglesa alrededor de 1558 y 1600, durante el reinado de Isabel I (Elizabeth I), llamada la reina virgen, en pleno surgimiento del imperio británico. Este término fue acuñado por John Dee, figura también histórica, quien acompañó a la reina virgen en un viaje tanto profético como apocalíptico.

En este inicio se destilan visos de la personalidad del director y su interés por la historia de su nación. Especialmente en el periodo isabelino, donde también surgen figuras

de tal magnitud literaria como William Shakespeare y Edmund Spenser. John Dee, interpretado por Richard O'Brien, maneja un sutil y locuaz lenguaje en forma de alegoría épica, mostrando el gusto del director por la estrofa spenceriana de 9 versos alejandrinos.

Las delicadas y corteses interlocuciones entre la 'reina virgen' y su tutor dirigen a otro hecho histórico. El interés creciente de John Dee, matemático y astrónomo en el mundo del espiritismo y la magia. Estos hechos permiten que reina y tutor se sumerjan en la invocación de un espíritu divino (Ariel), quien por petición de la reina los sumergirá en las "aguas del conocimiento".

Entonces son transportados desde Mortlake (casa de John Dee) en 1597 a un tiempo posterior, a Inglaterra de 1977, donde la realidad transcurre en términos opuestos a los de una sociedad ideal. Una sociedad emplazada en un futuro lejano, donde las consecuencias de la manipulación y el adoctrinamiento masivo a cargo de la industria de los medios producen el exterminio de todos los ciudadanos.

Apreciamos una diferencia entre las escenas de la reina Isabel y sus acompañantes contrastadas con las del tiempo de los punks del futuro. Las escenas de la reina poseen un tono melodramático, aunque preservan la verosimilitud histórica. Se distingue un difuso contraste entre luz y sombra, que se convierte en un factor significativo en la connotación de las acciones, propiciando un efecto de nostalgia, de ensoñación. En cuanto a la representación de los actores se percibe un estilo brecht-

tiano, estilizado, concediendo centralidad al movimiento corporal total.

En cambio a las escenas sucesivas del futuro, el director opta por una representación y tratamiento diferente, similar a la del cinema vérité, propiciando un realismo subjetivo que aumenta la expresividad con el trabajo de una cámara dinámica y enérgica, recurriendo constantemente al zoom, decisiones consonantes con las acciones de los personajes siempre en movimiento e inquietos.

La siguiente secuencia nos introduce a gran parte de los personajes principales de la cinta y se nos instruye en el nuevo orden de las cosas en este universo diatópico. La autoridad abolida, un mundo sin una clara jerarquía, la cual ejerza el control social sobre el individuo. En este punto la gran mayoría de personas tienden a afirmar que Jubilee es una película punk y que hace apología a la anarquía (sinónimo de desorden y guerra civil.). No hay que negar que la estética y premisas del movimiento punk nutren el film. Sin embargo, la intención de Jarman es opuesta; el director nos fuerza a reconsiderar el precio de una libertad absoluta, nadie podría sobrevivir en un mundo así.

A pesar de esto, considero personalmente que tanto la anarquía ostentada por el movimiento punk de los setenta (desorden y guerra) como la visión del director, (producto del temor y el horror que infunden los gobiernos con la eventual destrucción y ausencia de gobierno), me parece pertinente reformular los postulados esenciales de la anarquía:

Quien dice anarquía niega el gobierno;
Quien dice negación del gobierno afirma el pueblo.
Quien dice afirmación del pueblo proclama la libertad individual;
Quien dice libertad individual establece la soberanía de cada uno;
Quien dice soberanía de cada uno afirma la igualdad;
Quien dice igualdad sostiene la solidaridad o fraternidad;
Quien dice fraternidad sostiene el orden social.

A partir de lo anterior y dejando clara la acepción del término “anarquía,” nos podríamos ocupar del nihilismo; por el cual se rigen la gran mayoría de los personajes del film. Amyl Nitrate se revela después de la introducción realizada por Mad como la heroína de tan desalentador espacio temporal. En esta escena se destila la posición ideológica de la violenta pandilla de motociclistas. Allí, Amyl establece la obsolescencia y la inutilidad del arte en ese tiempo; está a su manera de ver era necesario para canalizar los deseos de la gente a un puerto seguro y reemplazarlos por la fantasía.

Con la abolición de las estructuras de poder y una vez los deseos se convierten en realidad esta canalización de los deseos ya no era necesaria y se establecen nuevas premisas: “make your desires reality,” “don’t dream it, be it”

80

Las verdades de aquellos tiempos son enfatizadas por el emplazamiento de la cámara rígida, estática y frontal. Sin embargo la escena siguiente en donde Amyl recuerda con nostalgia su entrega a la danza es importante por varios aspectos:

- a. El uso de la alegoría: se representan por medio de personas el arte y la muerte. Un fuerte contrapunto que representa la belleza moribunda en torno a la destrucción.
- b. Al considerar que la narración se nos transmite a través de imágenes y sonidos, la encarnación de esta secuencia está cargada de códigos subyacentes. La imagen cambia su formato; rodada en súper 8 mm y acompañada de música clásica que representa el punto de vista estético de la ya extinta clase dominante. el tratamiento sonoro y visual sugiere un pasado remoto y caduco.
- c. La quema de libros. Estos en Jubilee representan un objeto obsoleto, que posee un conocimiento profundo, que no se puede adquirir por medio de imágenes. Cosa intrascendente para el nuevo orden de las cosas, donde lo que posee trascendencia es lo que se puede adquirir por medio de imágenes, la superficialidad de la mirada.

En las siguientes escenas se utilizan planos generales del hogar donde habita la pandilla de mujeres motociclistas junto con los mellizos incestuosos Sphinx y Angel. En un monólogo interno Amyl presenta a sus amigos y discurre sobre su concepción de la historia. Aquí los planos generales, largos compuestos

para transmitir gran cantidad de información que obliga a que la mirada se desplace de objetos a los personajes y al entorno obteniéndose gran profundidad de campo cargada de información icónica.

Esta puesta en escena de todos los elementos visibles en el film: escenario, vestuario, utilería e iluminación es demostrativa de la utilización de la naciente estética e iconografía punk de los setenta.

En la película existe un número de escenas que, aunque dispersas, poseen un fuerte hilo causal y que le dan una unidad temporal a la obra. Bod (diminutivo Boudica, quien fue una reina guerrera de los icenos, acaudilló a varias tribus britanas, incluyendo a sus vecinos los trinovantes, durante el mayor levantamiento contra la ocupación romana entre los años 60 y 61 d. C., en el reinado del emperador Nerón), se encuentra en una persecución asediando a una mujer. Esta corre hacia una abandonada cabaña, donde es asesinada; cabe resaltar aquí la estilística del autor al componer imágenes con fuertes contrapuntos de sentido visual que gravitan entre la belleza y la destrucción (recordar la secuencia de la bailarina). Aquí a pesar de la violencia explícita del asesinato de la mujer, la imagen tiende del extremo de la barbarie a la delicadeza de la belleza representada por las flores en primer término de la escena.

Después de ser asesinada, la mujer es despojada de sus pertenencias. Bod huye. Después un niño recoge un diamante cerca del cuerpo de la mujer asesinada y mira a través de él. En la siguiente escena, se nos revela la identidad de la mujer asesinada en el momento en que Bod orgullosa exhibe su botín, se trata de Isabel II.

81

Posteriormente, los viajeros del pasado llegan a la escena del crimen de Isabel II junto con el ángel clarividente. La enana acompañante de la reina del pasado, curiosa, deambula por entre los escombros. Encuentra al niño, quien tenía la gema. Esta la recupera ante la mirada ubicua del ángel. Esta escena demuestra la habilidad con que el director maneja el tiempo fílmico configurando una paradoja.

La gema, regalo de sus antepasados, es recuperada por los viajeros del pasado, evitando que esta se pierda y así retorne al pasado para ser de nuevo heredada por sus descendientes. Esta circunstancia expresa la idea del eterno retorno y restitución del orden histórico. Por ende, desvirtúa la reflexión sobre la reconstrucción histórica de la realidad planteada por Amyl Nitrate.

Jubilee posee una evidente estética e iconografía punk. También tiene diversas apariciones de iconos musicales de este movimiento. No obstante, dista del todo de la verdadera esencia de la obra, en la cual el autor indaga sobre la verdadera naturaleza del arte y la posición del artista frente al mundo (esta reflexión se concreta en el personaje de Viv, la cual es el personaje más humanamente retratado, capaz de sentir y amar y quien posee la llave para un futuro mejor).



Obra de Mariana Parra Ríos



Obra de Mariana Parra Ríos

“UNO NO PUEDE CONFIARSE CON UNA SOLA FORMA DE PERCEPCIÓN”.

HEINER GOEBBELS

Andrés Romero Baltodano
Director Revista Alternativa
Multicultural La Moviola

En el pasado Festival Iberoamericano de Teatro, dentro de la fabulosa programación académica, uno de los más interesantes autores de teatro alemán estuvo con nosotros: Heiner Goebbels. Goebbels plantea interesantes teorías sobre la percepción, sobre la no presencia de actores en el escenario, sobre romper paradigmas en la representación. Sus “andanzas” vienen de la mano de Poe, Valery, la indomable Gertrudde Stein o Harry Partch.

Los siguientes fragmentos son transcritos en el momento de la charla y, por ello, los presentamos como valiosos momentos o pics orales que dan cuenta de sus interesantes planteamientos e ideas. La Revista Alternativa Multicultural La Moviola los trae para sus lectores, consciente de que este tipo de encuentros son muy limitados de público y en general solo quienes estamos en la sala escuchamos estas luminosas ideas. Por el contrario, esperamos que estas sean para quienes nos leen gigantes “puertas de la percepción” y ventanas para que se asomen a estas miradas del teatro no escenificado ni como espectáculo total, sino en su génesis, en quienes lo piensan, lo escriben y tal vez se ubican en otro lado de la acera con propuestas que desarrollan lenguajes teatrales autónomos y alejados de los lugares comunes de lo que el público en general reconoce como teatro.

Los invitamos entonces a leer estas ideas que se instalan como un faro en la oscuridad de aquellos que creen que el arte termina con las dictaduras de lo comercial, que, en general, reduce y estigmatiza cualquier

“asomo” de creatividad y lo etiqueta con absurdos nombres como “experimental” o peor aún, los espectadores lo clasifican de “extraño” o “raro” Con esto ignoran que justamente esas obras son los deltas o variables de cada manifestación, y que una de las maravillas del arte en general es su infinitud creativa y su amplitud en las ideas y los desarrollos.

“Yo considero mi trabajo como una investigación y trato de hacer una contraprestación con un trabajo psicológico donde el 95 % es construcción...”

“En la transformación del teatro contemporáneo, los últimos 50 años el teatro posdramático primero porque sabemos que el teatro consiste entre drama entre dos personas entre fantasear con una pregunta...”

“Trabajo además con artistas del escenario que no son actores, que están acostumbrados a pararse en el escenario, sé que muchos son estudiantes de actores...”

“Hay muchas maneras de hacer teatro sin teatro. Cuando la montaña cambió su vestido es una de mis últimas obras, sobre un coro de niñas entre ocho y 20 años, que no tenían experiencia como actrices, sino como coro y entonces fue muy conmovedor tener niñas de 10 años diciendo textos de Jean Jacques Rousseau...”

“Este tipo de drama en el teatro posdramático ha comenzado a desaparecer. Heiner Müller dijo: ‘el drama es del público no de la obra’...”

“Y yo diría que hoy en día no es importante lo que sucede en el escenario y tengamos un montón de fantasía. Es más importante que creemos un espacio en que la imaginación del espectador se pueda desarrollar y por eso es que algunos de los ejemplos con los elementos podemos generar un drama de la percepción...”

“Durante 15 años he notado el drama del espectador se desarrolló más... y cuando el arte de rechazar esa idea más me di cuenta que fueron los momentos más efectivos con el público y esos momentos cuando no pusimos el énfasis en el actor, sino en que el espectador es capaz de disentir de lo que está viendo porque el teatro está más basado de la presencia del acto performativo...”

“Como resultado de eso la pregunta era: ¿es posible hacer una obra como Stifter debe (las cosas de stifters) -escritor austriaco de principios de siglo-, donde no hay actores, sino cinco pianos, lluvia de piedras, tres piscinas de agua y la música que se oye es creada por máquinas sobre una piedra que está corriendo sobre otras piedras y tubos y algunas voces acusmáticas, voces que no tienen origen, que no sabemos que dicen? En esta escena verán un ballet de cortinas vamos a oír voces de 1904 grabadas por un etnógrafo austriaco, voces de Papúa y Nueva Guinea, que hacían encantaciones...”

(Comentario mío: ¿cómo un cine en 3D real?)

“¿Es lo que quiero decir que las cortinas que suben y bajan. Solo hay una lámpara que reacciona como una voz junto con las otras voces, así que la luz también es un instrumento musical. Esta genera reflejos del agua que está corriendo hacia las piscinas y el público no sabe bien qué es lo que está viendo no delimita ni define la cortina... ¿Serán reflejos? Es una escena muy simple con el agua, las cortinas, las voces, pero la relación entre estos cuatro elementos es un poco reconocible. Alguien me escribió por el bello atardecer y otra mujer me dijo: ¡vi a Dios! Cuando las cortinas bajaron y la luz le pegó al agua. Pero es importante decir que no trabajo sobre lo simbólico, no quiero que lo interpreten como simbolismos, sino sobre la atención, sobre la mezcla de objetos y la imaginación del espectador. Él tiene que ver que mucho de lo que escuchamos no es como que vemos... y lo que vemos es algo muy real pero muy inexplicable... Es muy interesante notar que hay un hueco entre lo visual y lo acústico. Se genera la imaginación. Se trata de pensar que está diciendo esa voz. La idea total de intentar hacer teatro sin actores y sin personas es que me gusta que el público no está en la condición de identificarse sobre un personaje, un cantante o un famoso bailarín, siempre tenemos la tendencia de identificarlos como un espejo... pero estoy más interesado en rechazar y buscar otras formas de percepción...?”

“Mi concepto es no concentrar. Es una especie de concierto donde no hay director de orquesta, lo que miramos es un paisaje de instrumentos y nos toca saber de dónde vienen los sonidos más tarde pasa esto en unas piscinas el agua se mueve como un oleaje”

“...la voz que se escucha es otra voz olvidada una canción de un habitante griego en una isla en 1993, entonces evito la tendencia clásica de la gente en el escenario, pero quiero mostrarle una pieza con un actor francés, que fue la primera producción que dirigí hace 20 años... Ou bien le débarquons ent desasterux (el aterrizaje desastroso)...”

“Lo que les quiero mostrar es como un actor en escena hay dos grupos de músicos de Senegal que tocan música tradicional y músicos franceses tradicionales y entonces pueden estar atentos entre la relación música y texto... Es como pueden ver la expresividad, es una combinación de todas las partes, es una obra sobre el colonialismo con textos de Heinrich Müller y le pedí a un artista que hiciera una escenografía, vista como un objeto en sí misma. Ella generó esa enorme pirámide de aluminio y salía arena y durante la obra daba la vuelta, ya en sí mismo era un objeto plástico de instalación muy fuerte y también podía chuparse al actor y volverlo a escupir... y estaba por un lado el texto, la música y estaba en una interferencia muy fuerte... Y al lado había una pared muy grande en seda roja que siempre estaba en movimiento y el actor estaba enloqueciéndose con estos ventiladores... pero fue interesante darse cuenta que él se volvió más fuerte en esta contradicción con la escenografía y después de esta obra me comisionaron una obra musical con una orquesta de 20 músicos. Al



presentar esta obra francesa la nueva producción negro sobre blanco traté de ir más en profundidad y no quería que los músicos fueran el foco de la orquesta; quería que estos fueran los performers y que hicieran un montón de cosas que antes no habían hecho y tenían que moverse y hablar y tocar instrumentos que no sabían tocar, porque lo que puede ser interesante cuando hablamos del drama de la percepción es que en esta pieza como en otras hay diferentes disciplinas que aparecen... Esto sucede a medida que el público entra a la sala y unos pocos minutos después. Una vez el público está instalado todo se convierte en un concierto. Como podrán observar, algo que inició como una simple instalación, se transformó en dados, damas y raquetas, y más tarde en una obra inspirada en la historia de Edgar Allan Poe, llamada "La sombra". Lo interesante de esto es que hay una transformación constante en lo que estamos presenciando ¿Es un concierto? ¿Es una obra de teatro? El drama de la percepción cambia al escuchar la música, el ruido y la voz del cantante. Estas son diferentes formas de conciencia y atención, y no se pueden confiar únicamente en una forma de percepción. Al principio ven que alguien escribe sobre la tapa. Le quitan la tapa y se convierte en una tapa y más adelante es uno de los objetos involucrados, están cambiando su modo... y entonces podemos ver que la idea de los objetos que se transforman en la obra de más tarde los objetos ya están solos y son los protagonistas de la obra algunos años después de esta obra hice otra obra con el mismo actor Max Black..."

"Max Black (1998) se convirtió en un científico en un laboratorio... todo se está grabando y se pone en un loop y se vuelve a pasar con los experimentos que genera en la obra. La memoria del sonido se queda en el escenario y los sonidos coreografían el movimiento... Esta es una obra para hacer visible cómo una persona piensa entre una idea. Él habla de los diarios de Paul Valery y de Ludwig Wittgenstein. Empieza como una idea y se va volviendo luz, la banda sonora cambia y la luz cambia y hay una reacción en cadena de los elementos del teatro y también hay otra cosa. Es para evitar la confrontación de lo dramático. Prefiero usar textos no dramáticos, sino diarios... La obra anterior era una parábola de Poe y la pieza anterior era el diario de Joseph Conrad. No hay tanto diálogo en mis piezas y prefiero generar pensamientos que les ayuden a pensar sobre el mundo de su propia manera!"

"Otra producción de cuadernos de Elías Canetti Eraritjaritjaka (2004). Esta es la obra de cómo lo que percibimos y sentimos. Está mejor desarrollada. La confusión comienza con el título. La razón es muy sencilla: quiero que haya un público curioso. Mis obras no necesitan preparación ni charlas introductorias. Pueden venir a verlas, si quieren ver cosas que no han visto, si no entienden el texto las imágenes son lo suficientemente agradable en esta obra. La confusión comenzó en la taquilla. La gente decía 'quiero una boleta para...grfdteurbgfiugf'... je, je, je... El segundo escenario de esta palabra fue Internet. Encontré la palabra en los diarios de Canetti de aborígenes, de australianos 'desesperadamente buscando algo que se ha perdido'.



Entonces en Internet miré y había una mención en Google. Después de presentar la obra ya había más referencias de la palabra en la red. El año pasado fuimos a Sídney y si alguien quiere tener esta palabra de los aborígenes australianos públicamente, debe pedir los derechos y cuando la solicitamos el permiso los aborígenes contemporáneos ya no la conocían porque era una palabra olvidada.”

“Todo mundo viene a ver una obra y cuando entra un cuarteto de cuerdas la gente tiende a aplaudir y es lo que quiero explicar sobre las formas de percepción. Al entrar a un teatro está en un modo diferente cuando va a un concierto y me encanta que estas formas de percepción se irriten...”

“Hay un monólogo en la obra sobre un texto político de Canetti sobre los músicos... 20 minutos después de que el actor abandona la sala y hay una cámara que lo sigue dentro del taxi. Lo interesante es la relación del espectador en ese momento. De alguna manera están aliviados antes de salir era un diálogo muy agresivo y tenía agarrado al espectador de manera muy fuerte.”

Al salir el actor en ese taxi y ser seguido por la cámara de video, la gente ya comienza a ver es el exterior del teatro y a reconocer su ciudad y a la vez están irritados porque pagaron para ver cómo se aleja y tal vez vuelva. El actor se baja del taxi compra una botella de agua y sube por la escalera de un edificio y entra a un apartamento y durante cuarenta minutos se queda en un apartamento (esto lo ve el espectador en la sala como si fuera un directo de tele)...La gente comienza a mirar sus relojes ya que es en tiempo real y ve que hay una conectividad real entre el hombre del apartamento y el cuarteto que está en la sala tocando un cuarteto de cuerdas de Maurice Ravel, mientras este está proyectado en una pantalla-casa del escenario del teatro haciendo labores cotidianas de cocina que se mezclan en el ritmo con la orquesta...Y mientras habla dice textos de Elías Canetti que le da muchas cosas al público. Para pensar separa la ropa. Ve tele en el segundo piso del apartamento y realmente está viendo tele y al final dice este texto:

Pasar el resto de la vida de uno
Quemar todo lo que uno ha comenzado
Ir a países cuyo idioma nunca podrá manejar
Quedarse callado, callado y respirando
Respirando incomprensible

No detesto lo que he aprendido detesto vivir en ello.

Y en un momento el cuarteto de cuerdas se pasa al final de la pantalla de proyección.

Y no se sabe si todo paso atrás y el actor reaparece y continúa su monólogo y es el momento en que puedo describir el drama de la percepción porque adentro y afuera se están intercambiando ahora lo de adentro es lo de adentro y al contrario... y entonces todo se conecta en la obra.”



Obra de Mariana Parra Ríos



CUANDO EL
Arte
 DEPOSITA SU
 MIRADA
 EN NUESTROS
Ojos

Ángela Rivera Soriano
Especial para La Moviola

Maurice Merleau-Ponty ha planteado en *El ojo y el espíritu*:

Es necesario que se despierten con mi cuerpo los cuerpos asociados, los 'otros' que no son mis congéneres, sino que me habitan (...). El pintor 'aporta su cuerpo' dice Valery. Al prestar su cuerpo al mundo el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esta transubstanciación, tenemos que volver a encontrar el cuerpo

operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, un haz de funciones, que es un entrelazamiento de visión y de movimiento (Merleau-Ponty, 1986).

Este fragmento nos revela la ruptura del acto de pintar con la mera reproducción de lo existente, tratándose más bien de crear nuevas existencias a través, en este caso, de la pintura. “Hacer visibles las fuerzas no visibles”, advirtió Merleau-Ponty, apoyado en Paul Klee, porque el pintor cercano al surrealismo sabía que ya no podía tratarse, para la mirada, de contemplar el mundo, sino de permitir que el mundo y la mirada finalmente se supieran un mismo efecto de lazos más profundos que superan la dualidad sujeto-objeto. Una nueva relación en la que ya no se sabe quién es el que mira a quién, puesto que no nos encontramos ante dos realidades aisladas, sino ante una sola que, en reciprocidad informe, muta sus direcciones. Klee:

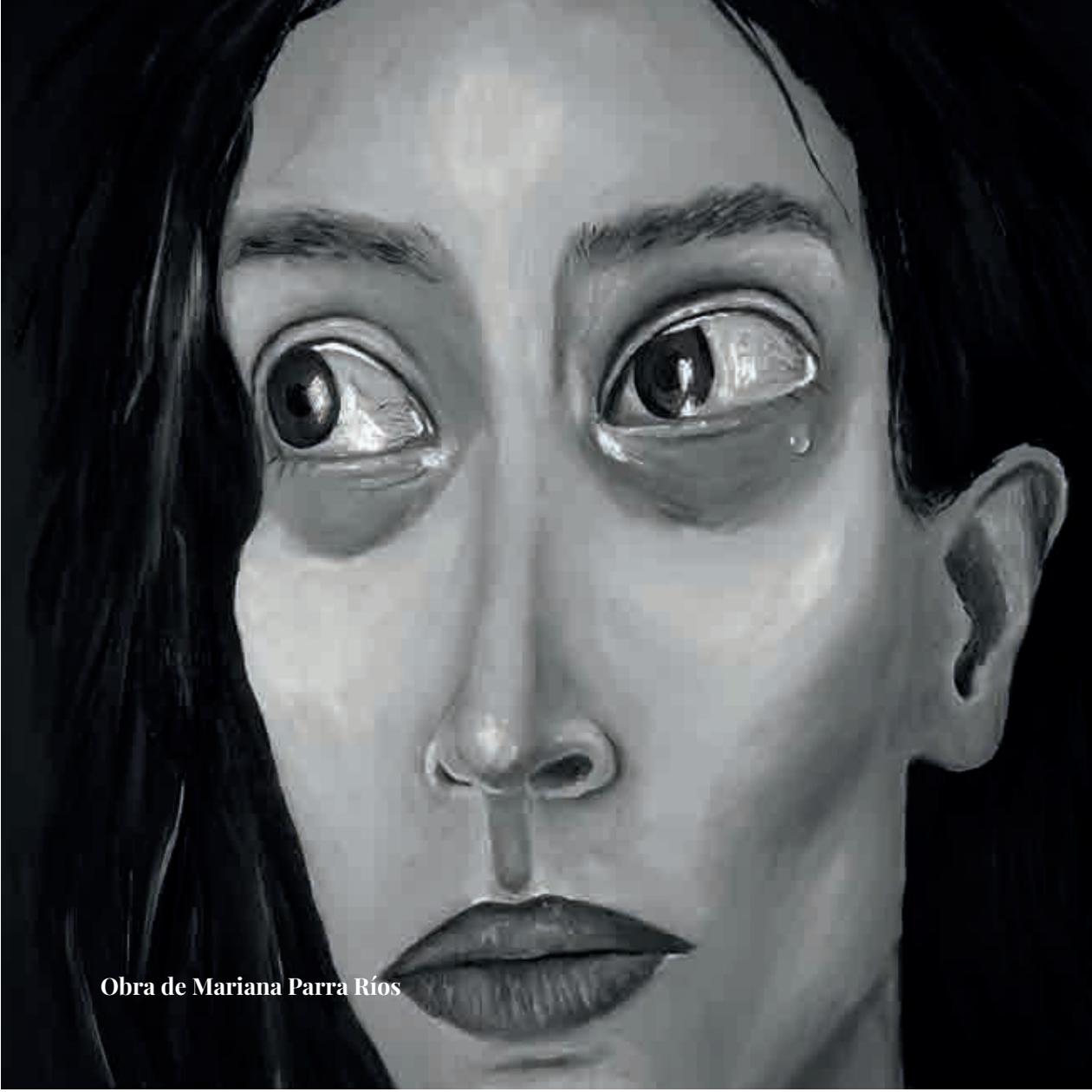
En un bosque, he sentido varias veces que no era yo quien miraba el bosque. He sentido, en ciertos días, que eran los árboles los que me miraban, los que me hablaban... Yo estaba ahí y los escuchaba... Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo en vez de querer traspasarlo... Yo espero estar interiormente sumergido, enterrado. Quizá pinte para surgir (Merleau-Ponty, 1986).

En su texto “El objeto del siglo”, Gérard Wajcman apunta algo similar. Presenta el trastorno de las imágenes y la mirada, la cual ya no solo ve, sino que se crea gracias a ellas. Esta inversión permite decir a Wajcman que el estatuto de la pintura es puesto en duda: esta ya no sirve para ser vista: sirve para observar, para mirar nuevos tipos de sensibilidad no visibles para los ojos de los noticieros y los periódicos. Al hacerlo, llevar tales tipos a la visibilidad, crea nuevas sensibilidades, nuevas realidades antes inexistentes. Así, la pintura está para dar a ver lo nuevo y para hacer ver de manera nueva. Las artes se encuentran en la capacidad de mostrar lo que de forma meramente subjetiva no puede verse ni ser dicho, puesto que la subjetividad, para hacer visible lo que no se ve, requiere de las fuerzas pictóricas que lo descentran e introducen en un campo sensorial de umbrales más numerosos: la pintura bifurca la percepción, que entonces se aleja de lo ya dado para sumergirse en lo que está por darse y crear un nuevo tipo de campo perceptivo.

Las imágenes se convierten en cuerpos que interactúan, lo que crea una nueva forma de contemplar lo existente; una activa que transforma los medios que las circundan. Los cuerpos liquidados de Auschwitz ciertamente son también imágenes en creación: después de los campos de concentración y de las bombas de hidrógeno toda figura y todo rostro no pueden dejar de verse atravesados por tal acontecimiento. Sin embargo, Auschwitz no acaba la poesía; por el contrario, la invoca, la necesita, la llama, como un cuerpo herido necesita una nueva salud que le permita levantarse.

Referencias

- Merleau-Ponty, M. (1986). *El ojo y el espíritu* (1.a ed.). Paidós.
Wajcman, G. (2001). *El objeto perdido*. Amorrotu.



Obra de Mariana Parra Ríos



Obra de Mariana Parra Ríos



**MANZANAS, PERAS Y
AGUACATES DILUIDOS CON
TINTA CHINA.
LUCCA COMICS AND GAMES, 2009**

**Diana Ovalle
Corresponsal La Moviola
Lucca (Italia)**

94

Desde entonces el hombre escribió con el cuerpo el aroma de cada encuentro; se hizo materia y con ella exploró el circuito de los propios sentidos. Manipuló entonces el barro, el agua, las piedras y las hojas. Cruzó la mirada delineando su cuerpo y en ello descubrió también el amor. El cielo se hizo azul y negro; el sol y la luna, hemisferios de un mismo cuerpo, atravesaron pantanos y el hombre comunicó, explicó con perspicacia la dirección que seguía el movimiento del sol, trazó líneas sobre la tierra marcando un territorio y en este conjunto sus ojos comprendieron la forma del espacio. Se describieron los colores, los rumores y el complejo de líneas que han vivido sobre este escenario empezando por las propias.

Como un breve inicio, pienso al dedo índice, que desde la infancia indica, proyecta y hace suyo el objeto de visión. Indicar, proyectar, comprender, sentir el largo y ancho de la palabra es entonces abrazar un conocimiento que lucha dentro el cuerpo por ser vivo. Allí con el dedo índice sigo el color de una viñeta que captura con algunas líneas la forma de un paisaje y a los lejos el perfil de un hombre, sobre el blanco los reflejos del sol y más abajo el pensamiento de dicho señor.

Dentro el cuadro de estos sentidos se desplaza como en fuga la hoja del comic que salta siguiendo la forma de una historia... Lo llaman literatura dibujada, porque con los trazos y la gramática del dibujo esta historia se revela bajo nuestra mirada como un cuerpo de

líneas, colores, sombras y luces que revelan la representación figurada de un espacio, de un cuerpo, de un pensamiento, de un sonido, o de una fantasía y, así mismo, se captura el flujo de una narración. Compone y descompone el movimiento de una acción que sigue de viñeta en viñeta la descripción de la misma historia.

Con este instrumento-medio popular las creaciones de los dibujantes han cultivado una cultura rica y desbordante en la imaginación entrando por ese lugar subterráneo donde nos sumergimos cuando el medio artístico expresa su pensamiento -entre mitos y leyendas, personajes e historias la cultura del comic (que no se entienda como “entretenimiento” para la infancia, porque de por de medio se colora con la crayola o que porque es dibujo)-. Este revela precisamente la maduración de circuitos abiertos al entendimiento de un solo objeto -expresión, comunicación- donde con ironía, comicidad, poesía y denuncia se pueden tocar una vez más las cuerdas del vasto universo fantasmagórico que captura el sueño, deseo, terror, amor y razón de frente a este escenario que toca al mismo hombre.

La feria del comic Lucca Comics and Games 2009 se llevó a cabo del 29 de octubre al 1 de noviembre en Lucca, Italia. Durante este evento, las calles y plazas de la ciudad se llenaron de aficionados al mundo del comic italiano e internacional. Los dibujantes más destacados expusieron sus trabajos, y otros artistas menos conocidos también tuvieron la oportunidad de mostrar su creatividad. Fue un evento lleno de inspiración y emoción, y los visitantes disfrutaron al máximo de esta experiencia única.

Entre ellos su misma difusión y globalización ha construido iconos, culturas subterráneas, modas que emergen desde el mundo del comic y el juego (en ocasiones tocando el puro mercado y comercio). A su vez, desde la interacción a la alteridad han creado un escenario de completa mutación para vivir la ficción y esto que podemos llamar realidad. Así, el fenómeno cosplay (que viene en origen desde el Japón) se impone por las vías de esta manifestación, siendo objeto de exhibición el disfraz o mejor aun lo que podríamos considerar cierto “travestismo”: Héroes y heroínas, personajes de culto de la historieta, despiertan en el cuerpo de sus admiradores, que siguiendo el mismo juego del adoptar la personalidad disfrazada del héroe clonan la propia imagen en función de una aparición o exhibición, siguiendo el carácter del propio personaje. Como un juego que puede marcar las líneas de un espectáculo al margen de la feria, en ella entramos a las páginas de sus invitados y creadores de personajes e historias, líneas, trazos colores y guiones, libros de aquella literatura que despierta con las formas del dibujo. Entre ellos hubo un homenaje a Vittorio Giardino, autor del ex agente de los servicios secretos francés Max Fridman en Rapsodia Ungherese del 1981, Little Ego, reinterpretación irónicamente erótica de Little Nemo de Winsor Mc Cay, Jonas Fink en La infancia” del 1995 y “La adolescencia” de 1998, contando el paisaje y la situación social de una Praga comunista de los años 50’ con el cual recibe el (1995) y el Harvey Awards en el San Diego Comic Con (1998). Entre el comic y la ilustración el dibujo de este autor construye la forma de una creación que vera más adelante una colaboración con la revista Vogue,

Je Bouquine, Mosquito, y sus historias la fuente de un espacio colmo de color, líneas, miradas y encuentros que pueden a su vez reconocer el cine neorrealista como ejemplo de narración.

Matt Kindt, autor de 2 Sister: a Súper Spy Graphic Novel y la serie Pistolwhip, de viñeta en viñeta, conspira la fuga de tres estrellas del sistema solar, siguiendo muy delicado con el telescopio el color de la galaxia Matt Kindt, autor que propone la historia del espionaje por los cuadros del comic descubriendo personajes, cifras e historias al borde de la misma metafísica humana. Fue candidato con Super Spy a los premios Eisner Awards como mejor Graphic Novel. Gana en el 2007 el premio de los Harvey Awards como mejor autor.

Los stands se abren y siguiendo este calidoscopio de reflejos entre un título o una página perdida, Marco Corona, autor de Frida Kahlo: una biografía surreal, 32 coups de tous, Cadavre Exquise, entre otros. Atrapa el diseño seguido por los actores de sus historias. La lista de estas participaciones puede ser a su vez un profundo camino donde saltar, sin dejar de un paso la historia que pronunciamos sobre el hemisferio de la cultura y la fascinación indiscreta de esta expresión.

Los invito a descubrir con unos cuantos links la obra que sigue el genio de estos autores.

www.maxbunker.it

www.pacoroca.com

www.milomanara.it

www.brettweldele.com

www.ottag.it

www.hermannhuppen.com

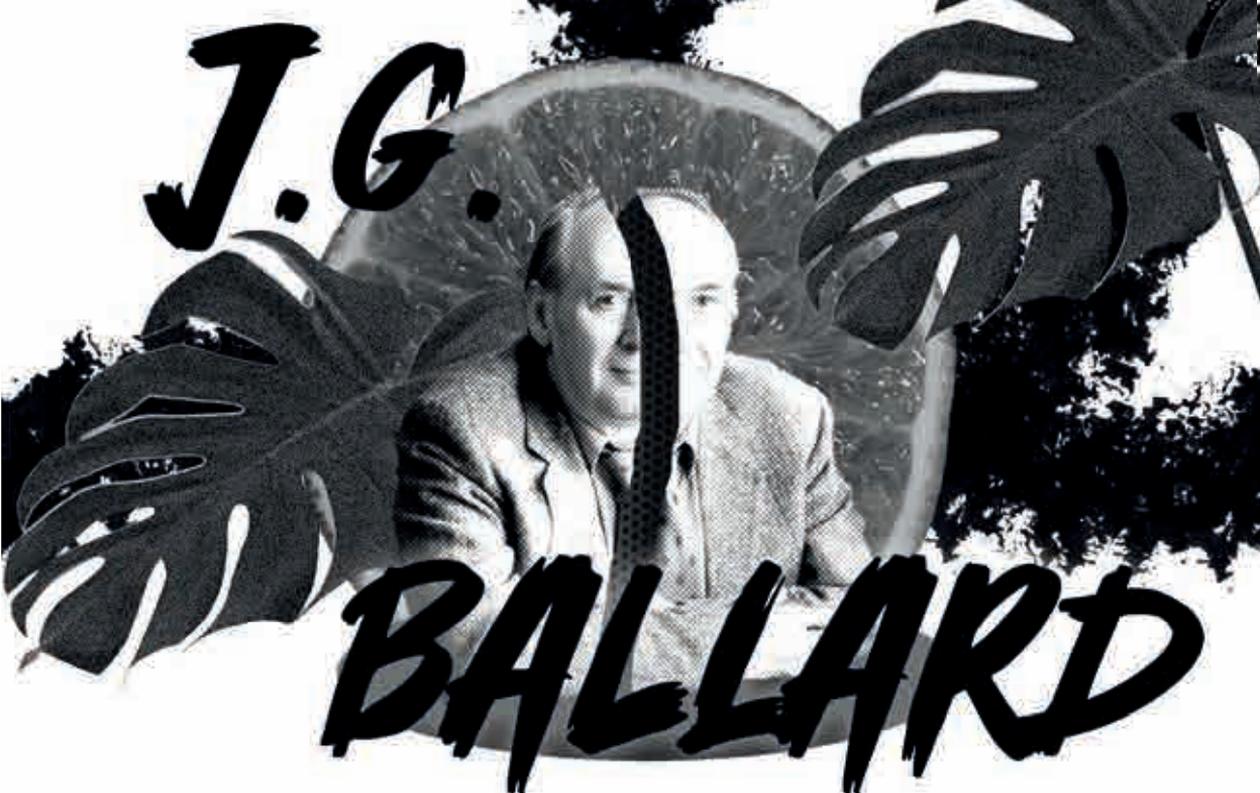
www.2fly.it

www.vittoriogiardino.it

También ver el completo panorama de la feria del comic: www.luccacomicsandgames.com



Obra de Mariana Parra Ríos



J.G.

BALLARD

Tatiana Duque

Especial para La Moviola

Mi descubrimiento de Ballard sucedió en el 2010. Desde entonces he ido y venido entre sus diferentes novelas, cuentos y, por último, su autobiografía durante todo el 2011. Encontré cada vez más en sus relatos un malestar propio, una sombra del abismo que existe en la tranquilidad cotidiana del suburbio, de la comodidad y conveniencia del mundo en el que tenemos que vivir.

Creo que esto es importante por la fuerza de las ideas que puede provocar, por esto les comparto.

"The suburbs dream of violence. Asleep in their drowsy villas, sheltered by benevolent shopping malls, they wait patiently for the nightmares that will wake them into a more passionate world..." (Ballard, 2013).

"El sueño de violencia en los suburbios. Durmiendo en sus soñolientas villas, albergados por benevolentes centros comerciales, esperan pacientemente por las pesadillas que habrán de despertarlos a un mundo más apasionado..."

Estas fueron las primeras palabras que leí, del inicio de la última novela que escribí Ballard. De inmediato supe que había más realidad en estas frases que en todos los reportes de noticias que se puedan leer en una vida.

No conocía a Ballard antes de esto. Por fortuna no era el caso que mis únicas referencias de este autor vinieran de las adaptaciones al cine de novelas como *Empire of the Sun* o incluso *Crash*. Esto lo supe después, así que como consecuencia estaba libre de este plano contextual al leer las llamadas distopías de este maestro del pronóstico de la enfermedad social de nuestra realidad.

Es poco decir que este es un autor que ha merecido que su apellido se adjetivase para describir condiciones o sucesos que solo caben dentro del adjetivo, ballardiano, por tener tal capacidad para ver el futuro y nuestro presente, reinventando, desde la ciencia ficción, la literatura como tal, con una agudeza tan solo comparable con la de un Joyce, un Martin Amis o un Graham Greene. No obstante, es necesario señalar que opera en otro nivel, que nos hace incómodos al tiempo que nos sentimos en territorio extrañamente familiar y recorrido, mientras que nuestras psicopatologías más profundas se evidencian externamente, no en nuestra conducta individual, sino en la colectividad. Nuestras pesadillas se realizan con recién encontrada fuerza y lo más atemorizante no es lo que materializan, más que nos gusta este desmantelamiento de nuestra cotidianidad en caos.

Solo Ballard puede expresar esto: no existe autor alguno capaz de tornar el mundo interno en externo de esta forma; no existe escritor que pueda llevarnos a descubrir que tal vez estamos todos esperando encender la mecha que eventualmente devorará al mundo; que tal vez estamos todos esperando el próximo estímulo, aquel que nos dé un empujoncito hacia la demencia colectiva voluntaria; que, tras la apariencia de complacencia en el consumismo, existe un profundo aburrimiento, y cualquiera que haya visto a un niño malcriado que recibe todo lo que desea de manera inmediata, sabrá que el aburrimiento es el punto más peligroso que se puede alcanzar, porque una vez gozamos de gratificación automatizada e instantánea, ¿qué nos queda para desear? ¿qué tipo de placer podríamos encontrar en seguir comprando?, ¿qué más puede inventar Apple? Aquí yace el punto crucial, el momento en que nuestro capital emocional se torna hacia la única opción restante, la violencia.

"I would sum up my fear about the future in one word: boring. And that's my one fear: that everything has happened; nothing exciting or new or interesting is ever going to happen again ... the future is just going to be a vast, conforming suburb of the soul"

Esta llegará, orgullosa, como una liberación, vestida con todos los logos y artificios publicitarios.

Solo un autor como Ballard podría imaginar un futuro poblado, no de carros voladores, sino de una política sin contenido (solo Ballard pudo saber que Ronald Reagan era el personaje perfecto para ser presidente norteamericano); un futuro, no de comida comprimida y colonias espaciales, sino de ciencia y tecnología transformadas en pornografía; en el que los templos son centros comerciales, en el que todo eventualmente se convierte en televisión, en el que las comunidades cerradas se extienden sin control, un desierto de circuitos cerrados de televisión, en donde el trabajo es juego, la avaricia y la productividad son las nuevas formas de disfrute, lo que a su vez produce nuevas formas de subversión necesarias en un paraíso en forma de condominio y parque industrial.

Este futuro es una realidad, así es que Ballard se diferencia de todos los escritores de ciencia ficción al acercarse más a las manifestaciones extremas de nuestro presente, él lo denominó espacio interior, en donde convergen las patologías internas con el paisaje tecnológico externo y los dos territorios coinciden.

100

Por supuesto, esta fantástica habilidad de ver a través de la tela de la realidad viene de una infancia vivida durante la segunda guerra mundial en un campo de prisioneros en Shanghai, momento desde el cual es claro para Ballard que la realidad cotidiana es como un set que puede ser desmantelado en cualquier momento, todas nuestras costumbres y certezas pueden desaparecer en un instante y la humanidad no es muy confiable, la enfermedad colectiva está a la vuelta de la esquina.

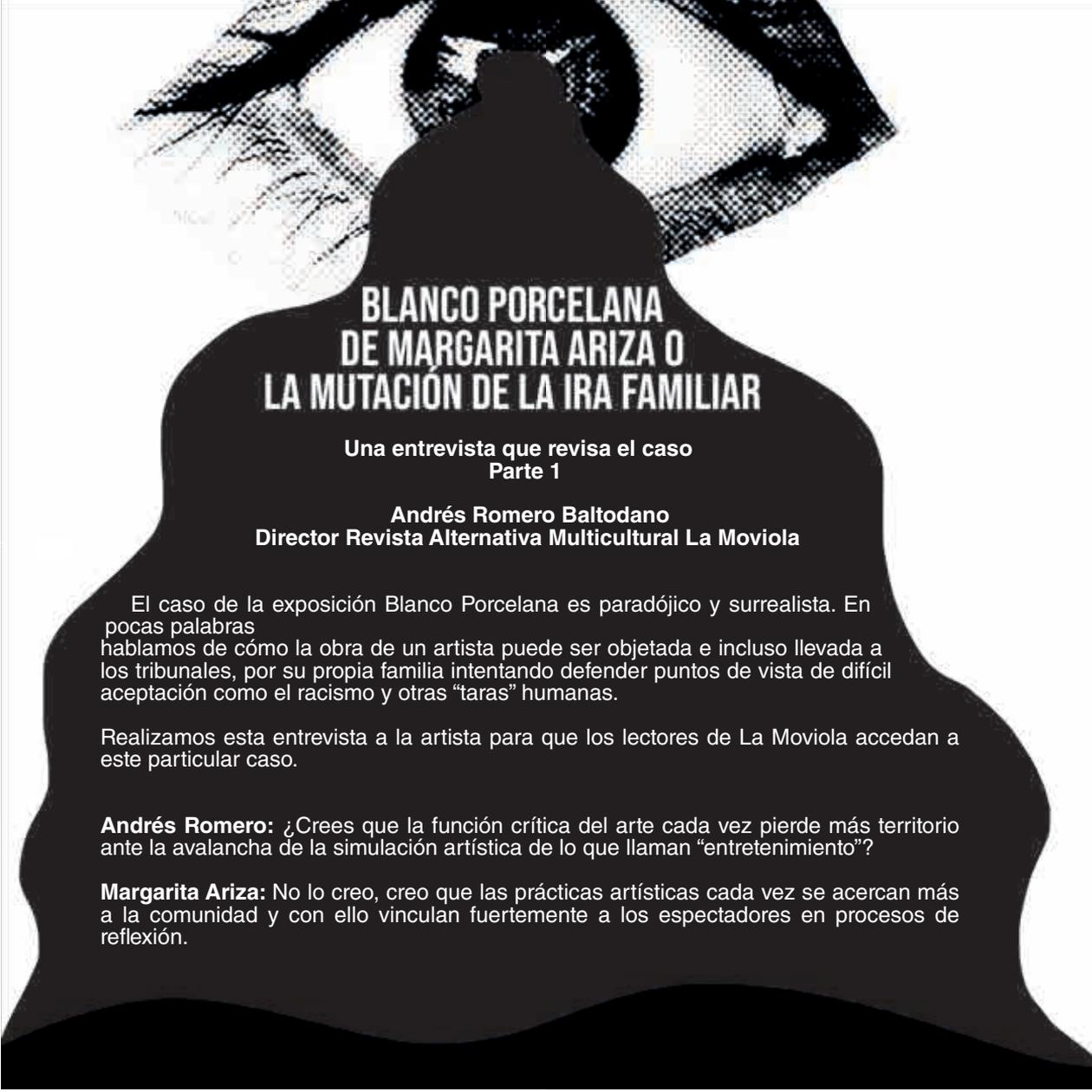
En conclusión, Ballard es un autor que en mi opinión es más y más vigente, basta con entrar a Facebook, ver algo en YouTube o el noticiero (nótese el orden de las tres) para detectar más de un indicio del universo "ballardiano".

Tenemos entonces dos opciones: podemos observar estas manifestaciones de nuestra realidad o podemos precipitar esta demencia colectiva, tan solo dependerá de nuestro nivel de aburrimiento.

"The human race sleepwalked into oblivion, thinking only about the corporate logos on its shroud"



Obra de Mariana Parra Ríos



BLANCO PORCELANA DE MARGARITA ARIZA O LA MUTACIÓN DE LA IRA FAMILIAR

Una entrevista que revisa el caso
Parte 1

Andrés Romero Baltodano
Director Revista Alternativa Multicultural La Moviola

El caso de la exposición Blanco Porcelana es paradójico y surrealista. En pocas palabras hablamos de cómo la obra de un artista puede ser objetada e incluso llevada a los tribunales, por su propia familia intentando defender puntos de vista de difícil aceptación como el racismo y otras “taras” humanas.

Realizamos esta entrevista a la artista para que los lectores de La Moviola accedan a este particular caso.

Andrés Romero: ¿Crees que la función crítica del arte cada vez pierde más territorio ante la avalancha de la simulación artística de lo que llaman “entretenimiento”?

Margarita Ariza: No lo creo, creo que las prácticas artísticas cada vez se acercan más a la comunidad y con ello vinculan fuertemente a los espectadores en procesos de reflexión.



AR: ¿La aparición del término “entretenimiento” y sus confusiones en la difusión de temas que implican disciplinas artísticas permite que los criterios de los espectadores cambien y se diluyan?

MA: muchas veces, lo mediático se encarga de educar de cierta manera al espectador, por ello se requiere de personas con capacidad de cuestionar la información que reciben a diario y los sucesos de los que hacen parte.

AR: El arte y lo biográfico es una unión peligrosa y temeraria. ¿Crees que hay más potencial en el buceo de sí mismo que en la exploración desde lo social en el arte?

MA: Creo que el material autobiográfico y todos los documentos que nos permiten hacer una revisión de la memoria son muy valiosos. En las cosas más sencillas y en los elementos cotidianos hay un potencial para identificar aspectos de la realidad en que vivimos.

AR: El arte la familia también descubre y elabora un tejido social diferente en la memoria colectiva. ¿Cuál es la importancia de generar el arte desde los núcleos básicos del tejido social?

MA: En lo personal en lo familiar, estamos ante lo micropolítico, lo cual necesariamente es un reflejo de las construcciones sociales, de fuertes patrones bajo los cuales vivimos, pero que podemos pensar y eventualmente modificar. La historia contada desde lo aparente o lo visible permite entrar para ti en una falsedad comunal. Creo que la pregunta suscita otras preguntas: ¿la historia que recuerda una persona necesariamente es igual a la de los demás?, ¿te pertenecen tus recuerdos?, ¿cómo se trabaja desde lo autobiográfico?

AR: ¿Los artistas que se han apoyado en historias familiares los ves más como antropólogos emocionales?

MA: en historias personales, familiares de la cotidianidad, me parece que dan valor a aquellos elementos que para otros podrían pasar desapercibidos, creo que también nos



hablan de la libertad de elegir, de pensar y de crear. Recientemente conocí a Edinson Quiñones y me pareció admirable su trabajo que resulta de su propia vida, de la gente que ha compartido con él esos espacios que la vida le ha hecho transitar, su familia. Porque negarse ese ejercicio de revisar su vida y traducirlo en prácticas artísticas.

AR: ¿la arqueología familiar vista como cantera expresiva permite un acercamiento más genuino a la comprensión de la historia de un país?

MA: Nuestra historia personal está necesariamente conectada con la sociedad en la que vivimos, la cual es a su vez resultado de decisiones políticas, muchas veces desconocidas para los ciudadanos. En un ejercicio con el grupo interferencia discutíamos sobre la intención del trabajo que es tomar como estudio de caso la historia personal, pero para hacer un vínculo con lo colectivo, con la historia familiar de todas las personas que al proyecto se aproximen. De esta manera, el trabajo propone revisar la propia historia de todos, para así poder entender los estragos que ha hecho en nuestra subjetividad, centurias de condición poscolonial.

AR: ¿Cuál es la génesis exacta de tu expo Blanco Porcelana?

104

MA: Los elementos más sencillos de nuestra vida diaria pueden resultar especialmente relevantes para suscitar procesos de reflexión. Me interesa trasladar escenas o fragmentos de mi historia personal fuera de su contexto natural e intervenir objetos del ámbito familiar, situando lo íntimo en un espacio transitable. Trabajo con elementos de mi cotidianidad, sin aparente importancia y mediante cruces con la historia, la apropiación de imágenes y la intervención de espacios. Establezco conexiones con aspectos problemáticos de la realidad

Para comenzar es importante tener en cuenta el contexto donde se produce este libro. Es importante destacar que el libro hace parte integral de un proyecto artístico, es decir, no se trata de ninguna manifestación diferente a la que atañe a la función del arte hoy. Para ello, creo pertinente realizar una introducción sobre consideraciones del arte contemporáneo y las prácticas artísticas.



AR: ¿Cómo lo recibe tu familia?

MA: mi familia en general lo recibió muy bien: realizaron procesos de reflexión muy importantes, incluso hábitos y prácticas que solo se hacen y no se piensan entraron en discusión. Mi familia Ariza en Barranquilla no solo lo recibió muy bien, sino que también colaboró activamente con que mi familia Aguilar en Bucaramanga y Estados Unidos cambien. Lo apoyo por completo incluso escribieron cartas de apoyo y textos donde se decía que era importante reconocer que existía el racismo en la narrativa cotidiana.

AR: ¿La brecha y el enojo de tus tías reacciona que valora el racismo cotidiano y permisible?

podríamos nombrarlas como una como un tratamiento humano

MA: en algunas de las Facebook hacían referencia racismo eran acciones es una oportunidad para pueden resultar excluyentes

notas que incluyeron en mi a que la definición de de persecución. Creo que pensar que otros hábitos o discriminatorios.

Sin embargo este proyecto conectarse con una realidad texto que me encantó de cual dice que aquí las buenas abuelas.

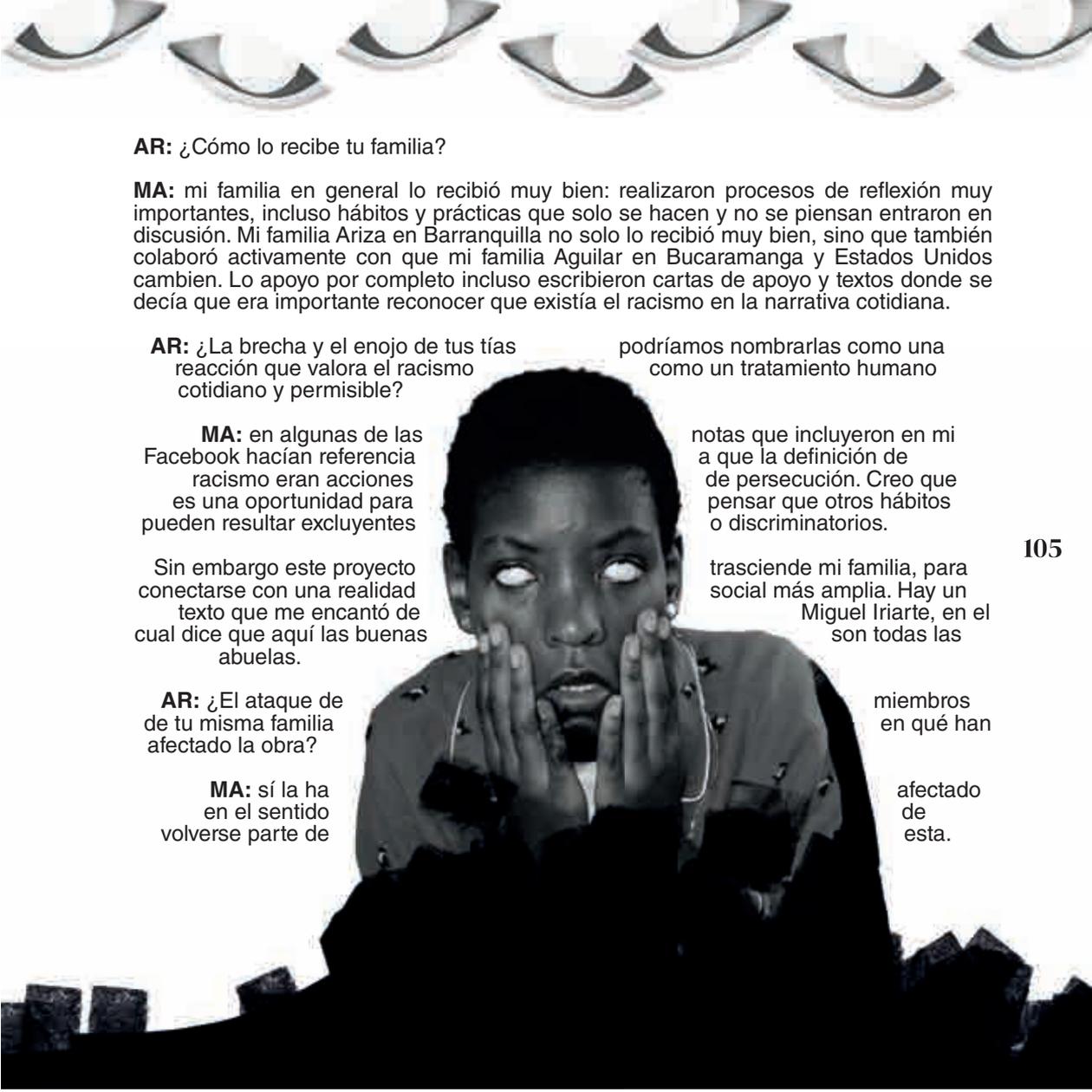
trasciende mi familia, para social más amplia. Hay un Miguel Iriarte, en el son todas las

AR: ¿El ataque de de tu misma familia afectado la obra?

miembros en qué han

MA: sí la ha en el sentido volverse parte de

afectado de esta.



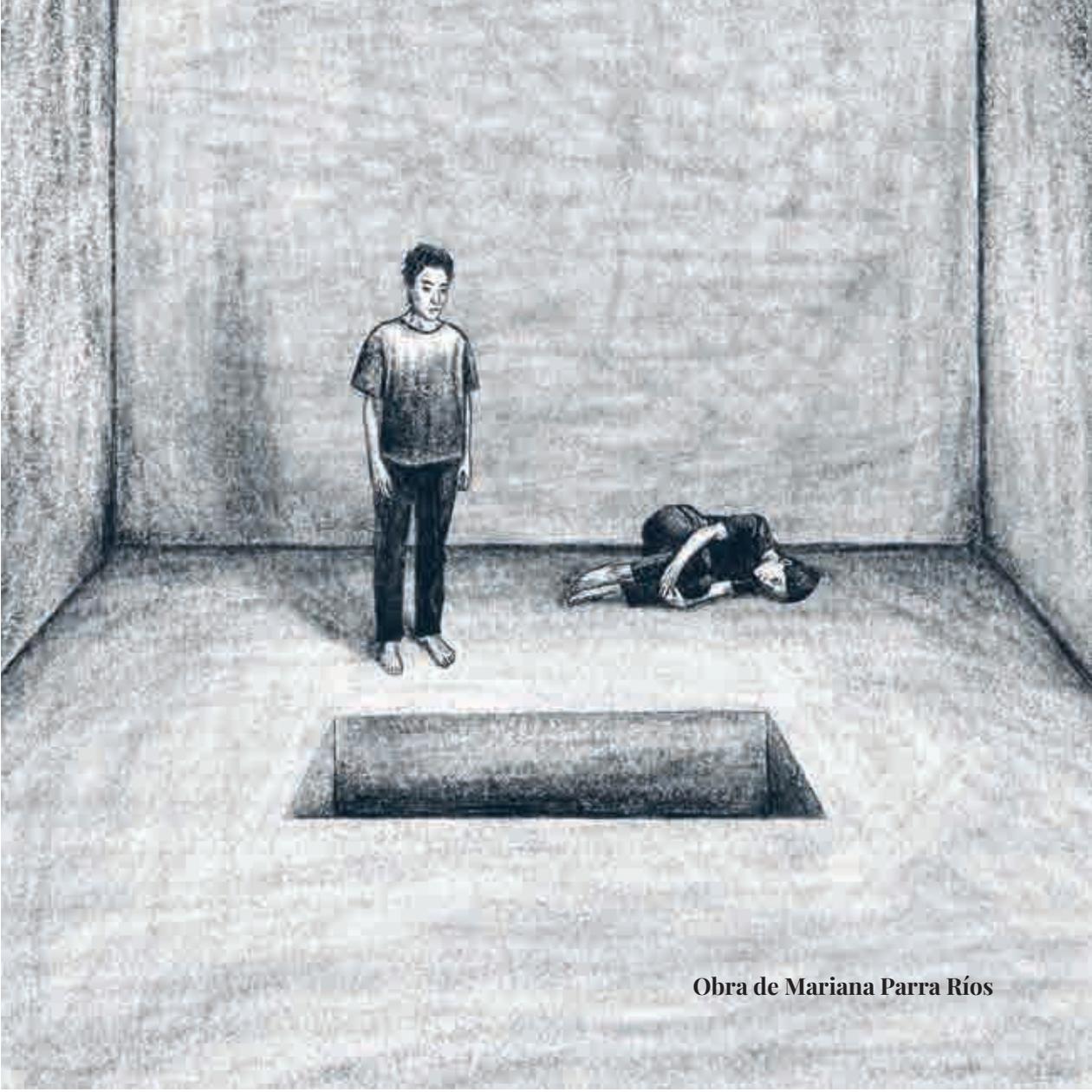


Es interesante pensar que todo eso se ha incorporado a la obra y que una ejecución inicial se ha visto fuertemente impactada por las diversas lecturas y ahora por la censura que ha producido una nueva obra censurada. Creo que para el hecho artístico es interesante lo que ha ocurrido, porque la obra se ve modificada por el mismo espectador en este caso el juez o las tías de donde nace una nueva versión del libro, velada, en un proyecto que busca mostrar aspectos velados de la realidad.

AR: El arte es tan transformable y dinámico como idea sensorial. ¿Crees que todo este surreal hecho te impulsara a seguir por este camino de develar arqueologías familiares aun sopesando procesos judiciales?



MA: los procesos resultan incómodos; sin embargo, esas molestias deben apartarse de la obra misma y deben servir como motores de creación. Todo lo que ha pasado no hace más que proponer más reflexión y motivar la creación.



Obra de Mariana Parra Ríos



ANATOMÍA del sombrero de mi ABUELO

Luz Salcedo
Madrid (España)
Especial para La Moviola

108

Como decía nuestro buen amigo Yoda: “Hazlo o no lo hagas, pero no lo intentes.” Esta puede ser una buena frase para repetirse al intentar llevar a cabo cualquier proyecto audiovisual independiente. Parece fácil, pero no lo es, desde que nace la idea, hasta que la terminas por completo pueden pasar muchas cosas, ya sea un documental, un cortometraje, una película o un videoclip como es el caso que me trae hoy a la Moviola; el videoclip F-16, que dirigí para El Sombrero del Abuelo.

Hace unos 13 años, en mi querida Bogotá, empecé mis estudios de Medios Audiovisuales en el Politécnico Granacolombiano, época que recuerdo con especial cariño porque encontré profesores magníficos que me enseñaron muchísimo y me abrieron los ojos a muchas cosas que yo desconocía por completo... Siempre he sido amante de la música y el videoclip. Es un género que siempre me ha interesado. Allí tuve la oportunidad y el lujo de empezar a medir mis capacidades imaginativas para hacer un videoclip, para mirar hacia el futuro, porque el camino es largo, y en ocasiones doloroso (sobre todo para el ego).

F-16 es un videoclip rodado por un equipo de 35 personas en un tétrico edificio abandonado que en época del franquismo funcionaba como hospital psiquiátrico de Navacerrada en la Sierra de Madrid, conocido mayormente como “La Barranca.” Construido en los años 40, funcionó como preventorio de tuberculosis hasta los años 60. A partir de esta fecha fue un centro psiquiátrico que se mantuvo en funcionamiento hasta 1995, fecha en la que se abandonó. No hay mucha información de lo que pasó en esas instalaciones, como pasa en la mayoría de estos lugares el acceso a la información es difícil. No existe mucha documentación accesible y no todo el mundo quiere dar su testimonio. La reproducción

del videoclip tomó dos meses, el rodaje tres días, el montaje un mes y la posproducción dos meses, cinco meses en total para un videoclip con una duración de 6:26 min (la versión con créditos).

Para la postproducción teníamos 180 planos, entre los que utilizamos técnicas como chroma keying (el croma, inserción croma o llave de color, del inglés chroma key). Es una técnica audiovisual utilizada ampliamente tanto en cine como en televisión, que consiste en extraer un color de la imagen (usualmente el verde o el azul) y reemplazar el área que ocupaba ese color por otra imagen, siempre con la ayuda de un equipo especializado o un ordenador, roscopia¹, motion tracking¹¹ y trackeo de cámara¹². También hicimos duplicación de personajes, entre otras técnicas. Realizamos los motion graphics del noticiero¹³ y un F-16 (avión de combate del ejército español) en 3D, que finalmente eliminamos por falta de tiempo para la animación. La decisión fue dura y dolorosa, pero la mejor opción siempre es terminar en fecha y no incluir cosas a medio terminar que puedan perjudicar el resultado global del proyecto.

En esta ocasión trabajamos con la Steadicam Master Series Film de Octavi Foj Alvira (operador de cámara y steadicam) y la cámara Sony F3 de Producciones Cineclip, que ha superado ampliamente nuestras expectativas de calidad tanto en rodaje como en posproducción. Las lentes de 35mm, 50mm y 85mm cuentan hasta con un 2.0 de apertura de diafragma, lo que permitió gran versatilidad al director de fotografía (Dani Moreno). Para planos robados y making off, utilizamos las Canon 5D, 7D y 550D.

En el proceso de montaje con Final Cut Pro (Luz Salcedo) capturamos el material con el plugin de Sony XDCAM transfer, que tiene opciones de logging avanzadas y permite al editor tener gran control sobre los metadatos de los archivos, capturados en Apple ProRes 422 HQ progresivo a una resolución de 1920 x 1080 y 25fps. Con esto se consiguió un muy buen resultado.

Dani Moreno, supervisor de VFX definió el proceso de posproducción desde el rodaje, al ser también director de fotografía y segundo operador de cámara supervisó todo el rodaje en primera persona, lo que nos dio una gran ventaja.

¹ Es una técnica de efectos visuales que permite insertar gráficos creados por ordenador o imágenes rodadas previamente en un video con la posición correcta, escala, orientación y movimiento en relación con los objetos presentes en la toma. De esta manera hicimos la integración de imágenes en movimiento dentro de las televisiones.

¹² Consiste en la extracción y reconstrucción de los movimientos de la cámara provenientes de un vídeo. En otras palabras, este procedimiento permite reproducir exactamente los movimientos de cámara realizados durante la grabación. Esto se logra mediante software especializado, que por medio de cálculos y ayuda de un humanoide especializado es capaz de extraer y recopilar dicha información para poder ser luego utilizada en un espacio 3D.

¹³ El término motion graphics hace referencia a la animación gráfica digital o como su nombre indica "gráficos en movimiento".

En cuanto a software para los VFX (Dani Moreno, Luz Salcedo y Ancor del Valle) trabajamos con The Foundry Nuke y Mocha Pro. El modelado del avión (Ilse Estrada) se hizo en Autodesk Maya, los Motion Graphics (Ancor del Valle, Luz Salcedo) se elaboraron en Cinema 4D y After Effects. Los títulos de crédito (Dani, Moreno, Luz Salcedo, Luis de Toledo) se realizaron en Photoshop y Apple Motion.

El talonaje de color (Dani Moreno) se realizó con Apple Color, donde se pudo trabajar muy bien con la información de color de cada toma y con su luminosidad, consiguiendo un resultado muy profesional.

Mi recomendación para todo aquel que quiera llevar un proyecto a buen término es que hay que dejar volar la imaginación, pero también tener los pies en la tierra a la hora de comprometerse a hacer un trabajo, es decir, ser muy consciente de las capacidades y las del equipo técnico y humano a la hora de planificar, teniendo muy claro en rodaje qué efectos se quieren incluir en postproducción para rodar en función a eso, sobretodo en un proyecto lleno de VFX como es este caso.

110

Tal vez porque mi trabajo está entre la dirección y la posproducción he visto de cerca las dos posiciones: “Es imposible volver a rodarlo, habrá que arreglarlo en postproducción”. “Está tan mal rodado que no puedo hacer nada decente en postproducción”. Ambas son tan comunes como ciertas. A menudo oigo cosas como: “Ya lo arreglaremos en pospro”; “lo rodamos en chroma y luego se le cambia el fondo”; “eso es darle a un botón”; “vosotros con dos clicks ya borrais el fondo ¿no?...”

Pues no. Es muchísimo más complicado de lo que se piensa; no es verdad eso de que el ordenador es el que hace los VFX y ahora todo es automático. Por lo general, hay un humanoide operando la máquina con la cabeza a punto de estallar de tantas técnicas y comandos. Por eso, creo que cada vez es más necesaria la figura de supervisor de efectos en los rodajes, y más evidente que los directores deben aprender un poco del tema. No me refiero a saber hacer el efecto, porque para eso ya están los técnicos, sino saber cómo rodar para conseguir determinados efectos o en caso de que no le interese (cosa que no entiendo). Debe consultarlo con el supervisor de VFX antes del rodaje. Esto último es muy importante, ya que puede ahorrarnos muchos disgustos y meses de trabajo con el consiguiente gasto de vida y dinero.

Se pueden evitar muchos problemas y disfrutar mucho del proyecto trabajando arduamente en la preproducción, haciendo una apropiada elección al conformar un equipo de trabajo. Si necesitas un actor, contar con uno profesional (no con tu primo el del pueblo), y teniendo muy clara cuál es la función de cada persona dentro del equipo, entre otras muchas cosas, pero uno de los aspectos más importantes es marcar una fecha de entrega y cumplir con ella. He visto muchos proyectos que han terminado en el cajón por no tener en cuenta estos aspectos o por la ambición de hacer un “super video”, que luego por la complejidad se transforma en desgana y fracaso. Nadie hace a la primera un “super video”. La experiencia es clave: es mejor asumir que habrá que caerse unas cuantas veces antes de sentirse orgulloso de lo que uno hace.

Desde mi punto de vista como directora para hacer un videoclip es muy importante pasar algún tiempo con el grupo y conocerlos personalmente, saber quiénes son, hablar con ellos acerca de lo que quieren transmitir y hablar con el compositor de la canción para que te cuente su versión del significado de la letra, aunque esté muy claro como es el

caso de la canción F-16 (con la que me identifico plenamente), todo esto ayudará a hacer un mejor videoclip que sea acorde con el grupo. Además, en estas reuniones salen muchas buenas ideas y muchas posibilidades de producción, por no hablar de la cantidad y calidad de amigos que ganas en el camino (podría estar hasta el fin de los tiempos hablando de estos maravillosos personajes).

Opino también que es bueno tener la mente abierta para cambiar algo marcado en preproducción a la hora del rodaje o en la postproducción, si se te ocurre una mejor idea a ti o a cualquier persona del equipo que pueda ayudar a que la obra audiovisual sea mejor, ¡Bienvenida sea! Pero hay que tener un plan cerrado y saber a dónde ir en cada momento para que esas ideas de última hora fluyan coherentemente y tengan sentido dentro de la historia que queremos contar, aunque ¡claro! todo eso carecerá de sentido sin lo más importante que es el trabajo constante y el amor con que se hagan este tipo de cosas. El talento no es nada sin el trabajo duro.

Videoclip sin créditos (Canal de El Sombrero del Abuelo)
<http://www.youtube.com/watch?v=ml1vIY7AXLE>
 Videoclip con créditos (Canal Vimeo Luz Salcedo)
<http://vimeo.com/55712357>
 Teaser videoclip (Canal Vimeo Luz Salcedo)

<http://vimeo.com/50055080>
 Making off
<https://www.youtube.com/watch?v=5Lo-9zj83WQPRIMER>
 Videoclip Oficial El Sombrero del Abuelo

2012
 Canción "F16"
 Autor: Raúl del Amo
 Álbum: Dangerous Peligro de Abducción
 Dirección: Luz Salcedo
 Rodado con equipos de Producciones Cineclip
 SONY F3, lentes 35mm, 50mm, y 85mm
 Steadicam Master Series Film by Tavicam
tavicam.com/

Equipo artístico

Alejandro Carro, presentador Facha News
 Raúl del Amo, zombie 1
 Jesús Castillo, zombie 2
 Jose Pedro Botella, zombie 3
 Jose Luis González, zombie 4
 Agueda Botella, zombie 5
 Leticia Pedrosa, zombie 6
 Rodrigo Núñez Aravena, banquero
 Paula García García, bailaora
 Negra, chihuahua rescatado
 Cata, perra de zombies, 3
 Equipo técnico

Dirección y montaje – Luz Salcedo
Dirección de fotografía – Daniel Moreno
Dirección de arte – María Martínez
Operador de cámara y steadycam – Octavi Foj Alvira
2.º operador de cámara – Daniel Moreno
Ayudante de cámara y foquista – Javier Muñoz
Foto fija – Aníbal Alonso y Ilse Estrada
Making off – Lennon "The Lawyer"
Ayudante de dirección
 Rosalía Sánchez
 Claqueta
 Henrik Lassegård

El Sombrero del Abuelo

Raúl del Amo – voz y guitarra
 Antonio del Amo – bajo
 Rodrigo Núñez – cajón
 Víctor Guadiana – guitarra eléctrica
 Jorge Santana – batería
 Jesús Castillo – técnico de sonido
 Leticia Pedrosa – VJ.
 asaltamientos

Ambientación

María Martínez
 José Pedro Botella
 Águeda Botella
Montaje de Escenografía
Audiovisual

Leticia Pedrosa "AsaltaMentes"
 Javier Andaluz
Equipo postproducción
Supervisor de VFX
 Daniel Moreno
Postproducción Y VFX
 Daniel Moreno
 Luz Salcedo
 Ancor del Valle
Etalonaje
 Daniel Moreno
 3D
 Ilse Estrada
Diseño arte DVD
 Luis Toledo "La Prisa Mata"
Bases electrónicas DVD
 Rodrigo Núñez Aravena
Autoría DVD
 Luz Salcedo & Daniel Moreno

Producción y logística

Leticia Pedrosa
 Luz Salcedo
 María Jesús Casado
 Martín Pedrosa "Cuco"
 José Luis González
 Yaiza García
 María Martínez
 José Pedro Botella
 Agueda Botella

Catering

María Jesús Casado

Producción ejecutiva

Luz Salcedo
 El Sombrero del Abuelo

Agradecimientos

Producciones Cineclip
 Octavi Foj Alvira
 Alejandro Carro



Obra de Mariana Parra Ríos



Obra de Mariana Parra Ríos



Obra de Mariana Parra Ríos

Obra de Mariana Parra Ríos



El presente volumen de la antología **Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros** se acoge al concepto de **Acantilado** porque es un abismo casi siempre erosionado que se abre como posibilidad metafórica de lanzarse al vacío con un paracaídas de emociones y curiosidad infinita.

En este volumen se reúnen como en punto de encuentro (usted está aquí) artículos sobre la película de animación de Luis Eduardo Aute, J.G. Ballard, Derek Jarman, un cantautor ecuatoriano, un performer que se dispara a sí mismo, el Alzheimer como huésped indeseable, una directora de cine italiano hija del pensador postmarxista Toni Negri, las palabras de una activista LGBTIQA+ como Rita Indiana, un director de teatro alemán que reemplaza los actores por objetos, entre otros.

Que el eco de este **Acantilado** traiga voces o trinos de pájaros tal vez migrantes, que quien lo lea se imagine a Mary Wigman dando vueltas en el aire como un dulce holograma imaginado como lo hacen todos los artículos de este volumen.

Volumen 2 otra forma de **Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros**, otra manera de pararse o imaginar un acantilado con vientos alisios leves y tormentas lejanas con relámpagos que hagan ver el cielo con venas y arterias de todos los colores.



*Facultad de Sociedad,
Cultura y Creatividad*