



Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros

Geografías para una antología de la
Revista Alternativa Multicultural La Moviola

2007 - 2017

Meandro
Volumen III

Andrés Romero Baltodano
Editor Académico

Ana María Porras González
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

Meandro
Curvas de los ríos
Volumen III

Artista invitada
Ana María Porrás González



*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. 3: 978-628-7662-01-8

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) : Meandro, curvas de los ríos / Romero Baltodano, Andrés, editor. – Bogotá D.C.: Editorial Politécnico Grancolombiano., 2023
V. 3, 137 p. : il; col. 16,5x16,5 cm.

Incluye referencias bibliográficas.

ISBN Obra completa: 978-628-7534-98-8
ISBN Vol. 3: 978-628-7534-01-8

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

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 3. p. 134. 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

ANA MARÍA PORRAS GONZÁLEZ

Tras 15 años de ejercer comercialmente en fotografía publicitaria, arquitectura y retrato, e ir coleccionando imágenes en sus diferentes recorridos, Ana María Porras encuentra en el fotobordado un medio de expresión único que enriquece sus imágenes, convirtiéndolas en piezas únicas e irrepetibles.

La cuidadosa composición y limpieza son dos de las más fuertes características de la fotografía de Ana María Porras.

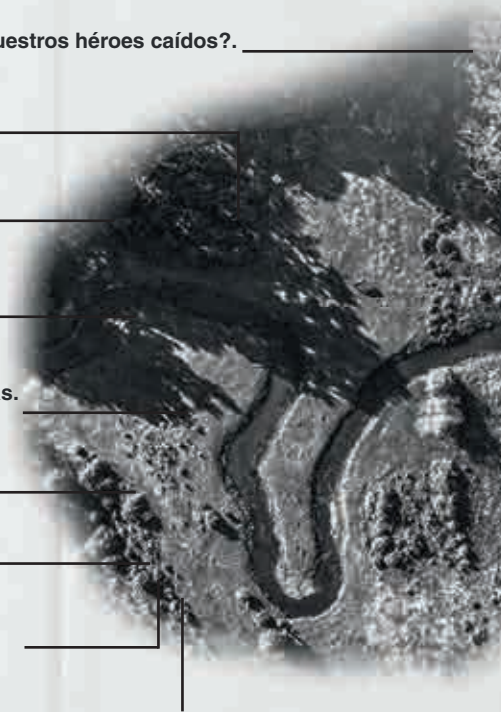
Sus imágenes están plagadas de juegos, acertijos, formas, figuras limpias y certeras, colores, líneas y luz que se combinan y las hacen dinámicas y llenas de vida.

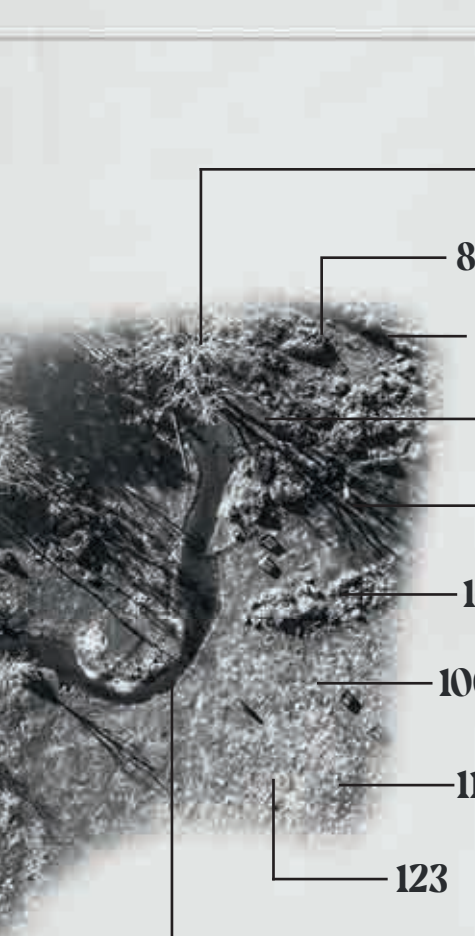
La forma especial de mirar el mundo que se le presenta, su delicada forma de capturar la luz, la representación de los objetos y de los personajes que decide retratar, en ocasiones ella misma, la convierten en una artista que no solo nos invita a un paseo de luz, color y texturas sino que además nos relata algo nuevo y personal con cada una de sus imágenes.



**Autorretrato:
Ana María Porras González**

CARTOGRAFÍA DEL MEANDRO

- 12** Albertina Carri: ¿Estos son nuestros héroes caídos? _____
Andrea Vásquez Ocampo.
- 22** Rápido sin retorno... Dziga Vertov. _____
Camila Duarte.
- 25** Festival Iberoamericano de Teatro 2014:
un viaje alrededor de una mesita de té. _____
Andrés Romero Baltodano.
- 30** Daniele Finzi: "Hay miles de poetas; pocos
sobresalen, pero solo algunos son poetas". _____
Andrés Romero Baltodano.
- 35** Altiplano: Una evocación a la conquista y sus consecuencias. _____
Catalina Insignares / Gustavo Rojas.
- 48** El montaje como método de experimentación:
Un acercamiento a la obra de Gustavo Galuppo. _____
Andrea Carolina Murcia Gallego.
- 62** Principito o la voz interior. _____
Giovanna Faccini.
- 68** El libro álbum: un género más allá de lo instructivo. _____
Catalina Sanabria Caballero.
- 71** Costa Gavras (Conversatorio en la Filmoteca de Catalunya).
Oscar Romero.
- 



77 Pretender ser en la nueva irrealidad.
Melissa Rodríguez / Camila Duarte.

84 Satélite llamando a control no responde:
psiquiatría transcultural a plena voz.
Ángela Salguero.

87 ¿Por qué los enanos empezaron pequeños?.
Diego F. Vargas.

92 Connie Imboden: sumergida en el agua
y sobre la superficie de esta.
Juana Manuela González Obando / Camilo A. Vengoechea G.

100 Ron Mueck: La sonrisa de una máscara.
Andrés Alfaro.

102 Satoshi Kon se fue lentamente, sin que nos diéramos cuenta.
Andrés Romero Baltodano.

106 El cuerpo en un abrazo: Placer, amor y (s)vida:
Reflexiones con saliva y miel.
Juliana Ospitia Rozol / Adriana Guio Veral / Margarita Ortega Sáchica.

118 Rebecca Dautremer o el temblor
de un topo dibujado en una media amarilla.
Andrés Romero Baltodano.

123 Los Cuenta Cuentos: Primer Encuentro
Iberoamericano de Escritores Cinematográficos.
Melissa Vargas.

126 Amy, Amy, Amy: Life is a winning game.
Jorge Eduardo Martínez García.





**HIELO-ÍNDICE-ROZAR-FOGATA-BURLADERO-HAMACA-LUCIERNAGA-MEDIA-
ILUSIÓN- BOTÓN-JARDINERA-SIENA-RALLADOR-CERCA-RELOJ-ESCUDO-
TINTA-CACHALOTE**

8

Meandro

Curvas de los ríos

Volumen III

**INTROMISIÓN-CADENA-MARIPOSA-ALERTA-TIMIDEZ-LENGUA-MECER-
TORMENTA-AMANSAR-SILLA-TUNEL-RETINA-CANDADO-TEMPLARIO-
ZANCUDO-AMARRAR-CABESTRILLO-**





**PODRÍA ADAPTARME A CIERTA DOSIS DE DAÑO A MI CUERPO
SIEMPRE Y CUANDO MIS FANTASÍAS QUEDARAN INTACTAS.**

Federico Fellini

9

**EL ÁRBOL ES TODO UN CONJUNTO DE EFECTOS
QUE ACTÚAN SOBRE MÍ.**

Henri Matisse



Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González



Albertina Carri:

“¿ESTOS SON
NUESTROS
HÉROES
CAÍDOS?”



12

Andrea Vásquez Ocampo
Corresponsal *La Moviola*
Buenos Aires (Argentina)

Desde las frías y persuasivas calles bonaerenses, Albertina Carri abre las puertas de su departamento para dar paso a curiosos ojos colombianos. Con sus recuerdos infantiles y color de la realidad, nos permite dibujar en nuestra retina figuras que contemplan los deseos cinematográficos del ahora, con los que “Estamos viviendo un momento intermedio donde algo va a suceder, algo tiene que cambiar”

Andrea Vásquez: ¿Hay un acercamiento en tus películas a la opresión de una sociedad, a la libertad e igualdad para las mujeres?

Albertina Carri: Sí, en general diría que en mi cine, en casi todas mis películas, hablo de sociedades opresoras. Recreo de algún modo mini sociedades, representadas en diversas familias o diferentes tipos de familia; sin embargo siempre hay un cierto patrón, que es la opresión. Muchas veces es opresión de género, muchas veces hay un alto grado de machismo en los personajes. Pero no diría que ese es el foco único de todas mis películas, si creo que más bien es una sociedad opresora en términos un poco más amplios.

AV: ¿Cómo se construye el acercamiento a una sociedad opresora en tus películas?

AC: Es muy diferente en cada una de las películas porque realmente son todas muy distintas, hablan de clases sociales muy distintas. Por ejemplo, en el caso de *La rabia*, mi última película, se trata de gente de campo, de campesinos. Es una violencia mucho más explícita que, por ejemplo, en mi película anterior, *Géminis*, que trata sobre personajes de clase alta, donde la violencia es muy fuerte y muy profunda sobre los individuos que conforman esta familia, pues es una violencia más primitiva y más permitida también, más aceptada, está instalada, está naturalizada. En el caso de *Géminis*, hay todo el tiempo como un disimulo sobre esa violencia, están todo el tiempo jugando a “Esto no está sucediendo”. De hecho cuando se enteran que está sucediendo lo que no quieren que suceda, la madre se vuelve loca, prefiere no ponerlo en un nivel de realidad.

Los rubios es un ensayo, y formalmente es muy distinto a todas las demás, trabaja otro tipo de emocionalidad. Así que depende mucho de cada uno de los casos.

AV: ¿En *La rabia* la mudez de una niña es un eje violento?

AC: Sí, creo que sí. Es un mutismo muy raro; es una especie de autismo, se podría llamar, pero *a priori* por lo que cuenta la película y por lo que se sabe no tiene problemas físicos, o sea, no es sorda o no es muda, es más bien una contingencia emocional. Por lo tanto, creo que viendo el contexto, sin duda tiene un origen emocional, que está marcado por alguna situación traumatizante. Puede ser continua o un *shock* que haya recibido, pero sin dudas es una de las formas de la violencia ese mutismo.

AV: ¿Muestra una salida, desde el interior de esa sociedad, a través de sus dibujos?

AC: Sí, finalmente ella lo elabora de un modo, en un punto muy bueno, porque es el único personaje de la película que realmente es capaz de hablar sobre la violencia. A través de sus dibujos es la única que de algún modo convierte la violencia en algo representable, los demás solamente accionan la violencia, o sea la cometen. Ella en realidad la transforma, la representa y puede no cometerla.

AV: ¿El juego paralelo de clases sociales en *Géminis* y *La rabia* levanta un falso telón de la “moral”?

AC: Sí, pudiera pensarse así. En realidad, esto es algo de la literatura. No es algo que inventé yo quiero decir, es algo que tiene un recorrido histórico en la historia del arte, de las artes escénicas más bien. La clase alta y la clase baja en general suelen ser las portadoras de lo amoral o de lo inmoral, y en general la clase media se ve como la clase reguladora. No creo que sea así, ni cerca. Creo que el problema es cuáles son los cánones morales con que se juzgan a las personas. Me parece que todas mis películas en ese sentido plantean eso: ¿cómo te oprime una moral impuesta? ¿Qué tiene de malo el incesto?, ¿por qué es

tan malo que se casen entre hermanos? Quizás si fuera clase baja, estaría mucho más aceptado.

AV: ¿En *Los Rubios*, revelar los secretos de una niña de 5 años a un público distante, pero cercano, al compartir la misma historia, podría construir una reflexión crítica del pasado?

AC: Creo que *Los rubios* es eso: una reflexión crítica sobre el pasado. El cambio que establece *Los rubios* a nivel documental, tiene que ver con que se involucra la primera persona, pero por otro lado no se involucra desde un lugar de víctima sino más bien desde un lugar reflexivo. Una primera persona que, a pesar de ser víctima, ha llegado a madurar, ha llegado a reflexionar sobre el tema y puede exponerlo de manera reflexiva. Es una película que incita a pensar, no habla de certezas, creo que eso es claramente crítico.

AV: ¿El recuerdo y la memoria como se vive en *Los rubios*?

AC: La película sobre todo es una reflexión sobre la memoria, sobre qué significa esto de recordar, sobre los diferentes niveles y posibilidades de la memoria. En realidad, es bastante crítica más que sobre el pasado, porque la película tampoco es que hace una crítica real sobre el pasado de los 70, más bien la película lo que se pregunta es cuál es la herencia que nos dejó, qué hacemos con eso. Esto sucedió: fue una masacre; nos hizo muchísimo daño, todavía la seguimos padeciendo, fue una crisis muy profunda en los ámbitos político, económico y social. No solamente se salió y se mató gente: ¡se destruyó un país! Entonces la película lo que se pregunta es qué hacemos con esa herencia, hacemos una reverencia y lo convertimos en estatua diciendo: ¿estos son nuestros héroes caídos? Pensamos en esa potencia arrasadora que fueron los grandes intelectuales de los 70 y cómo quedamos hoy como sociedad y como individuos también, porque la película en un punto se plantea

14

M e m o r i a

el punto de vista privado, cómo se vive esa historia que es pública, que sale en los diarios, pero que también es privada.

AV: ¿Cómo ves la situación del cine latinoamericano en estos momentos?

AC: En realidad yo creo que es un momento muy extraño para el cine en general. Creo que las nuevas tecnologías, así como hicieron una revolución en los últimos años y todos tuvimos acceso al cine; porque el cine antiguamente era una cuestión de clase, un arte

muy caro y solo pocas personas se podían dedicar. Con las nuevas tecnologías se democratizó mucho la realización de cine. A su vez, las nuevas tecnologías generan un espacio extraño, la gente ya no va tanto al cine, las salas de cine en general estrenan cada vez más solo cine norteamericano, porque son complejos de multisalas, donde los dueños son las mismas compañías productoras y distribuidoras. Se ha convertido en una gran multinacional. En ese sentido, algo va a suceder con este cine llamado *de autor*.

Para mí, vivimos un momento intermedio donde algo va a suceder, algo tiene que cambiar, porque, por ejemplo, en Argentina se hacen muchísimas películas al año, pero en toda Latinoamérica no se estrenan, solo se estrenan en Argentina y algunas en Europa y Estados Unidos. Lo mismo pasa con todos los demás países, Chile y Brasil; tienen una cinematografía enorme e importantísima y acá no llega absolutamente nada y estamos exactamente al lado. En ese sentido, algo bueno tiene que salir de esta especie de crisis.

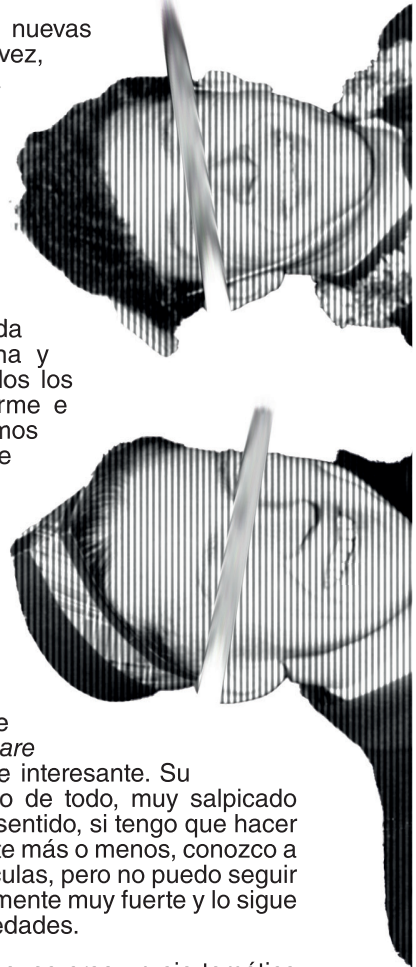
AV: ¿Algún favorito dentro del cine latinoamericano?

AC: Un poco de todo. En el último tiempo me gusta mucho el cine mexicano, pero es lo que puedo ver en festivales porque desconozco el resto. Por ejemplo, una película colombiana no veo hace diez años. He visto las películas más comerciales que se dan en otros circuitos.

No obstante, hay algo de nuevo cine mexicano en el que me parece que está pasando algo interesante. El documental *Shakespeare y Víctor Hugo* está muy bien. Reygadas es un director bastante interesante. Su película *Japón* a mí me gustó mucho. Anteriores, hay un poco de todo, muy salpicado porque también es muy mala la educación que tenemos en ese sentido, si tengo que hacer un recorrido por la historia del cine americano o europeo, me guste más o menos, conozco a los autores. En Latinoamérica, tengo como un pantallazo de películas, pero no puedo seguir una linealidad histórica. El cine latinoamericano ha sido históricamente muy fuerte y lo sigue siendo a pesar de lo bombardeadas que han sido nuestras sociedades.

AV: ¿Consideras que, al ser bombardeadas nuestras sociedades, se crea un eje temático común y solo son reconocidas las películas de este tipo?

AC: No del todo, eso también tiene un cierto peligro. Parece que el cine latinoamericano solo se puede ocupar de los conflictos sociales de su propio territorio. Es algo que estuvo pasando en el mundo, donde las películas que se festejan son aquellas que solo habla



de la violencia de cada país, de la corrupción y de la situación política desastrosa; como si no tuviéramos derecho a hacer ficción. Yo no estoy muy de acuerdo con esa postura. Creo que tenemos una cinematografía y una historia cinematográfica muy importante y no necesariamente es así, no es el único cine que deberíamos poder hacer. De hecho, se están haciendo documentales muy interesantes sobre otros temas y ficciones muy interesantes, que no necesariamente tocan el tema social o político tan directamente, pues siempre todas las películas están invadidas e intoxicadas por el lugar en el que habitas y por la vida del alrededor, es inevitable eso.

AV: ¿Película favorita?

AC: No sé si tengo una película favorita, van cambiando según la época. Hay películas a las que vuelvo. Por ejemplo, *Muerte en Venecia* (1971) es una película a la que siempre vuelvo. Me gusta mucho la filmografía de David Cronenberg y depende del momento a cuál de todas sus películas vuelvo. No tengo una película favorita para nada, tengo muchas. De hecho, me gusta *Muerte en Venecia*, pero me gusta todo Visconti.

AV: ¿Libro?

AC: Leo literatura especialmente, es lo que más me gusta, lo que más me divierte. Ahora justo estoy leyendo a Ian McEwan. Es un autor que me gustó mucho y suelo leer bastante, trato de leer casi todo lo que escribe. De los clásicos estaría Marcel Proust. En literatura argentina hay un libro que me gusta mucho que se llama *Las ratas* de José Bianco. Otro libro que es uno de mis grandes amores es *Adiós al otoño* de Stanislaw Witkiewicz. Sobre el final de *Los rubios* la última frase que aparece es de autor.

AV: ¿Pintor-pintura?

AC: Sí, me gustan muchos. Argentinos y nuevos, me gusta mucho lo que está haciendo el grupo Mondongo; es un grupo de tres personas y está haciendo unos trabajos increíbles. Trabaja con una especie de plastilina y espejos; tiene unas obras hechas con carne también muy buenas. De aquí y de ahora me gusta mucho un artista que se llama Ernesto Ballesteros. Y del mundo no sé, hay de todo, es tan grande.

Al bajar las escaleras zumban sobre mis recuerdos aquellas imágenes que me llevaron a la puerta por donde ahora estoy saliendo... Adentro queda Albertina Carri aquí afuera comienzo a caminar observando el gris de la acera de manera perpetua... profundamente perpetua...





Fotografía de Ana María Porras González

18



RÁPIDO SIN Retorno...


DZIGA VERTOV

Camila Duarte
Especial para *La Moviola*

“[...] Soy un ojo fílmico, soy un ojo mecánico,
Una máquina que os muestra el mundo solamente como yo puedo verlo.”
“Lo principal y lo esencial es la cine-sensación del mundo.”

Dziga Vertov

Apertura del telón. Se divisa la unión soviética y Lenin, el triunfo de los Bolcheviques después de la Revolución de Octubre, ejército rojo empoderando el cambio. Ya no más zar, el comunismo se propugna junto con la libertad. La economía se entabla dentro de los diálogos de la NEP; un fulgor de inapetencia se vislumbra más atrás, aceleradamente muere Lenin, la nación inicia el colapso. De un lado Stalin y Trotsky pelean la sucesión; el territorio ruso ha dado paso al socialismo con diversas miras y el comunismo se deteriora del colectivo popular. Inminentemente la industrialización ha cobrado vida, los sonidos de



las maquinarias y la premisa del cambio con las nuevas economías se adentran en la nueva Rusia. Stalin hace un llamado al mundo, la nueva economía socialista debe ser acelerada y el partido obrero silenciado por su oposición, empiezan jornadas de trabajo superiores a las 15 horas. El sueño de la democracia es eliminado, sonido de fusiles, el dictador ha iniciado su marcha y con aquellos aires llenos de nuboso futuro el “Plan Quinquenal” cede la preocupación a la industria pesada antes que dar de comer al pueblo.

El interior de aquella imagen se deteriora, el sueño de la realidad hostiga al observador, los gritos de crítica embalsaman el espíritu de los intelectuales. Al final del teatro las sillas están llenas de inconformes, algunos no han sido silenciados. Se divisa la bohemia de la época, las nuevas tecnologías se filtran para fisgonear y quién vocifera las penurias de su gente, la cámara y el foco expectante que quieren hablar y narrar la época. Afuera del *SHOW* las armas apuntan al espectador. La historia de la Rusia debe ser contada como es, no como se cree que es, el cine independiente teje su propuesta: un documental bajo el término Film Cine-Ojo.

Suscitan ideas dentro de la cabeza de Dziga Vertov: ausencia de guion, de actores, de decorados, de dirección, de trajes y de demás accesorios del proyecto cinematográfico, lo que en realidad debe ser contemplado bajo el lente de la cámara es la materialidad del mundo que parlotea en la década de 1920, las contradicciones de clases sociales, la vida cotidiana, el reconocimiento del obrero y el despertar de la masa para la sublevación. Marx viene del recuerdo “¡ Proletarios de todos los países, uníos ¡” Es hora de evidenciar lo que pasa en la vida real, dejar la ficción y dar paso a la crítica por medio de imágenes que expliciten lo que aqueja al pueblo. Dziga entona en sus propósitos un cine que a futuro será visto como base del cine documental, la cámara es entendida por él como una extensión del sentido de la vista, ya que es capaz de moverse y vivir en cualquier espacio llevándose impresiones más perfectas, que explora concienzudamente el desorden de los fenómenos que pueblan el espacio. Se inicia la construcción de un proyecto fiscalizador y político: del lado artístico consolidará en el montaje los movimientos invertidos de la cámara, lenta o rápida, fotografía fija y en movimiento, 1000 imágenes alterando los sentidos a toda marcha, la metrópolis reconstruida a toda velocidad y silenciada porque no hay tiempo para pequeñeces, solo para la captura del instante que ya fue pasado. Rapidez.

Un hombre, una cámara, el futurismo visto desde la Rusia con el auge de las nuevas tecnologías, que se abalanza hacia los espectadores, con una nueva vida, la industrialización está a flor de piel, y, entonces, Vertov, apuesta a la construcción de un proyecto fílmico llamado *EL HOMBRE DE LA CÁMARA*, varias historias entretrejidas, camarógrafo, Rusia, máquinas, dinero. El intratecto de la persona que desde el foco encuadra y mira artísticamente su ciudad, su vida cotidiana. Etnográficamente, Dziga divide su proyección sobre la ciudad, cual máquina que inicia su trabajo y que metafóricamente entre primeros planos de rostros, partes de maquinarias, espacios públicos y un tren que una y otra vez a lo largo del film va



sin un rumbo fijo, solo transita y segmenta pero nunca detiene, recolectando sitios públicos transitados particularmente por los obreros y multitudes humildes que resaltados en saltos discontinuos de premura dan la esencia a la imagen acelerada que este cineasta retrata de su Rusia, del orbe alienado por el capital y la necesidad de expansión, la aglomeración sin sentido, la hipérbole de las masas obligadas a tener y a necesitar.

El ojo delator y debelador que se genera en torno a la maquinización de la vida, enseña que no todo es como parece ser. Lo que recuerda a Marinetti y su manifiesto futurista sobre qué quería en realidad del cine futurista:

“El cine es un arte per se. El cine no debe por lo tanto copiar nunca el escenario. El cine, siendo esencialmente visual, tiene que realizar antes de toda la evolución de la pintura: desprenderse de la realidad de la fotografía, de lo bonito y de lo solemne. Volverse antibonito, deformante, impresionista, sintético, dinámico, palabra libre”

20

A esto Vertov responde fielmente, y a lo largo de 66 minutos de cine silente donde reflexiona sobre el mundo deteriorado por una marcha que no tiene reversa, que propicia un desequilibrio tanto para el hombre como para la mujer y, sobre todo, los niños. Implícitamente esto critica al contexto que no se emancipa de lo público ni de lo privado. Claramente juega con el espectador desde las visitas a una habitación, una fábrica, una máquina, un balneario, a fachadas de centros políticos, a parques, donde todo es vital para que cobre sentido y no linealidad, pues los procesos que se generan a la par de la evolución de la nación contrarrestan el bienestar de estos. Este documental, que puede ser visto dentro de la vanguardia futurista, evidencia lógicamente y explicaría que los pequeños detalles que pasan desapercibidos en un día común y corriente son los más claves para el estudio minucioso de una nación que tiene olvidados. Es insigne reconocer que entre más se ve, poco se sabe del mundo tal y como es. Con ayuda de la fragmentación de la realidad, se construye aleatoriamente una forma de vida que escapa de entendimiento. Pero, como una monótona rutina, configura la supervivencia de una nación al borde de estallar por la “sapiencia” del dictador. Esto plasma la verdad universal del pueblo subyugado que necesita despertar y desprenderse de los hilos mágicos con que son manipulados.

Así, el filme inicia un diálogo adentrándonos en lo más popular y allegado del colectivo humano con ligereza inicial, como un despertar, donde primeros planos de aquellos lugares íntimos y la invitación desde el proscenio del teatro invitan a vislumbrar la incapacidad humana por el progreso y la ironía de la polis entablada bajo los diálogos de los que tienen y los que no tienen. Vagamente se esclarece una continuidad u orden que parece una sensación de avidez con que el director quería exponer su fuerte conocimiento del movimiento, y que ambiguamente se representa en las pequeñas partes de las maquinarias sin estar trabajando hasta la cumbre de su capacidad para producir, 1001 formas que incesantemente consignan ese escándalo por el florecimiento del intelecto humano dentro del estándar máquina



que desencadenen su intelectualidad. No obstante, el símbolo se cuele entre rejas, unas ventanas vinculan su catarsis al hecho surreal de abrir caminos de entendimiento o cerrarlos, ruedas que giran a toda velocidad en alegoría a la pérdida de cabeza por “cultura” además de actas de matrimoniales y de separación y el camarógrafo agigantado entre las masas es el único erudito que fija su atención ocular para congelar el hecho mundano: los vicios desde las tabacaleras, medios de comunicación, y en contraprestación la crudeza del destino, la vida de las minas, las fábricas de aleaciones y miles de obreros deambulando e intentando luchar por las ideas utópicas de igualdad.



Entonces surge una cuestión que no puede ser desapercibida: Vertov con el consejo de los tres (Kinoks) realizaban un experimento cinematográfico, matemático o revolucionario, o por el contrario citaba las bases del documental y eliminaba su premisa de futurista para adentrarse en la mezcla de teatro, literatura y poética. La pregunta impide explorar las muchas posibilidades debido a la limitación de sus respuestas. Sin embargo, es importante aclarar que el cineasta mudo soviético, precursor de la obra de Pudovkin y Eisenstein, optó por una revolución social, política y artística que no puede ser separada. Además, su trabajo se dirigía a todo el pueblo ruso, que estaba interesado en expandirse por todo el mundo y transformar América, Asia y Europa. Nace entonces aquel Cine-ojo y Radio-ojo como una sinfonía que explora la vida citadina e inserta el toque marxista, aleja toda la academia y por medio de montajes alborotados o/y collages de imágenes enseñan la vida tal cual es.

Los *KINOKS* de la época ensamblaron el gran eslabón para soslayar lo que hoy es el documental, tras mirar una y otra vez *EL HOMBRE Y LA CÁMARA* se percibe que el intento mudo a veces recae en el experimento, las reflexiones viran pero no participan, el ojo cámara no deja de ser eso. Es como el acusador que señala, pero no argumenta, para ser el primer intento hay que ameritar el barrido de fotografías rudas, mecánicas, íntimas, públicas. También hay que subrayar que ante tanta apoteosis que bombardea la psiquis el rescate de signos es insuficiente a no ser que el espectador conozca a *PRIORI* los procesos de revolución de la unión soviética además de las figuras que trascendieron y dieron forma a la sociedad del momento. No es decir que fue intento fallido, pero la apuesta se hubiera engrandecido



bastante si dentro del subtexto se alternara más imágenes desastrosas, obviamente no de crudeza ni de salvajismo, pero sí de contexto, para que el film visto *A POSTERIORI* se tomara como un documental histórico y no como intento de documental.

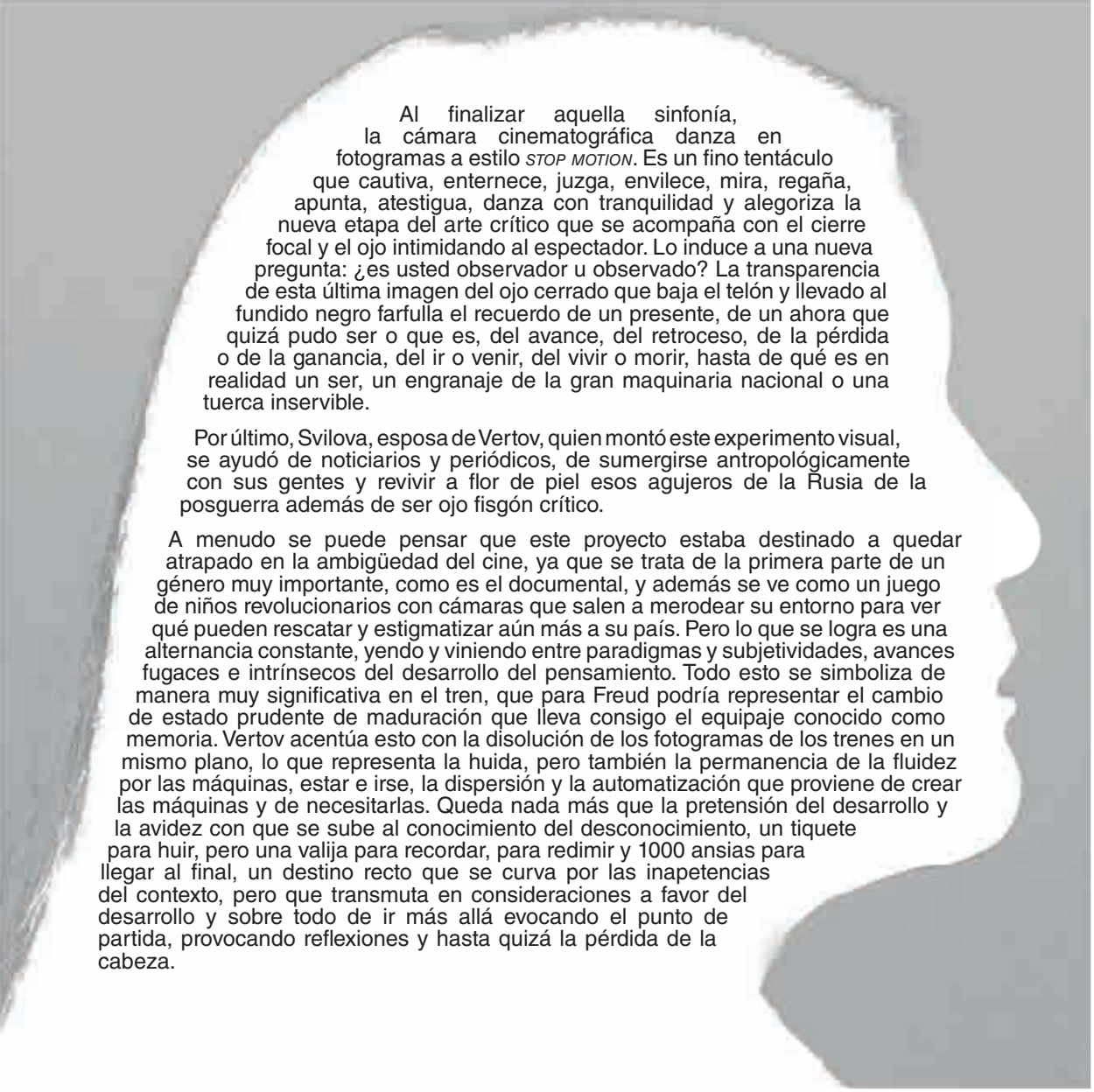
La suntuosidad del filme enmudecido es que se desplaza entre las nuevas vanguardias después de la guerra, algo surreal y algo dada, pero retoma el futurismo no totalitario, sino con postura hacia la izquierda, donde un tren que siempre se muestra en segmentación de planos, alude a ese viaje sin retorno y sin rumbo fijo que se narra en el género fantástico y de horror y que fielmente alegoriza esa marcha en decadencia por la evolución de la máquina y la deshumanización del hombre a toda velocidad. A lo que una agraciada invitación a la danza hace un guiño de felicidad de que todo no es tan febril por los esfuerzos mortales y entre *STOP MOTION* y planos generales la segmentación hombre-mujer vincula esa eterna indeterminación que balancea la esfera terrestre, el ser o no ser, la vida, la muerte, el día, la noche. Una Rusia variada, trabajo, espacios de esparcimiento, también hay espacio para niños sonrientes y expectantes, y entre tanto cúmulo de ideas la Invitación al radio ojo, en vísperas de su aparición se ideograma en varias orejas dispuestas y diferentes establecimientos donde convergen consignas y efigies de Lenin y Marx. La idea de progreso apresurada y nada que hacer. El futurismo en pleno auge, la cámara como medio atractivo y perfecto transmisor de información. Una nación representa las luchas internas y externas de un individuo frente a sí mismo y frente al mundo.

22

Dziga, a través de su trabajo en el cine mudo soviético, logró filtrar a través de tanta palabrería fotográfica la sinestesia que se filtra por los poros. Al observar uno de sus documentales mudos, el receptor experimenta la sensación de estar escuchando música. La película es una obertura, intercalada con momentos esquemáticos. Los posicionamientos de cámara y angulaciones, aparentemente al azar, sumergen al espectador en ritmos sucedáneos que hacen vibrar las retinas. La cinta en blanco y negro insinúa intermitencias de color. Los paneos

**CINE
OJO**

de gentes lánguidas suenan a melancolía, los travellings en 360 grados de multitudes evocan intranquilidad y aspereza, y los zoom in de la fabricación de hachas, la anciana llorando, los heridos y las ambulancias hincan sabores de lágrimas y sangre. Los montajes paralelos de mujeres galantes y obreras dialogan. La dureza se estremece por la piel de quién vigila en ambos casos, camarógrafo y espectador. El gigante con su cámara desde arriba vigila todos los procesos de la polis, y un piano tocado por manos ágiles presagian el dominio del ojo vigía atemorizando y divirtiendo tanto que casi al final del film, el montaje del palacio ruso quebrantado en dos depura la idea de una nueva nación en manos de quien la ha merodeado y se atreve a acusar.



Al finalizar aquella sinfonía,
la cámara cinematográfica danza en
fotogramas a estilo *STOP MOTION*. Es un fino tentáculo
que cautiva, entornece, juzga, envilece, mira, regaña,
apunta, atestigua, danza con tranquilidad y alegoriza la
nueva etapa del arte crítico que se acompaña con el cierre
focal y el ojo intimidando al espectador. Lo induce a una nueva
pregunta: ¿es usted observador u observado? La transparencia
de esta última imagen del ojo cerrado que baja el telón y llevado al
fundido negro farfulla el recuerdo de un presente, de un ahora que
quizá pudo ser o que es, del avance, del retroceso, de la pérdida
o de la ganancia, del ir o venir, del vivir o morir, hasta de qué es en
realidad un ser, un engranaje de la gran maquinaria nacional o una
tuerca insertible.

Por último, Svilova, esposa de Vertov, quien montó este experimento visual,
se ayudó de noticiarios y periódicos, de sumergirse antropológicamente
con sus gentes y revivir a flor de piel esos agujeros de la Rusia de la
posguerra además de ser ojo fisgón crítico.

A menudo se puede pensar que este proyecto estaba destinado a quedar
atrapado en la ambigüedad del cine, ya que se trata de la primera parte de un
género muy importante, como es el documental, y además se ve como un juego
de niños revolucionarios con cámaras que salen a merodear su entorno para ver
qué pueden rescatar y estigmatizar aún más a su país. Pero lo que se logra es una
alternancia constante, yendo y viniendo entre paradigmas y subjetividades, avances
fugaces e intrínsecos del desarrollo del pensamiento. Todo esto se simboliza de
manera muy significativa en el tren, que para Freud podría representar el cambio
de estado prudente de maduración que lleva consigo el equipaje conocido como
memoria. Vertov acentúa esto con la disolución de los fotogramas de los trenes en un
mismo plano, lo que representa la huida, pero también la permanencia de la fluidez
por las máquinas, estar e irse, la dispersión y la automatización que proviene de crear
las máquinas y de necesitarlas. Queda nada más que la pretensión del desarrollo y
la avidez con que se sube al conocimiento del desconocimiento, un tiquete
para huir, pero una valija para recordar, para redimir y 1000 ansias para
llegar al final, un destino recto que se curva por las inapetencias
del contexto, pero que transmuta en consideraciones a favor del
desarrollo y sobre todo de ir más allá evocando el punto de
partida, provocando reflexiones y hasta quizá la pérdida de la
cabeza.

Fotografía de Ana María Porras González



UN VIAJE ALREDEDOR DE UNA MESITA DE TÉ

Andrés Romero Baltodano



Delfines sin escuela, cepillos que se mueven como si fueran a una fiesta de disfraces sin permiso, lunas de papel (sin los ojos de Tatum O'Neal), humanos con tres brazos que se debaten entre un poema y una cuerda floja alrededor de sus cuellos imágenes que solo se materializan en la mente de algunos y algunas que creen en el teatro como un espacio donde lo imposible es lo real y lo real lo imposible. 13 versiones atrás los espectadores del Festival Iberoamericano de Teatro hemos deambulado por 1000 espacios y palabras, gestos y barcos ebrios o blananieves en tránsito hacia la antropología cada vez que vemos venir como un 'Godzilla' trashumante el festival alistamos nuestros ojos como nuestras almas para volver a enfrentar la creatividad humana convertida en una puesta en escena en salas pequeñas o claras o callejones de la memoria que nos traen a la mente las calles de Naguib Mahfuz...

La versión 14 comenzó con una decepción al enterarnos que las obras tenían una clasificación absurda (nos gustaría saber quién determina esta velada "censura") entre "familiares", a las cuales podrían acceder niños (de un abanico pírrico y lánguido), cuando

muchas de las obras podrían perfectamente ser vistas por ojos infantiles. Si reflexionamos más, es un gran error que los niños no puedan acceder a las obras, porque si no formamos públicos, entonces en el futuro, ¿quién será su público?

Pero arranca el viaje. Son muy variadas las opciones para quienes amamos el teatro y se nos antojan las opciones como diferentes cangrejos en un hábitat del mar caspio.

La que inaugura nuestra avanzada es *La consagración de la primavera*, montada por la compañía de Shen Wei Dance Arts. Es increíble cómo la permanencia de la música hace que solo nos acordemos que la pieza fue compuesta por el joven Igor cuando fue llamado por los maravillosos ballets de Sergei Diaghilev, a principio de siglo, justo antes de que comenzara la gran guerra y para que el inmenso Nijinsky hiciera su coreografía. Esta versión de Stravinski en manos de la compañía americana se caracterizó por su apuesta minimalista, su interesante puesta geométrica y una forma de enfrentar la “primavera”, desde el cuerpo desde las inflexiones y las insolencias de cuerpos que se movían como en un naufragio de lágrimas. Precisión, matemática y una limpieza total en los movimientos hicieron de esta función un interesante abrebocas para lo que se vendría como una serpiente sin ojos.

26

Continuamos este largo y placentero viaje (que no es como el de Fernando Fernán Gómez a “ninguna parte”) en la búsqueda de un azul imposible como los de Yves Klein. Cuando el escenario se apaga y aparece una mujer en escena y los tonos son de línea de mar de horizontes de colores, la sombra de Susan Sontag nos cobija desde el más allá con la adaptación del texto de Henri Ibsen, *La Dama del Mar*, con el grupo SESC-Bob Wilson de Brasil. Hablar de Wilson es infinito, ya que es un artista multipropósito que ha transitado por las artes plásticas, la fotografía y por supuesto el teatro con una propuesta en general poética y minimalista.

Chile esta vez trajo al festival una propuesta muy interesante a partir de la novela del escritor francés contemporáneo Régis Jaufrette (*Historia de amor*, 1998). Sobre ese trepidante texto aparecen dos actores que hablan del amor y el desamor que es estaciona uno de ellos en el asesinato cobarde y cruel en una puesta en escena poética y que nos lleva al interior de un comic gigante, donde los actores son parte de las viñetas y el recurso se extiende de manera magistral acompañado de las palabras que van cruzando el cielo y que se van atornillando en los oídos de los espectadores. La adaptación de la novela tiene la dramaturgia de Mònserat Quezada y Juan Carlos Zagal (director del grupo). ¿Algunos se preguntan si es cine-teatro? ¿Comic-teatro-cine? Simplemente otra vía para llevar a escena palabras gestos e ilusionismo maravilloso.

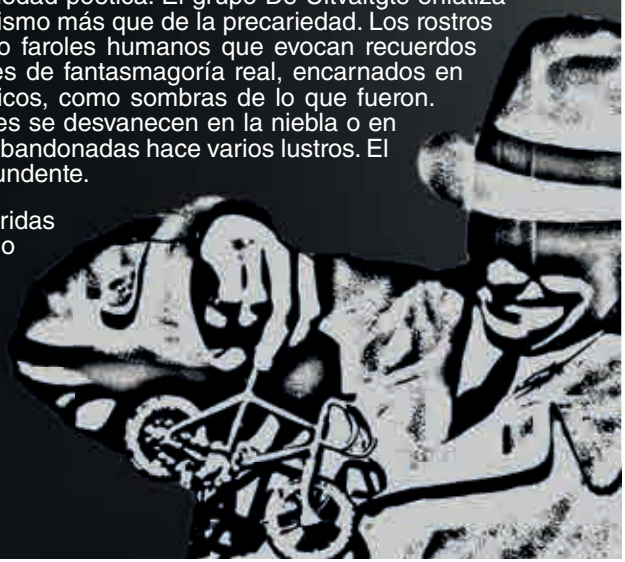
El viaje continúa con que te estrelles con un telón pintado por Dalí literalmente de manos a “boca” Este podría ser el inicio de una historia dirigida por el amigo de hace mucho tiempo del festival, Daniele Finzi. En este punto de partida, quizás Jane Teller hubiera convertido el telón en un pensamiento azul, o Ítalo Calvino lo habría doblado en pedazos para que pequeños carnívoros lo consumieran... Aquí el telón parecía más un “gancho publicitario” que atraía con la fama y el *marketing* de Gala a muchos. Entonces llega la pregunta: ¿era


el telón o la obra?, ¿la obra tapaba el telón?, ¿el telón la obra? Al final vemos un montaje estéticamente bonito con los aislados números de circo a que nos tiene acostumbrados el Circo de Eloize pero sin mayor fondo o tesis.

Eurípides siempre será una provocación. Sus universos y sus micromundos escritos han sido la tentación para quienes han realizado sus puestas en escena para teatro de muñecos, danza, teatro robótico, etc... Transitar por sus escritos es hacer un peregrinaje alucinante por el amor el dolor o la codicia del corazón. En esta oportunidad nos llegó una versión con "aroma" gay (un poco sin sentido), pero con una carga dramática de su protagonista Alma Prica que traspasa los sudores y las tensiones dramáticas interesante puesta en escena sobre ese fragmento de campo que podría estar recortado de las "espigadoras" de Millet, con una soledad apabullante y un cuerpo de ballet masculino más como un adorno homeroítico que con una verdadera participación actoral o dramática el montaje. Tomaz Pandur dirige la obra, con la dramaturgia de Livija Pandur. Además, se destaca el impresionante trabajo de video proyección al fondo del escenario, que refuerza la poética y la aparición de imágenes profundamente poéticas, las cuales se deshacen ante los ojos de los espectadores y se disuelven entre algunos de los actos tiernos o violentos que parecen en escena. Es especialmente digna de mención la lírica y bella escena del asesinato de los hijos de Medea, a quien Pandur decide situar como dos adolescentes que imitan a los gemelos.

Jon Fosse es de aquellos dramaturgos contemporáneos que resume lo posmoderno con lo íntimo y desarrolla no fabulas a partir de historias, sino pedazos de huellas, murmullos mujeres que se asoman en una ventana sobre un paisaje inexistente. *Sombras*, de Fosse y May-Brite Akerholt, se caracteriza por la sequedad poética. El grupo De Ultvalgtge enfatiza en la sequedad escénica a través del minimalismo más que de la precariedad. Los rostros de los niños y sus textos se presentan como faroles humanos que evocan recuerdos envueltos en gaza, mezclados con personajes de fantasmagoría real, encarnados en ancianos que deambulan como zombis nórdicos, como sombras de lo que fueron. Son como cascarones de cuerpos que a veces se desvanecen en la niebla o en las sombras macabras de sus propias vidas, abandonadas hace varios lustros. El montaje noruego es hermoso, estático y contundente.

Needcompany ya había estado por estas heridas tierras y su paso por el festival había sido impecable. Sus puestas hipermodernas, su música profunda. Admirábamos a Jan Lawuers como uno de los más punzantes y profundos directores. Esta vez la Need le encomendó la dirección de *Esta puerta es muy pequeña (para un oso)* a la coreógrafa Grace Ellen y fue como si todos los terremotos





hubieran caído sobre el escenario, mostrando una obra de una liviandad que rayaba por momentos con el más pésimo *vaudeville*

La obra presentada, “De entretenimientos para tontos ‘muy tontos’”, parecía un espectáculo de comedia *stand up* viral, con un contenido lleno de frases ingeniosas creadas por publicistas ávidos de dinero. La falta de orden en la puesta en escena y las actuaciones amateurs resultaron ser una carga pesada para mí, como espectador del festival. Esta obra fue un punto más bajo que el septiembre de los secuestradores de Múnich. En mi opinión, fue un error garrafal presentar una obra de tan baja calidad en un festival que ya tiene una base sólida y un público educado por las obras maestras de artistas como Robert Lepage, Mladinsko o Amagatsu.

Hand Spring Puppet, dirigido por el versátil artista William Kentridge y con la maravillosa dramaturgia de Jane Taylor, ofrece un valiente, político y hermoso retrato de la violencia a través de los procesos actuales de restitución, recuperación de memoria y reconciliación. Mezclaba el proceso real político del odioso *apartheid* que, según Kentridge, aún subsiste en Suráfrica con el luminoso texto de Alfred Jarry, *Ubú Rey*, que precisamente ahonda sobre el poder y sus colmillos sucios sobre el gobernar y los gobernados sobre las familias que se perpetúan.

El texto de Alfred Jarry fue estrenado en el Teatro de L’Ouvre en Paris en 1896, recibiendo protestas y vítores de la opinión dividida en el teatro (ellos mismos no sabían que pronto iluminaría el horizonte el teatro de la crueldad). La puesta asume la historia desde la dualidad de los actores que recrean una escenografía modular y muy puntual con el trabajo de una grandiosas marionetas, que toman vida como cuchillos sin tregua, que se erigen desde su aparente forma inerte en magníficos monstruos de hombres azules, que atacan niñas que hacen barquitos de papel y esperan besos como pequeños hielos en sus labios.

Los testimonios del texto que mezcla Taylor con el de Jarry son reales y proceden de una investigación profunda que se hizo en la comisión de la verdad (por momentos nos llegaba a la cabeza el punzante y doloroso documental *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer o nuestros oscuros procesos al respecto). Es limpia, demoledora, con la ayuda de las hermosas animaciones en tinta de Kentridge, quien recoge los diseños originales del Ubú egocéntrico, dibujado por el propio Jarry. El agua de tinta, las tinas los animales fantásticos hacen de esta versión de Ubú politizada y documental, un eterno viaje al país y al árbol de la memoria ese que aquí no nos podemos quitar ya que al parecer la tragedia de la sangre se multiplica cada día más bajo el manto de silencio de tantos.

La última estación de estos fragmentos de viaje alrededor de una mesa de te fue la obra de Finlandia *Partir* que, según la descripción del programa, de mano hablan de que su base plástica y de imagen parte del gran Michelangelo Antonioni. En mi opinión

si fuera a analizarse con más cuidado uno podría hablar de cierto espíritu desde films como *Desierto Rosso* aunque vagamente.

La obra transcurre sobre cambios de escenografía y proyecciones multimedia, creando cierto universo más externo que imperativo poético técnicamente. Es impecable, pero tal vez falta aquello que hace que la reflexión nos empuje al ascensor de las palabras dichas y no dichas de los actos del cuerpo de las despedidas de los ojos que se cierran como en el bello video del grupo Opale donde esta mujer cambia de color en su rostro.

Partir se asemejaba más a un ejercicio técnico que a una obra con profundidad temática. Era como ver un manual de instrucciones sobre el uso de un tipo específico de película, donde se muestran las diferentes características del material en un video, como la opacidad o el brillo según la luz y los filtros utilizados. Sin embargo, faltaba una idea de fondo que conectara con el espectador y permitiera sentir una emoción genuina al ver el rostro de la actriz, como si se desmoronara París o si se reviviera la ternura. Para terminar este viaje vale la pena también hablar de la inclusión esta vez en el festival de un proyecto de instalación permanente que fue planteado en el denominado monumento a los Héroeos (vale la pena recordar que fue planeado por aquel ser infausto para nuestra historia llamado Laureano Gómez) por el artista plástico José Alejandro Restrepo que denominó *Maqueta para el Dante*.

Los espectadores subíamos por la parte externa del monumento y entrábamos en sus entrañas. Los videos de José Alejandro, se estrellaban contra las paredes de ese “estómago” vacío de hormigón. La alusión a la Divina Comedia y el descenso a los círculos del infierno, la aparición de un Pablo Escobar en video, una versión de Hamlet y su atmosfera opresiva hacen de esta instalación un trabajo que se desplaza desde la memoria hasta los juicios y permite varias elaboraciones alrededor de ella.

Termina este pequeño recorrido por algunas de las obras que vimos en el festival en la generalidad es un buen balance, contradiciendo al columnista Manuel Drezner, quien hoy publicó una diatriba en *El Espectador* contra lo que denomina “teatro experimental” (hay que recordar que en el arte nada es experimental, sino son variables creativas). Lo culpa del alejamiento del publico de las salas (tal vez tiene razón en que el público venía muy mal acostumbrado pensando en repetir dramaturgos y obras y que la timidez de salir de la zona de confort como público, no es la más adecuada). Por el contrario, creo que los festivales entre más propositivos cumplen mejor su papel, porque no hay que confundir el enjambre de la denominada cartelera (realizada pensando en target específicos y donde vamos desde basura pura hasta sainetes de quinta, “obras para niños,” llenas de ositos y ternuritas propias de la infancia de los años cincuenta) con la programación de un festival, que debe tener como norte la diversidad y no la repetición de los cinco mal llamados “clásicos”. Estos tal vez son interesantes, pero el teatro no solo lo escribió Molière, sino vietnamitas sin ojos, hondureños con las manos vacías, colombianos amordazados, yemeníes con sed.



*"Hay miles de
poetas;
pocos
sobresalen,
PERO SOLO
ALGUNOS SON
POETAS":*

-Daniele Finzi.

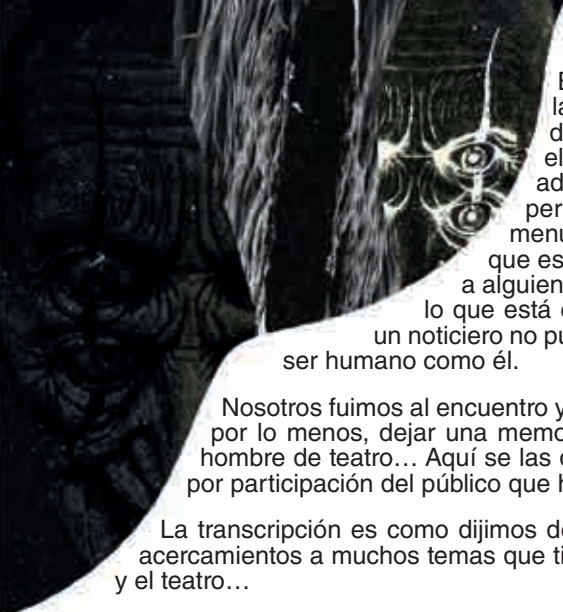


30

Andrés Romero Baltodano

Parte 1

Daniele Finzi visitó Bogotá durante la celebración del Festival Iberoamericano de Teatro 2012 y participó en el programa "Encuentros con directores". En general, estos eventos acercan tanto a los espectadores como a un número muy limitado (si no es que nadie) de comunicadores que parecen más interesados en enviar a sus equipos a obras grandilocuentes o vistosas que puedan atraer al público y vender entradas. Esto también plantea un debate ético sobre la información, ya que la cobertura de noticias del mundo del teatro a menudo se hace de manera superficial y genérica, como si se tratara de una fiesta infantil con payasos (es lamentable ver los informes televisivos donde muestran el mundo del teatro como si fuera emparentado con una fiesta infantil con payasos). Estos reporteros se han acostumbrado a recibir información filtrada por aquellos que solicitan el servicio de noticias. Por lo tanto, cuando un grupo de periodistas llega a un lugar, su desorientación es evidente y suelen repetir lo que está en el boletín de prensa. Incluso llegan al extremo de hacer que los cantantes de moda canten un fragmento de sus éxitos a capella.



Estos encuentros son realmente maravillosos, pero lamentablemente son casi secretos porque no se les da suficiente difusión en los grandes medios. Incluso el festival en sí mismo podría no estar promoviendo adecuadamente estos encuentros. Cuando los periodistas finalmente llegan a estos encuentros, a menudo están desorientados y simplemente repiten lo que está en el boletín de prensa. Es triste ver que incluso a alguien tan profundo como Finzi se le preguntaría solo por lo que está en el boletín de prensa, ya que una nota corta de un noticiero no puede abarcar la profundidad del pensamiento de un ser humano como él.

Nosotros fuimos al encuentro y tomamos el papel de escribas de la palabra, para, por lo menos, dejar una memoria de las interesantísimas apreciaciones de este hombre de teatro... Aquí se las dejamos lo más fieles posibles, algunas motivadas por participación del público que hacía algunas preguntas...

La transcripción es como dijimos de escriba y lo interesante son los conceptos y los acercamientos a muchos temas que tienen que ver con artes maravillosos como el circo y el teatro...

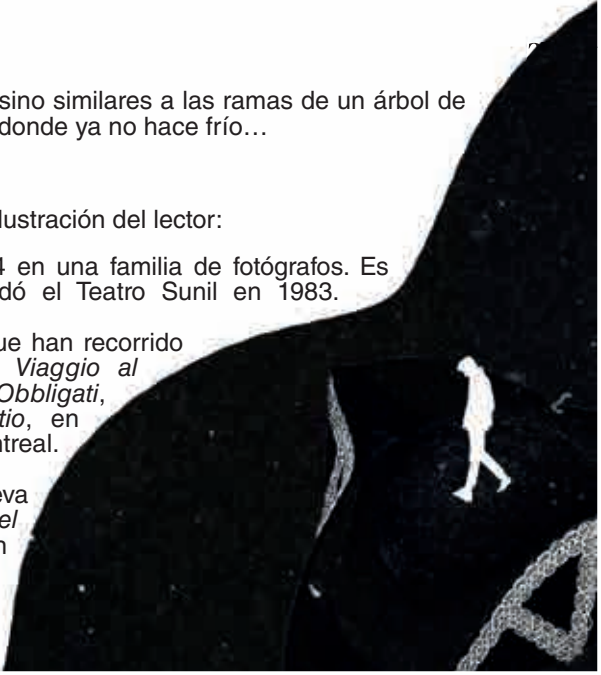
Disfruten de estas frases que no son celebres, sino similares a las ramas de un árbol de un humano que dejó al pasar por este altiplano donde ya no hace frío...

Anexamos una corta biografía de Daniele para ilustración del lector:

Daniele Finzi Pasca nació en Lugano en 1964 en una familia de fotógrafos. Es dramaturgo, autor, coreógrafo y payaso. Fundó el Teatro Sunil en 1983.

Ha escrito y dirigido una quincena de obras que han recorrido el mundo, entre las que destacan: *Rituale*, *Viaggio al Confine*, *Dialoghi col Sonno*, *Percorsi Obbligati*, *Giacobbe*, *1337*, *Aitestas*, *Te amo e Visitatio*, en coproducción con Carbone 14 de Montreal.

El Circo Eloize lo invita a escribir y dirigir su nueva creación. En 2002, nace *Nomade-La Nuit, le ciel est plus grand*, obra que obtiene de inmediato un importante reconocimiento internacional.



En 2003 presenta *Rain-Comme une pluie dans tes yeux*, con el que da la vuelta al mundo: Nueva York, San Francisco, París, Londres, Hong Kong, Madrid, Viena, Roma y Milán.

El Circo del Sol le encarga la dirección de un nuevo espectáculo. En abril de 2005 estrena en Montreal *Corteo* y tuvo un rotundo éxito. *Nebbia* es su nuevo trabajo, presentado en diciembre de 2007, en Ginebra.

Aquí sus palabras:

“Uno cuenta lo que conoce como en la cocina, como los perfumes de su infancia es ahí donde uno se encuentra, ahí se encuentra más sereno más tranquilo. Contamos lo que conocemos”

“A veces me dicen que estamos haciendo el mismo espectáculo... Uno tiene que ser como perseverante hacer un agujerito en la tierra...”

“El mundo del arte prefieren agujerear en varios lugares y encontrar cada vez cosas distintas y hay otros como yo que empiezan en un lugar y de allí no se mueven”.

“La infancia, la amistad es lo que perdura”

“Me fui a la India por una pena de amor. Soy un experto en dramas de adolescente. Cuando en la familia se tienen problemas me los mandan a mí. Al llegar a La India, descubrí tantas cosas...”

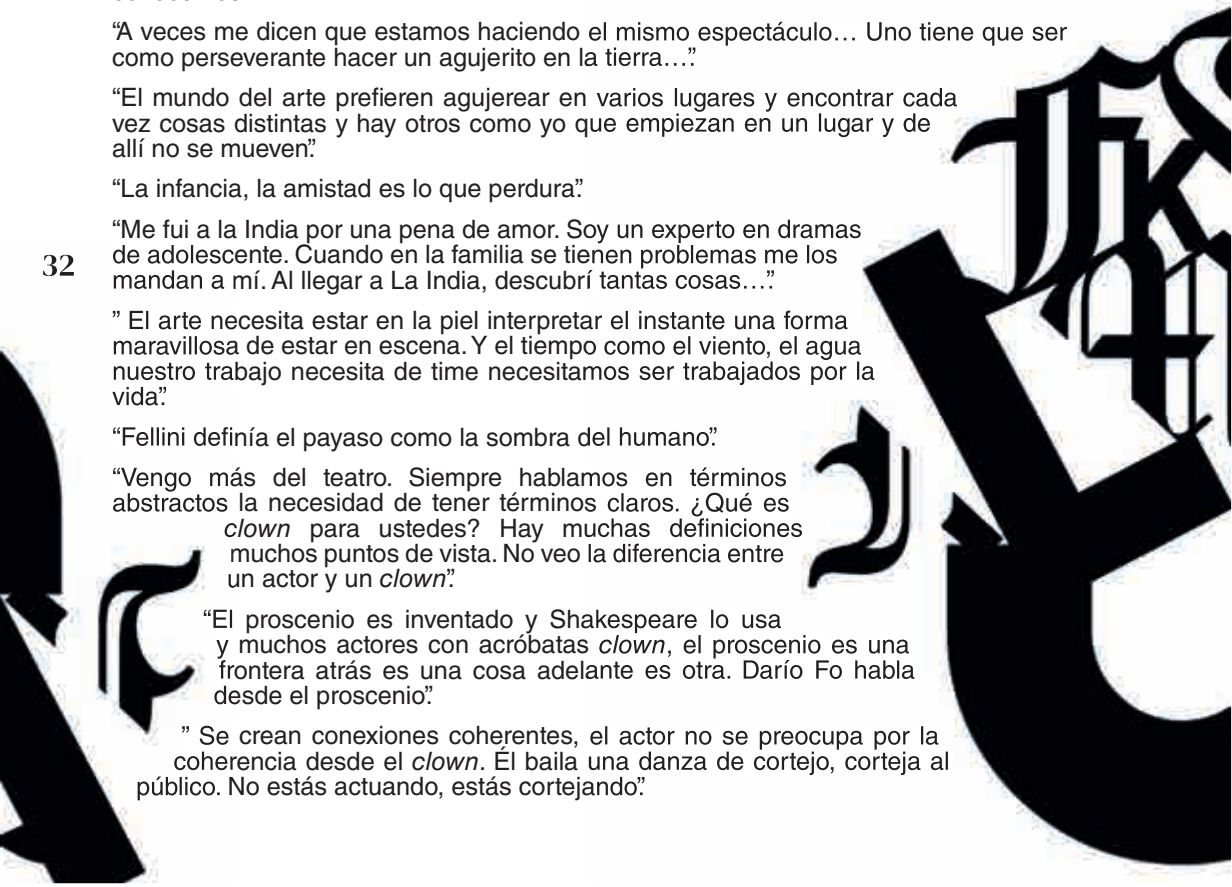
” El arte necesita estar en la piel interpretar el instante una forma maravillosa de estar en escena. Y el tiempo como el viento, el agua nuestro trabajo necesita de time necesitamos ser trabajados por la vida”

“Fellini definía el payaso como la sombra del humano”

“Vengo más del teatro. Siempre hablamos en términos abstractos la necesidad de tener términos claros. ¿Qué es *clown* para ustedes? Hay muchas definiciones muchos puntos de vista. No veo la diferencia entre un actor y un *clown*”

“El proscenio es inventado y Shakespeare lo usa y muchos actores con acróbatas *clown*, el proscenio es una frontera atrás es una cosa adelante es otra. Darío Fo habla desde el proscenio”

” Se crean conexiones coherentes, el actor no se preocupa por la coherencia desde el *clown*. Él baila una danza de cortejo, corteja al público. No estás actuando, estás cortejando”



“Los *clown* nos movemos como títeres dirigidos por un titiritero.”

” Yo cuando actúo me pongo atrás de mí “

” Un libro, el teatro de las marionetas el movimiento preciso de un oso. Es trabajado desde un titiritero con alma y esto produce una levedad que tratamos todos de encontrar “

“Los franceses hablan del bufón como acto de estupidez. En los italianos que han trabajado con esta referencia inconscientemente hay elementos que recupera de la forma de actuar”

“¿Qué significa cortejar? Digamos que ustedes recuerdan en su juventud, muy jóvenes que iban vestidos de manera “especial” y hay tipologías de vestuario en la fiesta uno va de guapo elegante, otros fungen de líderes: llegan en el coche del padre.”

“En la tradición del *clown* blanco a finales el siglo XVIII se peleaba. Eran excéntricos y bellos. Otra tipología es el desabrochado, coches destrozados se tropiezan se caen...Otra tipología es el clásico hippie intelectual con libro Nietzsche. Solo lee y medita...”

“En la tradición napolitana hacen referencia al gesto de *e peque*, el polichinela napolitano son filósofos de la idea “diga cualquier cosa””

“Otra tipología en el *clown* es el solitario filósofo profundo en la terraza y comienza su perorata de trascendental y recuerda cosas y comienza a filosofar “

“Los pierrots tienen violencia interior “

“Hay muchos *clown* jóvenes que se ponen nombres como: “*Pelotita*”, “*Bamban bambun*“. El nombre del *clown* debe ser de guerrero. Es mejor un nombre más fuerte y no *burlesque* “

“El *clown* a veces se desvía a la trágica y otra a la hipertrágica para obtener éxito y lo grave es que tenga éxito, porque tendría que seguir en una simulación eterna”

“Cuando actúo, se hace una serie de tácticas que están dentro de lo dramático y no desde lo formal. Usando estrategias que se desarrollan en el circo con el *clown*. Hablar del dolor o la muerte puede herir profundamente y no está en la percepción del *clown* y de esta forma cada uno se entrega”

“A mí me gusta más hacer llorar “

“Me llaman desde Las Vegas (*Circo del Sol*) para dirigir la nueva creación...y yo dije haría un funeral de un *clown*. La creación en el circo es uno de los lugares donde puede

copiarse con gran ligereza, los números de un circo a otro. Uno copia, vio y copia... Maurice Béjart copia también. En *El Circo del Sol* empuja la razón de renovar y lo nuevo necesita de la tradición “

“A finales del siglo XIX hay influencias del *clown* europeo Frank Brown en Argentina... a pesar de esta gran influencia la historia del payaso en EE. UU. abunda en caras blancas, en Latinoamérica abundan los ‘bobitos”

“Tarea de ustedes, el saber que de los que vienen del otro lado del océano, no se debe aprender. Uno tiene que contar las historias de su jardín. No tengo TV en casa, porque soy dependiente de la tele. No puedo evitar ver *El Chavo del ocho* ya que es un paradigma muy fuerte, es interesante entender a Jacques Tati a Laurel y Hardy (conocidos en Colombia como “El Gordo y el Flaco”) y el Chavo y Cantinflas son profundos. Es importante aprender de sus raíces para quebrar lo eurocentrista y dejar de ser estudiantes para pasar a ser maestros “

“Tengo gran duda cuando llevamos la simplicidad de lo que hacemos a términos grandilocuentes como ‘lo máximo es la poesía.’ Estás en un circo con un malabarista y un doctor puede ser también una excelente persona.”

34

“Hay indulgencias sobre los cirqueros o músicos. Simplemente se debe ser grande y profundo en lo que hace, por eso hay una decadencia en el arte cirquero porque muchas veces se queda en seguir la tradición en los números uno debe ser fuerte “

“Hay miles de poetas pocos sobresalen, pero solo algunos son poetas”

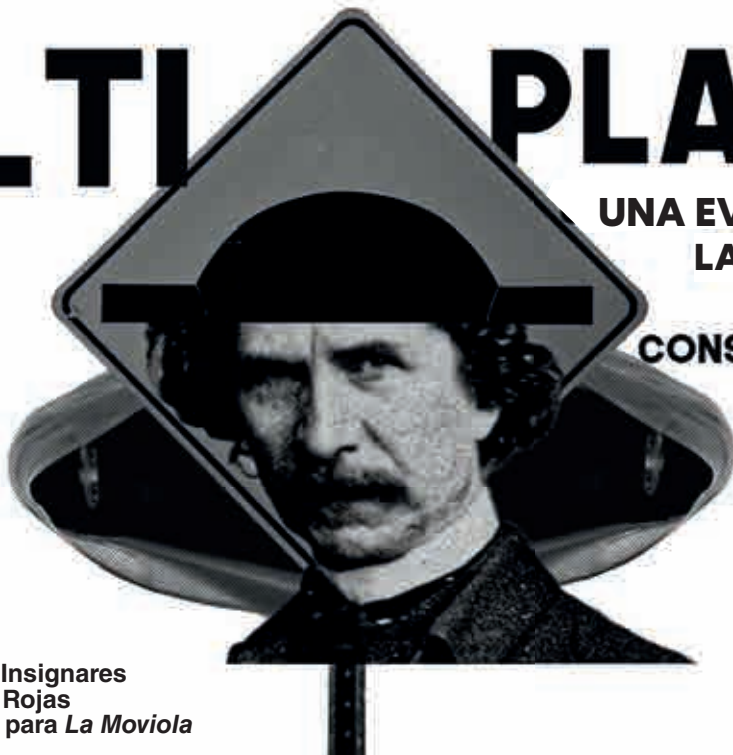
” Necesitamos simplemente ser y hacer circo.”

“Cuando se habla de *nouvelle cirque*, yo no hago circo. Para mí, el circo es una carpa, una forma y unas geometrías específicas. La acrobacia es un lenguaje antiquísimo que precede al circo tal como lo conocemos hoy. A diferencia de la danza, la acrobacia nos remite a algo profundamente arraigado en la vida. Cuando trabajo con jóvenes acróbatas en El Circo del Sol, veo que son gimnastas de gran nivel, pero hay que entender la acrobacia en su esencia. Nuestro esqueleto está diseñado para caminar en cuatro patas, y al ponernos en dos, desafiamos la naturaleza. La acrobacia continúa lo natural del equilibrio en cuatro patas. Los niños son acróbatas naturales, y la acrobacia nos lleva de vuelta a esa conexión primitiva con nuestro cuerpo y con el mundo. Para mí, la acrobacia es un proceso chamánico, una lucha contra las fuerzas de la naturaleza. Cada persona asume el malabarismo de manera diferente. Para algunos, ver a un funámbulo o a un domador les hace sentir como si volaran o estuvieran al borde de un precipicio. No somos malabaristas, sino despertadores del equilibrista interior que hay en cada uno de los espectadores”



ALTIPLANO

UNA EVOCACIÓN A
LA CONQUISTA
Y SUS
CONSECUENCIAS



Catalina Insignares
Gustavo Rojas
Especial para *La Moviola*

¿Cuál es el destino que nos aguarda tras cada paso que damos? ¿Cómo cada elección que hicimos en el pasado ha ido forjando el camino que nos ha llevado al presente, oscilando entre la certeza y la duda? En *Altiplano* (2009), la causa y la consecuencia se entrelazan como piezas perfectamente ensambladas en un reloj que marca el tiempo en la pantalla. La película nos muestra cómo cada pequeña acción tiene su repercusión, como si fuera una cadena de efectos dominó que se va desencadenando poco a poco.

Grace es una fotógrafa, que, tras ser víctima de la violencia en Irak, ha vuelto a casa con estrés postraumático y ni siquiera en su hogar logra sentirse completamente a salvo. Se mantiene en una constante depresión que la hace vulnerable y frágil. La vemos por primera vez en la secuencia de la guerra: un plano medio en el que avistamos a un personaje que se esconde tras la lente de una cámara réflex, con el dedo temblándole sobre el obturador. Nos está viendo a través del lente, lo que no sabemos es que su punto de vista, de esta manera lo que sucede con nosotros se convierte a este punto en un completo enigma. A



continuación la cámara nos propone un *travelling* circular para poder revelar nuestra situación como espectadores, de tal modo empezamos a ver la situación en la que ella se encuentra, vemos a sus agresores, pero, sobre todo, a quien apunta y sostiene el arma. Tras un par de segundos el arma es disparada, Grace obtura, los agresores huyen, ella empieza a gritar. Por un instante creemos que esta lastimada, que ha recibido la descarga, que ella morirá. El *travelling* se completa y delante de ella no vemos nada más que un paisaje árido y desolado.

La fotografía y el arte de esta secuencia nos mantienen en una bruma constante que refleja en conflicto de Grace y lo “oscuro” y nebuloso que será para ella ese momento guardado en su memoria y en la película fotográfica de su cámara. Se mantienen tonos tierra dentro de la paleta de color de esta secuencia que dan inicio a esa transformación del personaje que pasa de encontrarse en medio de una guerra con toda su estabilidad emocional (reflejándolo con unos colores cálidos) a quebrantarse casi de inmediato con una paleta fría, tendiendo a los azules en el resto de la película.

36 En paralelo, los directores nos transportan a un pueblo ficticio en Perú, en el que se produce un completo contraste con la escena anterior. Allí, la violencia y la religión conviven, donde las antiguas costumbres de los pueblos indígenas del nuevo mundo sobreviven en una mezcla armoniosa con la influencia del cristianismo que se arraigó en la época de la colonia. Sin embargo, lo que resulta sorprendente es la fácil conjunción de las representaciones del sol y la luna, que fueron deidades milenarias para estas culturas, con la imagen de la Virgen María, que ocupa un lugar de importancia en la región. Por primera vez vemos una sorpresa cultural que se nos revela a modo de instantánea, de una manera fluida y verosímil. Entonces entendemos poco a poco que entre el aquí y el allá propuesto por esta historia habrá un continuo choque de conflictos que acercaran ambos hilos de la trama a un punto de convergencia.

Por causas fortuitas esta Virgen en su pedestal termina vuelta añicos ante el terror de las mujeres del pueblo, entre las que se encuentra Saturnina, nuestra segunda protagonista, la representante de un mundo puro y virgen que se expondrá a la gracia de la conquista junto con todas las desgracias que esto le acarree. La fe se quiebra desde el inicio de la película y para los habitantes del pueblo es un mal presagio, vemos a la virgen caerse y seguido vemos un plano del mercurio brotando del suelo alrededor de la Iglesia, vemos a los más chicos botarse al suelo en *slow motion* para tocar aquel líquido, vemos mujeres llorando desconsoladas por el rompimiento de la Virgen. Todas estas imágenes significan la pérdida de la esperanza, el acecho del mal o de algo siniestro que promete hacer daño y traer lágrimas.

Altiplano narra las historias de estas dos mujeres que en principio no tienen nada en común, pero cuyos destinos trazarán dos líneas parabólicas en las que sus rumbos (aunque no sus vidas) estarán destinados a encontrarse. De esta manera, este filme halla su común denominador con referencia a la línea argumental que sus propios creadores han desarrollado en el resto de sus proyectos.

Peter Brosens y Jessica Woodworth son expertos en desarrollar una estética narrativa que enfatiza la importancia de la historia en cada momento del proceso de construcción. Ellos aplican la filosofía del camino como un fin en sí mismo, pero también logran que ese camino se convierta en el objetivo final. Como resultado, los espectadores se encuentran inmersos en un drama que les ofrece puntos de reflexión profunda sobre cómo los entornos y las personas que los habitan influyen en la vida de cada individuo. De esta manera, Brosens y Woodworth logran una narrativa clara y efectiva que provoca una profunda reflexión en el espectador.

Lo interesante de este filme es que contiene una gran cantidad de referentes simbólicos, que vistos en perspectiva (y también en proporción) conforman una versión a escala de lo que fue la vida del continente americano antes, durante y después de la conquista; podríamos recomendar más de un visionado para poder verla desde varios de estos puntos críticos.

También se agradece la representación de una consecuencia de esta conquista en el viejo mundo, pues tiempo después de todos los daños y perjuicios que esta colonización y explotación del nuevo mundo se vio acabada, sus posteriores protagonistas se desplazarían a un continente en cenizas para poder entender porque tantos hombres murieron. ¿Por qué siguen muriendo hoy en día? ¿Será por el oro? ¿Por qué desean más riquezas?

Esta historia contiene todos los elementos y los personajes muy bien compactados, tan bien compuestos están sus versos visuales que hasta la naturaleza que generalmente es solo un personaje, aquí se subdivide en varios. Los residuos tóxicos que deja la minería, en este caso el mercurio, han sido desconocidos para las poblaciones aborígenes que admitieron su belleza, pero nunca pudieron reconocer su valor, aunque siempre supieron que lo tenía. El mercurio se vuelve de esta manera en un antagonista infiltrado, todos sabemos que es un villano, pero también se aprecia la forma en la que estos nativos ignorantes de las consecuencias que este elemento les causa lo convierten también en un elemento para la adoración, lo hacen una forma de pago penitenciaro divino, un trueque con la deidad de los cielos a cambio de algo de reciprocidad. También vemos este mismo caso con el hielo.



ALTIPLANO ALTIPLANO ALTIPLANO ALTIPLANO ALTIPLANO

La tragedia Shakesperiana se entreteteje en tres actos, la preparación de la novia y reconocimiento del ser amado, vemos a la mujer con su corrillo de madrinas viendo al futuro y anhelándolo, la observamos en su vestido añorando que la reconstrucción de la Virgen se lleve lo más rápido posible porque sin ella no podrá contraer matrimonio. Posteriormente viene el nudo, la despedida de su amado hacia los glaciares porque el agua de glaciar es agua bendita. Empero el guion es hábil y a su vez en esta misma escena vemos la preparación de la tragedia, el hombre de espalda camina alejándose a través del puente colgante que se tambalea a cada paso que da, de repente se detiene y se vuelve, de su nariz brota sangre. Esta escena es especialmente bella porque combina elementos tangibles como intangibles que le dan esa proyección metafórica, el escenario, el paisaje, el colorido vestuario, la pasión de sus dos personajes, la despedida, la forma en la que esta mujer le pide que no se valla y la testarudez con la que este asume su posición. Al verlo sangrar sabemos que ese puente que él recorre es el puente hacia el más allá, ella no lo volverá a ver jamás.

38

Por otra parte, vemos a los médicos de la región, que diariamente reciben pacientes que se están quedando sin visión. Si bien ellos tratan las enfermedades de la población, ellos tampoco saben a ciencia cierta cómo es que se está produciendo la gran ola de ceguera masiva; la intoxicación por consumo de agua con mercurio se expande y los médicos terminan siendo víctimas de aquellos a quienes pretenden ayudar al ser el prometido de Saturnina encontrado muerto.

La muerte de este hombre se nos presenta por medio de una secuencia bastante interesante cargada de simbolismo. En primer lugar, lo vemos solo en los glaciares, extrayendo un trozo de hielo para llevarselo a saturnina, allí vemos como el consagra su esfuerzo a la virgen. Los primeros planos de los objetos expuestos en contraste con los planos abiertos del lugar nos regalan una sensación de paz inigualable. El mercurio nuevamente es usado como prenda de trueque divina, es un modo de pago. Una vez este se encuentra regresando lo vemos atravesando un campo con hombres que visten máscaras. Esta es la representación de las almas, con este plano general los autores nos permiten saber que como el destino de este hombre ha habido muchos otros más, después de un par de segundos, la cámara hace un paneo hacia la derecha y es en ese preciso instante cuando podemos ver a este hombre tirado en el suelo, la tragedia ha llegado casi a su punto culminante.

La larga espera de Saturnina en pro de la reconstrucción de la Virgen se ve acompañada de una larga caminata también al campamento de los médicos. Sabemos que estos no pueden ayudar a su madre porque no saben bien lo que le está sucediendo y sabemos que de esta manera los sujetos conquistados comienzan a volcar toda su ira en quienes ellos creían que podían ser el remedio de sus vicisitudes. Vemos en todo este fragmento de la película el inicio de la revolución criolla y las guerras de independencia, guerras que se desatan cuando aparece el primer muerto.



ALTIPLANO ALTIPLANO

Altiplano es una historia bien escrita y concebida de principio a fin porque logra una amalgama de dramas individuales que conforman esta pequeña maqueta de la conquista, cuenta mucho en un tiempo corto y lo hace a un ritmo pausado y sin afanes. Esto es debido a la habilidad de su fotografía y la versatilidad de sus secuencias, en las que cada *frame* funciona en pro de la historia global de la misma manera que otorga una postura individual del individuo. La tragedia de Saturnina se nos presenta de una manera ágil y bien medida, con elementos simbólicos tanto en su diseño de producción, dirección de fotografía e incluso edición. Llama la atención el contraste con que Saturnina y Grace asumen la muerte de sus seres amados. La primera con un acto fallido de rebelión y posteriormente optando por la muerte como la única forma de revelarse, y la segunda emprendiendo un camino de reencuentro espiritual para poder lavar los remordimientos que lleva consigo y tal vez aceptar ese suceso que le marcó la vida. Las dos historias se construyen y se complementan paralelamente y quizá por eso su narrativa se siente tan bien decantada, pues vemos desde cada una de las protagonistas un concepto de sensaciones que contrastan y a la vez se complementan entre sí.

En ese momento ambos hilos convergen, cuando se da de hecho mucho antes de que Grace logre llegar al altiplano y es justo en el que se nos revela la verdad sobre la secuencia inicial del inicio de la película, vemos que la fotografía que ella tomó capturó el momento en el que un hombre es asesinado, la luz ha iluminado la verdad que el travelling circular de la cámara no nos pudo revelar del todo en principio. Es una especie de emulación de la traslación de la tierra alrededor del sol en la que sus diferentes posiciones con respecto a la estrella iluminan unas partes más que a otras.

Retomando el tema de la reconstrucción de la Virgen, cabe resaltar que tanto el sol y la luna seguirían el lento peregrinaje de su reconstrucción de inicio a fin según las costumbres de los indígenas en esta población. Le otorgan cualidades milagrosas el hecho de que sea un hombre ciego el encargado de reconstruirla y dejarla como estuvo antes. Esta misma reconstrucción se vuelve una suerte de hilo conductor, se convierte en una línea de tiempo que amalgama los caminos de ambas mujeres, el un caudillo de su propia causa y la otra historiadora de la suya. A medida que esta Virgen se reconstruye las historias de estas dos mujeres se deconstruyen, la fe se demora mucho en reconstruirse tal como se demora la reconstrucción de esta Virgen.

Poco a poco vemos cómo es que cada línea narrativa converge en un cuello de botella en la que los carriles de la historia se van juntando. El plano en el que Grace escucha uno de los videos de su esposo prometiéndole que al otro año si visitarían el río y si irían a hacer una que otra cosa denota las promesas que nunca se volvieron realidad y que nunca lo harán, en cuanto a guion vemos cómo este tipo de pequeños detalles le otorgan una carga dramática al personaje que no puede soportar la idea de saber que todos los sueños e ilusiones han desaparecido por completo. Ella no entiende por qué, así que a modo de duelo emprende el



peregrinaje para poder comprender como es que la muerte llega de una manera abrupta y nos arrebató nuestra vida a pedazos, los mismos pedazos con los que un ciego reconstruye una estatua, una vida que ella quiere recuperar.

El enigma de la muerte es un combustible de alto octanaje que dura carburando la historia de inicio a fin. Quizá para Saturnina sea algo ajeno pues ella en principio está inmersa en su idilio de amor, pero para Grace resulta una cuestión más interna pues todas sus noches en vela se centran en el hecho de recordar que estuvo tan cerca de la muerte que pudo capturarla a través de su cámara, que ese hecho le granjeó su nominación al Pulitzer y que para ella este factor lo hace aún más denigrante, sin dejar de lado el contraste que se hace en la misma secuencia al verla escuchando uno de los videos que le enviaba su esposo. Concluimos que es tan fácil capturar la muerte en un solo *frame*, pero al mismo tiempo resulta imposible devolver un ser a la vida con un millón de ellos, al fin de cuentas la muerte es la nada y hasta el vacío entre un par de estrellas se puede retratar.

La edición de varias secuencias es llamativa en todo momento, ya que envuelve a cada personaje en una burbuja de emociones privadas. Momentos previos antes de que Saturnina despidiera a su hombre la vemos girando en el altiplano, feliz porque sabe que su destino está acordado, cuenta los días para que ese sueño del cuento de hadas andino se convierta en realidad. Posteriormente la vemos suicidándose en frente de la misma cámara que el esposo de Grace dejó al momento de su muerte, se graba ella misma bebiendo el mercurio y muriendo. En este punto cabe resaltar el aumento de simbolismo de la película, la habitación de Saturnina se abre, cada una de sus paredes parece caer y entonces vemos su cuerpo interfecto en la cama y al fondo el paisaje árido y desolado del altiplano, entendemos que los cuerpos se van, pero en ese vasto altiplano las almas permanecen, perduran y vuelven a la vida en el más allá. Ella se ha convertido en un alma en pena, en una mártir. El velorio se nos presenta en blanco y negro y la escena de traslación que antes vimos con Grace ahora la vemos con Saturnina, pero con elementos más contrastantes. Ella está en primer plano de cara al sol y muchas personas le rodean. Sabemos que la rodean a causa de su velorio. La cámara y ella empiezan un movimiento de traslación, un travelling en el que tanto cámara

y ella se
mueven sobre un mismo eje y los rayos de sol se desplazan a lo largo
de su
luna

rostro, como si ella simulara ser la luna que pasa de su estado de
llena a luna nueva. Es un viaje de la luz a la oscuridad como
forma de despedirse del viejo mundo. Entretanto Grace continúa
este mismo peregrinaje y llega a la misma tierra en la que este
altiplano que está siendo explotado y perjudicado por mano
extranjera está siendo modificado poco a poco, vemos como
durante su camino hacia Turubamba el alma de Saturnina se
convierte simbólicamente en un elemento más que va por el
mundo.

Los autores nos muestran esta secuencia guiñando el descenso de Lázaro al infierno, un lugar en el que para poder salir tuvo que morir en primer lugar. El camino se hace pesado a cada paso y



Grace logra finalmente llegar a la plaza del pueblo, mismo escenario en el que se presentaron los cuerpos de ambos hombres amados. La clínica ya no es lo que fue antes, es solo un lugar desolado que se llena de tierra y polvo día a día, y el sol y la luna siguen esperando a que la virgen finalmente este reconstruida. Al tiempo ellos mismos son testigos de todo lo que ha sucedido en ese escenario central y sabemos que ellos dos juegan un papel importante en el cuadro general del filme, pues muestran la posición del espectador: un testigo omnisciente de la acción.

El agua es otro de los hilos conductores de esta historia. Es por allí por donde llegan las aguas envenenadas y es por esto que por allí se van las fotografías enmarcadas de todas las víctimas mortales de este veneno. Saturnina se ve entrelazada con el agua y su vestido de novia; esta agua le quitó su tan anhelado sueño de casarse. Es una traición divina el hecho de que el elemento más vital para la vida sea el causante de muerte, quizá el largo recorrido de estas aguas con el vestido de saturnina sumergido en el signifique su purificación. Vemos planos largos con un montaje lento que nos permite apreciar las fotografías de todas estas personas navegando sobre un agua silenciosa y calmada; nada se puede hacer en contra de los grandes, solo queda resignarse.

La temática principal de *Altiplano* nos muestra a un pueblo que sufre las consecuencias de la llegada de una multinacional que explota mercurio y envenena las aguas, pero realmente esto no es lo único de lo que habla la película. Nos presenta a dos personajes femeninos que en medio de sus debilidades tienen coraje para superar las adversidades que la vida les trae, mujeres valientes que nos dejan con el sabor positivo del poder femenino como agente de cambio. Grace, la fotógrafa documental carga con la culpa del asesinato de su guía en la guerra de Irak, pero finalmente logra cargar con el duelo de la muerte de su marido enfrentándose a sus propios miedos al ir a una región de Perú que ella desconoce y que se encuentra en guerra entre los campesinos de la región, el ejército y la multinacional, para ella volver a este lugar es revivir su pasado lo cual la hace verse como una mujer fuerte. Por el otro lado, tenemos a la campesina peruana Saturnina a punto de casarse con un hombre de su pueblo que termina envenenado por la contaminación de las aguas de la región en la que vive. Saturnina y en general las figuras femeninas de esta región luchan incansablemente (luego de la muerte del prometido de Saturnina) por hacer justicia a la muerte de los hombres que han muerto por la misma causa. Ellas son las principales líderes de este movimiento en contra de la multinacional y son las que pelean en mayor cantidad. Saturnina se suicida prefiriendo morir en sus propias manos que en manos de gente desconocida y sin honra. El personaje de Saturnina es la ejemplificación de la figura femenina potente, superior, aguerrida capaz de desafiarse a sí misma hasta



la muerte dejando claro que muere porque ella lo decide y no porque los demás puedan decidir sobre su vida. Estos dos ejemplos, entonces, nos concluyen que en esta película la presencia femenina es fundamental a nivel mundial. Mujeres de diferentes culturas luchan por superarse a sí mismas y por elevar sus voces en contra de lo que no consideran justo. La película nos habla sobre el feminismo y la lucha del poder de la mujer en el mundo pues las dos llevan cargas diferentes que soportar pero que finalmente convergen en el mismo punto y que se solucionan de maneras distintas pero importantes desafiando sus creencias, miedos, principios y culturas.

En la película vemos reflejado lo mencionado anteriormente. Por composición distribución piramidal en los planos nos damos cuenta de su superioridad, los vestuarios que destacan a las dos mujeres de los demás personajes que aparecen, sus miradas hacia la derecha (en la mayoría de los encuadres), mostrando su lado benevolente y poderoso nos demuestran que la temática del feminismo en esta película es poderosa.

Altiplano es una película resultante de una codirección entre Peter Brosens y Jessica Woodworth (belga y estadounidense, respectivamente). La película fue realizada en el 2008 y estrenada en el 2009. Estos dos directores ya habían realizado otra película a modo de codirección, llamada *Khadak* en el 2006 en Mongolia, que trata sobre un joven nómada y su pueblo en tiempos en donde una plaga hace posible la realidad de acabar con el nomadismo. La película también se desenvuelve en un entorno minero. En este caso de minería a cielo abierto y también hay una crisis en el pueblo en el que el joven Mongol vive. Esta película ganó 20 premios alrededor del mundo.

El director Peter Brosens, nacido en el año 1962, trabajó durante 13 años en Mongolia con varios proyectos. Él visitó Perú en 1984 e hizo un trabajo de campo amplio sobre la integración de los asentamientos de invasión en Lima. Vivió y trabajó dos años en Guayaquil, Ecuador, donde hizo un estudio de migración de los Andes (1988 a 1990) y en el 92 hizo una investigación sobre las formas epidémicas de suicidio protesta en las regiones centrales ecuatorianas. Realizó un documental titulado *El camino* (1992), y este es uno de los resultados de toda su investigación en esta región latinoamericana. Desde el año 1993 hasta el año 1999 codirigió documentales que recibieron veintitrés premios, fueron seleccionados en más de cien festivales y distribuidas por todo el mundo.

Por otro lado, Jessica Woodworth, nacida en 1971, estudió literatura en Princeton y Teatro clásico en Oxford. En 1994, trabajó en televisión Parisina y vivió en Hong Kong. Realizó un documental titulado *The virgin diaries*, realizado por haberse ganado una

1962, trabajó durante 13 años Perú en 1984 e hizo un trabajo los asentamientos de invasión Guayaquil, Ecuador, donde Andes (1988 a 1990) y en el formas epidémicas de suicidio ecuatorianas. Realizó un documental titulado *El camino* (1992), y este es uno de los resultados de toda su investigación en esta región latinoamericana. Desde el año 1993 hasta el año 1999 codirigió documentales que recibieron veintitrés premios, fueron seleccionados en más de cien festivales y distribuidas por todo el mundo.

Woodworth, nacida en Princeton y Teatro clásico en televisión Parisina y vivió documental titulado *The virgin diaries*, realizado por haberse ganado una



beca para realización. Este documental fue producido por Peter Brosens y fue nominado en el Festival de cine de Amsterdam en 2002. La trayectoria de esta directora es realmente corta, su vida cinematográfica comenzó en 1999 con un documental titulado *Urga Song*, las siguientes tres producciones que realizó han contado con la presencia de Brosens.

Actualmente estos dos directores tienen una productora independiente en Bélgica para la realización de cortometrajes llamada BO Films.

La película *Altiplano* se estrenó en la competición Critics' Week del Festival de Cannes en 2009 pero fue realizada durante 2008. Esta película da cuentas de la investigación profunda que realizó Brosens en Latinoamérica en especial el derrame de mercurio en Choropampa en 2000, donde 151 kilos de mercurio líquido de la minera Yanacocha fueron derramados en 27 kilómetros de la vía que atraviesa esta comunidad. La empresa minera ofreció recompensa a los habitantes de la región, por cada kilo que recuperaran de mercurio se les daría 100 soles. Muchos niños salieron a las calles a juntar lo que más podían en baldes. Alrededor de 750 personas quedaron con secuelas por la intoxicación de mercurio. La empresa pagó indemnizaciones y Las indemnizaciones que le dieron a la población les quitaba la oportunidad de ejercer acciones penales en contra de la minera. En 2008 la Dirección Regional de Salud de Cajamarca tomó muestras de los suelos y concluyeron que 7 de 18 viviendas estaban aún contaminadas con mercurio. Grandes porcentajes de pobladores de la región seguían presentando dolores de cabeza, visión borrosa, fatiga, mareos y otros síntomas asociados al envenenamiento con mercurio. La evaluación médica realmente nunca se realizó por falta de sanciones penales y por los acuerdos de más del 95% de la población con la empresa afectada de manera privada.

Estos hechos nos explican por qué la película se realizó en Perú y como el contexto social de la película está ligado a este suceso histórico. La intención de la película se basa en generar reflexiones a partir de un hecho real que se ficciona pone en juego la ética empresarial y la falta de responsabilidad sobre



La intención de la película se basa en generar reflexiones a partir de un hecho real que se ficciona pone en juego la ética empresarial y la falta de responsabilidad sobre

hechos que afectaron a muchos seres humanos. La intención de los realizadores más que alzar la voz es permitir al espectador reflexionar.

La película también busca visibilizar las poblaciones patrimoniales de la región latinoamericana que se ha visto perdida por la llegada del mundo moderno y globalizado a nuestras sociedades en donde dejamos pasar por alto hechos que atentan en contra de nuestra naturaleza, pero ni siquiera nosotros mismos nos damos cuenta de ello.

Altiplano (2009) es la penúltima película dirigida por estos dos directores. Si nos fijamos en la biografía de ellos, se entenderá que son personas que siempre han estado ligadas a la parte documental e investigativa del cine. Por esto, se realiza un previo y profundo estudio antes de la realización de la película en cuestión. La película es filmada en Bélgica y Perú; ganó premios en muchos festivales independientes como el Festival internacional de Bangkok, el Lucania Film Festival, El festival de cine europeo de Virton, el Festival internacional de cine Toffest, entre otros. La última película de esta dupla se titula *La quinta estación* (2012).

Otro de los sucesos importantes en la película es el hecho de que Grace, fotógrafa de guerra, se encuentre en Irak y que el suceso que haya marcado su vida haya sido ver como asesinaban a su guía frente a sus ojos porque ella tenía una cámara en mano. Esta guerra comenzó en el año 2003 con la justificación de que en Irak se estaban produciendo armas de destrucción masiva lo cual aparentemente afectaba y amenazaba la seguridad nacional de Estados Unidos de manera directa.

44

La reportería gráfica ha sido una herramienta fundamental en el desarrollo de las guerras a lo largo de la historia, pues es lo único que logra mostrar lo que ocurre y que la televisión no expone por intereses privados o simplemente por censura. Los fotógrafos en la guerra de Irak (y consideramos que en general en todas las guerras) siempre han puesto por encima de ellos mismos y de su integridad física y psicológica su trabajo y su pasión con la capacidad de llegar hasta a estar en peligro de muerte o simplemente morir. Los reporteros de la Guerra de Irak buscaban siempre ir más allá para permitirle al mundo ver desde nuevos puntos de vista la guerra; esta ha sido catalogada como la guerra más mortífera para los periodistas. Los periodistas no solo se vieron afectados permaneciendo en el lugar del conflicto si no también fuera de él. En 2010 se habían registrado 230 muertes de personas relacionadas con los medios, el 87% de ellos eran iraquíes.

La luz que nos da este conflicto es muy importante para la película, pues en ella se especifica un conflicto importante que sufre una de las dos protagonistas del filme en donde existe en ella la contradicción de poder ser famosa y salir a la luz después de haber ganado uno de los más importantes concursos de fotografía documental a nivel mundial y su dolor y culpabilidad por haber sido la causante del asesinato de su compañero y amigo Iraquí. Es imperativo mencionar que las dos situaciones de las dos protagonistas se entrelazan porque surgen de conflictos, que, además de ser fuertes a nivel social, se ligan con el corazón

y con sentimientos profundos y humanos. Son dos situaciones de guerras diferentes, de lucha y presencia que terminan convirtiéndose en las adversidades que se atraviesan victoriosamente.

Ambas son expuestas a un estado de soledad interna que las deja paralizadas y que a la vez después de un tiempo les impulsa a seguir adelante, les brinda convicción y tenacidad, pero sobre todo el valor de emprender cualquiera que sea el camino que decidan recorrer, muy largo o muy corto.

Esta película se nos presenta como un desglose de situaciones fuertes que condicionan la vida humana y son los sentimientos y el poder de los mismos. Como nuestros sentimientos y vivencias pueden hacernos fuertes o débiles y encaminar nuestras vidas hacia un punto determinado. El cine realizado por estos dos directores es introspectivo a la vida humana y las emociones que nos mueven, a irrumpir en ese espacio privado que nos forma o deforma. Lo hacen como Tarkovsky que se centra en los conflictos internos para navegar a través de los mundos de sus personajes.

La historia alcanza un clímax que eclipsa y logra detalles de poética narrativa conmovedores, como la piedra que se le regala a Grace para que condense en ella todos sus dolores y remordimientos. Al final de su camino, Grace abandona la piedra en el agua, esa misma agua en la que se celebran ceremonias en nombre de Dios pero que, a su vez, se ha llevado y llevará muchas vidas en la continuidad hipotética de esta ficción.

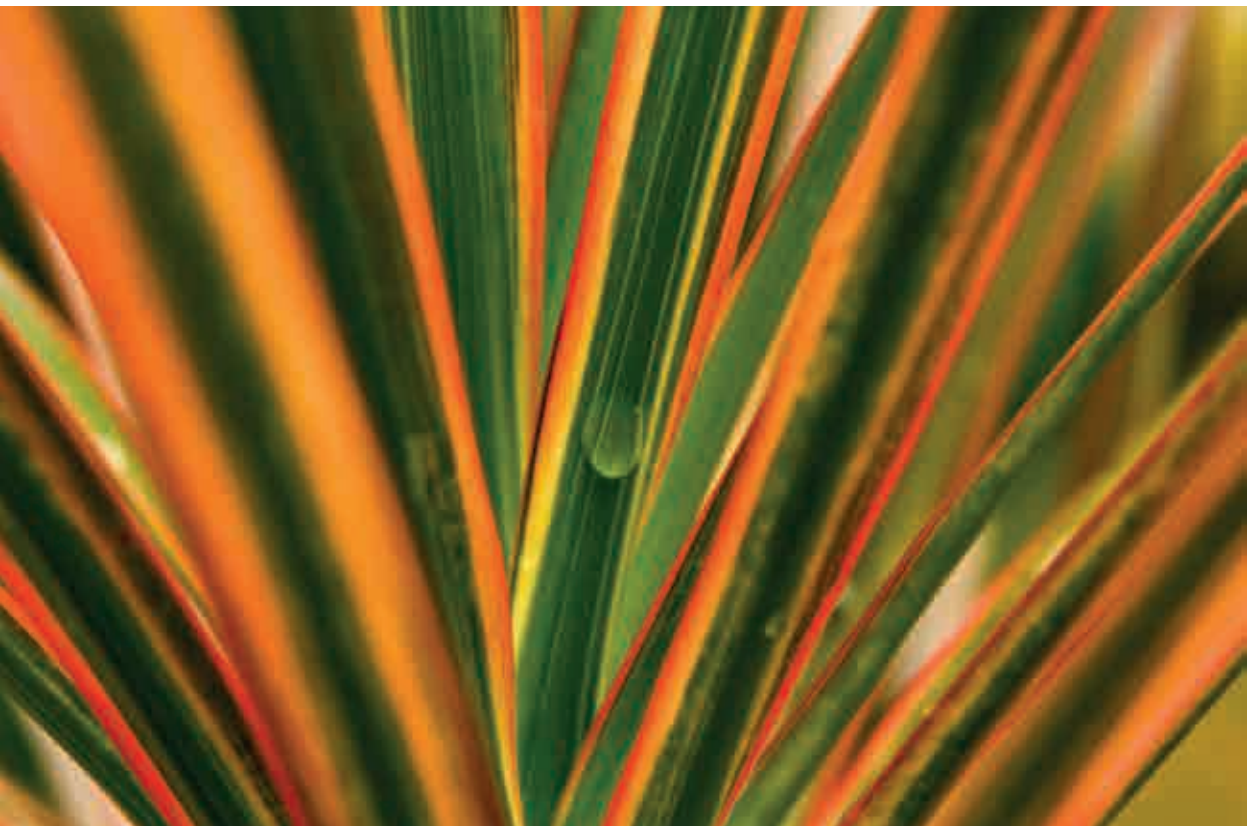
Referencias

- Altiplano (Disambiguation). (2022). En *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Altiplano_\(disambiguation\)&oldid=1074306145](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Altiplano_(disambiguation)&oldid=1074306145)
- Directors*. (s. f.). http://www.altiplano.info/index.php%3Fopcion=com_content&view=article&id=54&Itemid=62.html
- El periodismo en la Guerra de Irak*. (s. f.). El periodismo en la Guerra de Irak. <https://periodismobelico.wordpress.com/>
- Jessica woodworth. (s. f.). IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm0941017/bio>
- Khadak (2006) — Imdb*. (s. f.). <https://www.imdb.com/title/tt0475241/>
- Peter brosens*. (1962). IMDb. <http://www.imdb.com/name/nm0112456/bio>
- Tras 11 años del derrame de mercurio, síntomas persisten en Choropampa. (2011, mayo 22). *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/ciencias/planeta/11-anos-derrame-mercurio-sintomas-persisten-choropampa-noticia-761410/>
- (S. f.). <https://www.rebelion.org/noticia.php?id=166636>





Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González

EL MONTAJE COMO MÉTODO DE EXPERIMENTACIÓN

Un acercamiento a la obra de Gustavo Galuppo

48


Andrea Carolina Murcia Gallego
Especial para *La Moviola*

Para hablar de la obra de Gustavo Galuppo, tomaremos algunas secuencias de los cortometrajes que desarrolló entre 2000 y 2012 en Rosario, Argentina, de donde es originario, y desde allí miraremos algunos puntos que son claves en su producción.

Formas narrativas en la obra de Galuppo

En la obra de Galuppo es muy recurrente el recurso del “found footage”, el cual consiste en utilizar imágenes de archivo para construir nuevas narrativas. Las películas de Galuppo, por lo general, son sacadas de distintos contextos y “recortes” de imágenes de archivo, que él, muy a su estilo contrapone, recorta, altera, repite, resignifica y demás, pero todas ellas utilizadas a manera de taller. Son muchos los artistas contemporáneos que hoy en día utilizan el concepto de “taller”, pero sobre todo aquellos para quienes la técnica no es una barrera, sino más bien una venta libre.





La libertad técnica de Galuppo le permite crear sin límites, usando además de su imaginación en el montaje una “plasticidad” estética propia, que no solo proviene de sus imágenes de archivo, sino de la superposición, mezcla, diálogo y demás herramientas narrativas que él, a su antojo usa.

Herramientas narrativas en la obra de Gustavo Galuppo

Secuencia 1: *Teoría de la deriva* del minuto 04:10 hasta el minuto 04:58. Año 2000

Para el cortometraje *Teoría de la deriva*, Galuppo utilizó una cámara S-VHS y algunas imágenes cinematográficas y televisivas tomadas desde una pantalla de TV¹. Los textos en pantalla, metáforas visuales y hasta imágenes que pareciesen haber sido sacadas de la memoria de alguien son una recurrente particularidad en la obra del argentino. A partir de estos recursos analógicos y digitales, Galuppo crea una narrativa visual poética que se basa en el construir, todo a partir del montaje.

La secuencia inicial del corto *Teoría de la deriva* tiene un primer fundido (o *fade in*), que hace que la imagen de un faro parpadeante aparezca en plano general; mientras tanto la cámara (que intuyo es manejada por Galuppo) capta dicha imagen desde el aparato televisivo a través de movimientos circulares en cámara lenta, hasta que aparece un plano general de un barco en el agua. Inmediatamente entra en disolvenencia la imagen oscura de una carretera semi-desolada, al parecer de noche, en contrapicado. En superposición con dicha imagen, aparece escrita la definición de diccionario de la palabra “deriva” en el mar, de la siguiente manera: “deriva.f.mar.desvío de la nave de su curso por efecto del viento, del mar o de la corriente. Menor nuevo diccionario enciclopédico, ilustrado Sopena 1975” En tanto esto sucede, Galuppo superpone en cámara lenta la imagen de algunos autos con las luces encendidas y en movimiento. Así mismo, unos segundos más adelante (0:17) aparece un plano general de lo que parece ser un barco o una balsa en el mar, pero sin dirección ni rumbo, sino más bien flotando; en la siguiente escena en disolvenencia aparece nuevamente la misma carretera y en ella otro enunciado. Nuevamente una definición de “deriva”; “deriva” (“deriva: desvío del rumbo de un barco o una aeronave por efecto del viento o una corriente./ a la deriva, sin gobierno” *Tutor, diccionario enciclopédico ilustrado Sopena, Argentina, 1975*), tanto la imagen como el enunciado se van disolviendo y reaparece la imagen del paraje anterior, esta vez entra lentamente la frase “teoría de la deriva” en la parte superior del cuadro.

Los símbolos del faro, la balsa o barco, los carros, y la descripción etimológica de la palabra *deriva*, nos dan a entender la clara intención de Galuppo de querer definir con metáforas visuales este concepto. Los recursos de superposición de imágenes, y el paso de unas a otras a través de disolvenencias (*fade-in* y *fade-out*), son dos de los más usados a lo largo de su obra. Si bien no en todas las ocasiones son utilizadas de igual forma, sí hay una clara recurrencia de estos recursos gráficos en el montaje técnico de sus cortos.

No solo el recurso de las metáforas continuas llama la atención en esta secuencia, sino

¹ Gustavo Galuppo, canal oficial de Vimeo.





la reiteración de símbolos, a manera de insistencia escénica. Continuando con el ejemplo de la balsa o barco, unos segundos después de la descripción anterior, vuelven a aparecer los mismos tres símbolos: el faro, la balsa y el carro, y nuevamente otra definición de “deriva” (“deriva: desvío del rumbo de un barco o una aeronave por efecto del viento o una corriente./ a la deriva, sin gobierno” *Tutor, diccionario enciclopédico ilustrado Sopena*, Argentina, 1975).

Tanto la imagen como el enunciado se van disolviendo y reaparece la imagen del paraje anterior, esta vez entra lentamente la frase “teoría de la deriva” en la parte superior del cuadro.

Es una certeza que nada es gratuito en una imagen construida por un artista, y menos aún en un cortometraje de video o cualquier medio audiovisual. El carácter experimental de la obra de Galuppo no les resta importancia a los detalles, sino más bien los vuelve una reiteración y repetición de elementos constante que dan a entender que lo reiterativo también es cíclico, que la deriva tal vez sea algo constante y cíclico en nuestra vida. No obstante, aparecen las diferentes definiciones escritas de la palabra “deriva”, lo cual nos llevaría a pensar que, a pesar de lo cíclico, y a pesar de nuestros conceptos claros, no siempre, ni para todos, una palabra, un concepto o un sentimiento signifiquen lo mismo.

50

En cuanto a las herramientas narrativas usadas comúnmente por las narrativas clásicas, como son el guion literario, el técnico, las direcciones de arte, fotografía y demás, sería atrevido afirmar que Gustavo Galuppo las omitió, y más atrevido aún decir que realizó todos estos papeles él solo para llegar a sus cortometrajes. Sin embargo, conociendo la procedencia, un acercamiento a las técnicas que utilizó, y analizando los elementos narrativos, líricos y metafóricos de su obra, podemos intuir que por el hecho de que se trate de video experimental, simplemente no contempló estos pasos con una intención funcional ni mucho menos en un orden cronológico. Lo experimental rompe paradigmas, investiga, indaga, transgrede y resignifica.

Tal vez sea posible luego de ver la obra de Gustavo Galuppo atrevernos a sacar de allí una lista de cada una de las decisiones técnicas de las herramientas narrativas. Empero, además de parecer algo gracioso, sería algo engorroso y fuera de lo común tratar de encontrar dichas decisiones luego de realizada la obra. Por ejemplo, podríamos afirmar que existe una edición por parte de Galuppo de las imágenes fílmicas que tomó para todos sus cortometrajes. En ese sentido, y como ya hemos aclarado, no necesariamente exista una dirección de fotografía como se le conoce a este función en las narrativas fílmicas clásicas. Ahora bien, si existen una serie de decisiones fotográficas tomadas por parte del director, como lo son los planos que reinterpreta de las imágenes de archivo, el contraste de las escalas de grises en “Teoría de la deriva”, la posición de los personajes en el encuadre (el ejemplo más claro se encuentra en “Los reflejos frágiles”, año 2010), la colorimetría y temperatura de color de sus imágenes, entre otras. Podríamos afirmar entonces que esta serie

de decisiones de postedición fotográfica, constituyen una suerte de dirección de fotografía, que no necesariamente tiene que ver con el paradigma de la dirección de fotografía en las narrativas visuales clásicas.

Considero que la riqueza visual de los cortos de este autor rosarino habla por sí misma. Se trata de una mezcla de imágenes de archivo, textos y metáforas visuales que, más que apearse a un guion, representan una búsqueda, una experimentación constante. En palabras del mismo Galuppo: “son búsquedas que intentan trabajar esta conexión o esta mezcla de imágenes con funciones que no tienen que ver estrictamente con lo narrativo, sino con funciones más conceptuales, más poéticas, con toda una libertad en torno al concepto de montaje” (*Gustavo Galuppo*, s. f.). Con esto no solo se refiere a dichas búsquedas experimentales, sino a las nuevas teorías de montaje que cambiaron la forma de ver y entender el video.

En este punto, podemos decir que es clara la importancia del montaje en la obra de Gustavo Galuppo. La versatilidad y a la vez complejidad de su obra, lo hacen uno de los autores más importantes en el desarrollo de las técnicas de montaje en Latinoamérica.

Secuencia 2: *Teoría de la deriva* del minuto 04:10 hasta el minuto 04:58, 2000

Para hablar del montaje en la obra de Galuppo, podríamos tomar cualquiera de sus cortos. Sin embargo, en esta ocasión voy a tomar dos secuencias que ejemplifican de manera bastante clara el poder de edición y montaje que posee este director. Hablo en primera instancia de otra secuencia de este corto *Teoría de la deriva*. Dicha secuencia inicia con un *fade-in* que introduce la imagen de una iglesia y algunos sacerdotes en un plano semejante al americano, el cual cambia por medio de un *zoom-out* para quedar en un plano general acompañado de un movimiento brusco de la cámara realizado no desde la imagen emitida por el TV, sino por la de la cámara que grababa esta imagen en la TV. Después, la imagen cambia de forma inmediata a un plano general de una persona azotando a otra. Este movimiento de los azotes es difuso, y al mismo tiempo entra superpuesta una imagen en la otra. Esta imagen se disuelve para dar paso a la siguiente, la cual es un rostro en primer plano de una persona afligida, pero aún se puede ver levemente la imagen anterior del hombre azotando al otro, al parecer este rostro en primer plano es el del hombre que está siendo azotado.




Aquí quiero detenerme un poco para retomar el tema del montaje en Galuppo. Si bien es cierto que dicho recurso es usado a lo largo de su obra, esta en particular tiene una intención clarísima de jugar con dos imágenes superpuestas, y que interactúan una con la otra, siendo una consecuencia de la otra. Esta intención de montaje presenta todo un mundo de posibilidades de juego con la imagen, y demuestra el papel plástico que Galuppo le da a las imágenes audiovisuales, asemejándolas a través de la técnica de montaje a un *collage* de recortes que construyen un sentido nuevo en la imagen.

La siguiente escena de esta secuencia pasa de manera inmediata a una imagen confusa y “sucía”, sin ninguna forma, la cual por medio de la disolvencia da paso a una imagen de un titular de un periódico en el cual se lee “Así alquilaron los talleres”, y tenuemente se ven lo que parecen ser varias personas reclutadas entrando a algún lugar. También aparecen militares y un hombre desnudo contra una pared en plano americano, al parecer se les está requisando; se disuelve la imagen nuevamente y aparece en primer plano la fachada de un edificio en el cual se ve un reloj y las palabras “escuela de mecánica” y otras palabras que no se alcanzan a leer. La siguiente escena cambia en disolvencia a negro (*fade out*) y después a la imagen en un plano general de un hombre atado de pies y manos, siendo torturado en una especie de potro de torturas. Esta imagen llena de movimiento del hombre tratando de soltarse parece estar superpuesto un fotograma sobre el anterior, buscando Galuppo allí una especie de juego del tiempo, en el que el resultado estético deja en cada movimiento del hombre amarrado una especie de estela o “recuerdo de imagen”, muy al estilo de William Kentridge. La imagen continúa, pero en disolvencia pasa a su rostro en un primer plano continuando con este recurso de la superposición de imágenes, y finaliza por última vez con este recurrente uso del *fade-out* o, en español, disolvencia.

La “estela” o “recuerdo de imagen”, de la cual hablamos, demuestra una clara intención por parte de Galuppo en la temporalidad de la imagen. Si bien es cierto que el audiovisual, por encima de la fotografía, por ejemplo, maneja la relación de la imagen con el tiempo, el recurso utilizado por Galuppo en los planos anteriormente descritos hacen más evidente esa intención de historia, y de hacer de esa historia un momento más tenso, o más dramático, por llamarlo de alguna forma. Podríamos decir que es una forma de detener el tiempo, sin detenerlo, de hacer evidente el presente y el pasado de la imagen en uno solo, para aumentar el dramatismo ya logrado durante todo el cortometraje a través de diversos recursos.

Uno de estos recursos dramáticos es, en términos de iluminación, la utilización constante de una escala de grises muy contrastada, los blancos están muy iluminados y los negros muy saturados. Ya hablamos de la posible existencia o no de las herramientas narrativas clásicas (dirección de arte, dirección de fotografía, etcétera)



en la obra de Galuppo. Sin embargo, podríamos nombrar como dirección de arte a aquellas imágenes de archivo que Galuppo escogió y su presencia en el film.

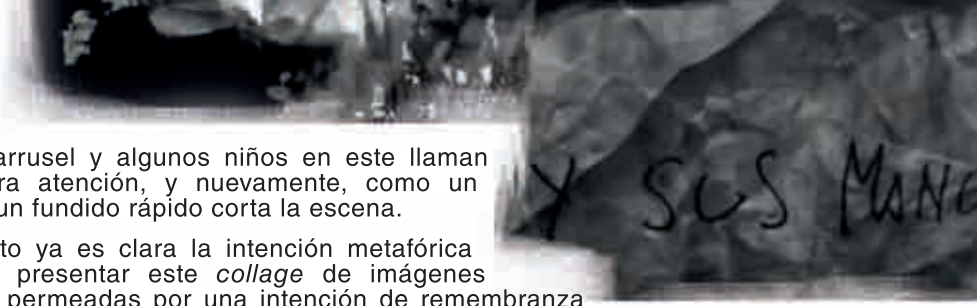
Es claro que Galuppo para este corto quiso evocar un ambiente hostil, de olvido, tristeza y dolor, pues todas las imágenes dan cuenta de ello. No existe un trabajo actoral, ya que este film está realizado con imágenes de archivo, la musicalización y diseño de sonido maneja un ambiente muy cósmico semejante a los referentes que tenemos culturalmente como lo “interestelar” mezclado con algo de sonidos electrónicos, que evocan perfectamente, en mi opinión personal, el estado de “deriva”, de estar perdido, más allá del límite, en lugares desolados. Entre los muchos referentes artísticos que tiene Galuppo, en *Teoría de la deriva* se destaca la colaboración con la musicalización y diseño sonoro de este film, de la agrupación argentina (Rosario, Argentina), de donde es Gustavo Galuppo, llamada Sumergido. Esta banda elabora una música electrónica abstracta, nutrida con elementos del krautrock, post-punk, *dark*, entre otras. Para el filme realizaron dichas colaboraciones por medio de su sello llamado Planeta X².

Secuencia 3: Los reflejos frágiles del minuto 01:03 hasta el minuto 01:44. Año 2010

Tomaré esta secuencia para continuar ejemplificando la importancia del montaje en la obra de Galuppo, y además poder pasar a otros temas que me atañen con respecto a las herramientas narrativas en su obra. La escena inicial muestra un papel arrugado de fondo, que contiene superpuesta la frase “sus ojos”, la cual se encuentra en primer plano; el papel arrugado nos da una sensación de olvido, de fragilidad, de vejez; luego hay un corte abrupto que da paso a una imagen totalmente diferente a la anterior, una mujer en un plano entre medio y primer plano, coloreada por un filtro mitad azul y mitad magenta, evocando quizá la alegría de la juventud y el pasado, ya que la mujer en la imagen viste como en la época de los años 50. Hay otro corte abrupto, y entonces aparecen en el cuadro un grupo de personas bailando con el mismo filtro de colores, reafirmando el sentimiento de felicidad y diversión.

El nuevo cambio de escena mediante un fundido rápido nos muestra nuevamente esta textura de papel arrugado, y en esta ahora aparece la imagen de una mujer, un poco más avanzada de edad, en escala de grises, totalmente contrario a su anterior aparición llena de color y jovialidad, aquí la dama presenta un aspecto triste y pensativo. Quizá Galuppo pretende evocarnos la tristeza de los recuerdos, del tiempo perdido, el que ya no regresará nunca más. Mientras dicha mujer voltea en cámara lenta su cabeza hacia el frente del cuadro en disolvencia, aparecen y pasan rápidamente nuevas imágenes, y vuelven una vez más los colores azul y magenta, sin dejar el fondo de papel arrugado.

² Tomado de: "<http://rosarioindie.com/2013/03/sumergido-recuerdo-de-la-gravedad-planeta-x/>"



Un bonito carrusel y algunos niños en este llaman ahora nuestra atención, y nuevamente, como un bombardeo, un fundido rápido corta la escena.

En este punto ya es clara la intención metafórica del autor al presentar este *collage* de imágenes evocativas y permeadas por una intención de remembranza y melancolía por el pasado. La alusión a la temporalidad en la obra de Galuppo vuelve a aparecer, y con esta, la repetición de metáforas reiteradas y constantes.

A continuación, en la secuencia aparece el mismo papel arrugado en un primer plano en lo que parece ser un montaje con *stop motion* mostrando la frase “se secaron... sus ojos...se secaron”, y se hace un corte directo a la siguiente escena, nuevamente a color con el mismo fondo y una vez más el carrusel, pero esta vez también una joven mujer que parece ser la madre del pequeño que tiene a su lado. Galuppo nos quiere mostrar los recuerdos de una madre, a la que quizá sus hijos olvidaron con el paso del tiempo o quizá simplemente ella se olvidó a sí misma.

54

En un corte directo entra en el *frame* el primer plano de una mano jugueteando con el viento en escala de grises, para pasar nuevamente de forma directa a lo que parece ser los engranajes del carrusel, símbolo o mejor metáfora de lo cíclico, lo repetitivo y constante. Los recuerdos van y vuelven de una forma dolorosa, de la dicha del pasado a la tristeza y la soledad del presente. El corte directo que da paso a la siguiente escena nos muestra la imagen con este fondo de papel arrugado que se mantiene a lo largo del film, ahora en un tono sepia, y allí, una mujer al parecer, pidiendo a un hombre que se va, que por favor no la abandone, con un dramático gesto de dolor y angustia. Esta imagen tiene por momentos manchas de sangre secas en el papel arrugado de fondo. Un fundido da paso a los engranes del carrusel, otro al de la mujer joven del inicio en colores, imagen que se mezcla con el carrusel, aquella mano que juega con el viento y algunos edificios que quizá se ven pasar desde la ventana de algún automóvil muestran el recorrido de aquella mujer a lo largo de su vida.

A lo largo del corto son muy recurrentes los cortes directos y abruptos, las alusiones al tiempo y la mezcla de filtros de colores en las imágenes. Una vez más, el montaje nos da cuenta de una intención clara de generar un discurso poético acerca del tiempo y la memoria. Una descripción sin autor citado, en Internet describe este corto de Galuppo de la siguiente manera:

Rastros frágiles de una memoria construida de las imágenes. Todo se destruye, se descarta, se pierde. Un gesto vano, un juego infantil obstinado en borrar huellas falsas, representaciones inútiles. Y la propia imagen también cayendo,

resquebrajándose, quemándose, desapareciendo, “Los reflejos frágiles” propone una mirada poética sobre la memoria y sus huellas en las imágenes técnicas.

En el discurso de la memoria, el pasado, el presente y la melancolía se vuelven recurrentes y un tanto obsesivos en la obra de Galuppo. Combinados con las decisiones experimentales de montaje técnico, me llevan a leer entre líneas una nueva intención en la obra del autor argentino: hablar de la importancia de la memoria en el cine y el video. No solo como un documento que, de alguna u otra forma, al igual que su ancestro la fotografía, retrata y mantiene viva la memoria histórica de la humanidad, sino también como un elemento narrativo del hacer, del crear con el tiempo, y de utilizar y representar el tiempo a su antojo. De esta manera, Galuppo rompe, pega y voltea el tiempo como si fuera una simple hoja de papel con unas viñetas dibujadas. El mejor ejemplo que podría dar es el de la típica máquina del tiempo. Tratemos de imaginar este instrumento, que, además de permitirnos viajar en el tiempo y alterarlo a través de nuestras acciones, nos permita tomar retazos de una época y mezclarlos con otra, para poder crear nuestra obra. Eso es lo que hace Galuppo.



La secuencia finaliza cuando aparece de nuevo el papel con otra frase “y sus manos se agrietaron”. Nuevamente el camino visto desde aquella ventana de automóvil, ahora no solo con edificios, sino con paisajes, para pasar de nuevo a la frase “se agrietaron me di cuenta”. Finalmente, en esta secuencia, hay más imágenes de camino y recorrido. Interpreto este final como alguien que contase la historia, pero que, además, no fuese aquella olvidada mujer, sino, tal vez, aquel hijo o hija que la olvido y se dio cuenta del dolor y la soledad que esto había causado.

Uno de los recursos gráficos más importantes en la obra de Galuppo, y que se encuentra presente en todos sus cortos es el texto como imagen. Las continuas apariciones de textos en diferentes tipografías o escritas a manoalzada en el caso de “Los frágiles reflejos” hacen alusiones distintas dependiendo del corto. En el corto que estamos tratando, el texto refuerza la idea de la memoria y la nostalgia, pero lo hace a través de un recurso gráfico interesante. Si nos damos cuenta, cada vez que aparecen los textos ya citados en la descripción anterior, lo hacen con el fondo de papel arrugado; al notar que dichos textos están escritos a manoalzada sobre el papel, estamos

hablando de una metáfora muy clara, la de la escritura personal, que quizá Galuppo quiere relacionar directamente con los escritos personales o a seres que queremos, como cartas de amor, diarios personales, entre otras.

Además de esta metáfora, que constituye como muchas de las metáforas en la obra de Galuppo un **subtexto** más, lo que transmiten dichos textos juega un papel muy sentimental y refuerza la idea de la mujer que piensa en su pasado y expresa ese sentimiento de añoranza con sensaciones físicas descritas en los textos: “se secaron...sus ojos...se secaron”, “y sus manos se agrietaron”, “se agrietaron me di cuenta”. Frases que describen a la mujer desde su condición de edad, y también desde sus sentimientos. El llanto, la vejez, el olvido se concierten en otro tipo de subtextos dentro del corto, y este tipo de mensajes al receptor del video, se convierten a lo largo de la obra de Galuppo en subtextos, que como su nombre lo indica se “leen entre líneas”.



56

Secuencia 4: “El ticket que explotó” del minuto 00:00 hasta el minuto 00:40. Año 2002

Para continuar hablando del uso de los textos y subtextos en Galuppo podríamos citar cualquiera de los cortos que realizó entre el año 2000 y 2010. La intención de empezar a hablar del presente corto va un poco más allá del recurso de los textos como imagen. El film inicia con la imagen de un proyector en un plano medio presente en la mitad de la pantalla solamente, mientras que la otra mitad del *frame* se muestra totalmente negra. Allí aparece recorriendo la pantalla de un lado a otro a manera de “paneo”, muy al estilo de los teleprompter³ utilizados por los noticieros. Dicho texto habla del título del filme y de su aparente referente contextual (el ticket que explotó, técnicas básicas de la policía de Nova.); la imagen del proyector encendido continúa mientras prosigue el texto itinerante mostrando lo que parece ser una conversación, el rostro de una mujer joven se dibuja como un espectro en el *frame*. Inmediatamente aparece otro texto, que al parecer por lo que dice y por el tamaño y color que tiene pretende “intimidar” o alertar al espectador a través de recursos tipográficos fuertes (fuente de gran tamaño, en mayúscula sostenida, en Bold, fondo de color rojo y letras blancas,

³ El **teleprompter** es un aparato electrónico que refleja el texto de la noticia, previamente cargado en una computadora, en un cristal transparente que se sitúa en la parte frontal de una cámara. Definición tomada de Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Teleprompter>

en el centro de la pantalla, diciéndonos: “SUFICIENTE MARQUE: POLICÍA”). Teniendo en cuenta que como latinoamericanos tendemos a ver a dicha institución más que con respeto con miedo, me atrevería a decir que quizá ese mismo es el punto de vista de Galuppo. Más adelante hablaremos acerca de este punto que constituye una parte importante del contexto externo de la obra de Galuppo.

Luego de un corte directo, entra la siguiente escena que muestra imágenes de archivo de una protesta, coloreada por medio de algunos filtros que se asemejan a una cinta antigua, de fondo se escucha el sonido del proyector opacado por el sonido de lo que parece ser una película de acción norteamericana. De lado a lado de la pantalla aparece un texto que habla sobre la represión que causa la policía al crear la mayor cantidad de conflictos y agravar los otros, lo cual no es un secreto en ningún lugar del mundo, y que es muy recurrente en Latinoamérica donde la represión, el maltrato, y la vulneración de los derechos civiles por parte de los “entes de control” son el pan de cada día. Dicho texto va superpuesto no solo sobre las imágenes de archivo sino también sobre otro texto.

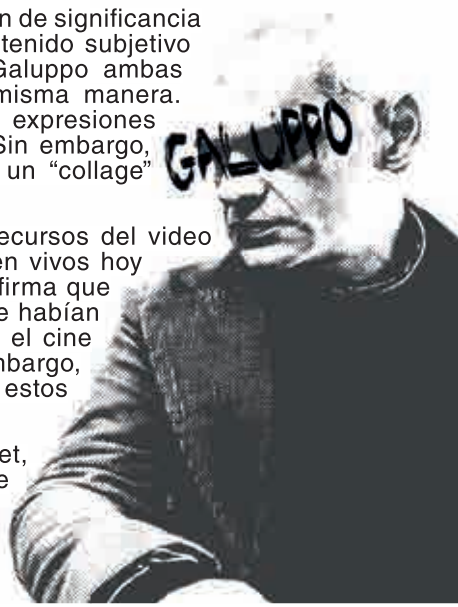
Volviendo al tema de los textos, y teniendo en cuenta el juego propuesto por Galuppo en la secuencia que estamos tratando, hemos de decir que la palabra escrita, más que significar un mensaje directo, crea subtextos y metáforas, que complementan y complejizan la función de la imagen de fondo. Por ejemplo, en la parte inicial, el diálogo que aparece allí como complemento de la imagen de fondo, se ve de la siguiente forma:

Claramente podemos ver que el texto no tiene una relación de significancia directa con la imagen, pero sí la tiene en cuanto a contenido subjetivo (a manera de subtexto), y sobre todo en que para Galuppo ambas son imágenes, o por lo menos se comportan de la misma manera. El texto como imagen, un tema recurrente en algunas expresiones comunicativas como el diseño gráfico o la publicidad. Sin embargo, cuando es usado el texto como una imagen más en un “collage” audiovisual, son otros los discursos que aparecen.

Tal y como afirma el propio Galuppo, muchos de los recursos del video actual datan de la época del cine mudo, y se mantienen vivos hoy en día a través de géneros como el video. Así mismo, afirma que todas estas técnicas de montaje y recursos narrativos se habían utilizado alguna vez en el cine mudo, el cine narrativo, el cine experimental, el cine de vanguardia entre otros; sin embargo, la aparición del video es la que facilita la utilización de estos recursos de una manera más libre y poética⁴.

Así mismo, en otra entrevista transcrita en internet, Galuppo afirma: “En ese momento me interesaban el cine

⁴ Entrevista a Gustavo Galuppo. “Gustavo Galuppo: cine y video de vanguardia - UAI TV.” Youtube. com. https://www.youtube.com/watch?v=RkLMjjs_Q6Rw





americano y el cine mudo. Ya todo lo descubrí en video, no en los cines. Por eso creo que tengo una relación muy particular con el video como formato; con el viejo VHS y el DVD, no con la sala, porque en gran medida todo el cine que descubrí y que más me interesó lo vi en video”⁵.

Así bien, nos damos cuenta que la nutrida obra de Galuppo, no solo está llena de **subtextos, herramientas narrativas, contextos internos, símbolos, metáforas, reiteraciones, montajes técnicos complejos**, sino también se encuentra permeada por un conjunto de referentes artísticos que conoce bien y lo apasionan, y que mezclados con un contexto externo en el que se mueve su país nutren lo suficiente la obra de este creativo argentino, hasta llegar a los cortometrajes que hemos analizado detenidamente.

Contexto externo en la obra de Galuppo

Para analizar a un artista es necesario tratar de entender cómo piensa, en qué ámbito se mueve, cuáles son sus inquietudes y referentes, y sobre todo, entender el contexto político y social en el que se desarrolla su obra, el cual en Galuppo es bastante importante, debido no solo a sus constantes alusiones a problemáticas sociales de la Argentina de la década del 2000, sino porque es una obra hecha desde el interior de su país, en comparación con algunos otros artistas que deciden producir su obra en el exterior. Respecto a esto, Galuppo afirma: “No podría decir que nunca me lo planteé, pero no sé si fue realmente una posibilidad para mí irme y dejar mi lugar”. Y además: “En ese sentido construí un espacio de producción muy propio, muy mío, que es mi casa. Estoy súper cómodo haciendo las cosas ahí. Nunca me plantearía irme a Europa ni a Buenos Aires porque tampoco he luchado mucho por insertar mis trabajos en el circuito, es una capacidad que no tengo ni me interesa adquirir”⁶.

Para todo artista es innegable el acercamiento o parecido de su obra con las de sus referentes. Esos artistas que en alguna época llamaron la atención de su quehacer artístico, y que admiró por tanto tiempo, y que aún hoy, siguen aportando a sus inquietudes artísticas, que son en últimas, las que inspiran la creación del artista. El gusto de Galuppo por Godard es innegable, está presente en casi todas sus obras y en sus entrevistas, aunque tiene otros referentes artísticos como Resnais, Bresson y Dreyer, entre otros. Critica el mérito que el cine le quita al video arte haciéndolo ver como algo periférico y quiere demostrar el universo de posibilidades artísticas de éste, sin desmeritar el cine, ya que de ahí parten sus ideas y trabajo. Por medio

⁵ TORRES, Lucía. Entrevista a Gustavo Galuppo. Andando en Festivales. Las imágenes que no dejan de latir. Tomado de: “<http://laquimera.wordpress.com/entrevista-a-gustavo-galuppo/>”

⁶ TORRES, Lucía. Entrevista a Gustavo Galuppo. Andando en Festivales. Las imágenes que no dejan de latir. Tomado de: “<http://laquimera.wordpress.com/entrevista-a-gustavo-galuppo/>”



del video arte Galuppo hace una crítica social a algunos hechos que han rodeado a Argentina, no solo en épocas anteriores sino en el mismo siglo XXI.

La obra de Galuppo se desarrolla entre el año 2000 y 2012, en una Argentina mediada por la desigualdad social y económica, y que se debatía entre movimientos sociales de protesta y represión policial exagerada. Aproximadamente desde el año 2000 se han venido presentando un sinfín de atrocidades y asesinatos impunes por parte de la policía argentina. Los denominados “Gatillo fácil” son además de un adagio popular argentino, hechos recurrentes en la historia y memoria de las víctimas. Hechos ocurridos como la violenta represión policial el 19 y 20 de diciembre de 2001 inspiraron diferentes manifestaciones de protesta entre las cuales se destacan algunas artísticas. El ámbito artístico no pudo ser indolente ante dichas atrocidades, siendo Galuppo uno de los representantes de ese sentimiento de protesta. El corto “el ticket que explotó”, por ejemplo, además de ser nutrido por imágenes de archivo de las protestas y violentas represiones expresa un punto de vista personal (pero también social) de la Argentina de entonces.

En cuanto al video arte, el desarrollo de esta técnica tiene sus orígenes no solo en los referentes que Galuppo describe en sus entrevistas, sino también tiene origen en todo aquel artista que en diálogo con su cámara, o aparato reproductor de video, entabla una experimentación propia que lo lleva a otros tipos de lenguaje visual. La mera experimentación es la que da su posición al video arte, o “video de artista” (Alonso, 2005). Galuppo no es la excepción, tal y como lo expresa en sus entrevistas, su acercamiento con el cine narrativo clásico no ocurrió de la misma manera que con el video. El video fue el medio por el cual pudo ver muchas de sus películas favoritas y por medio del cual, allá solo en su casa, descubrió las posibilidades del video como género narrativo y crítico. Su pasión por el VHS y los medios analógicos lo llevaron a reinventar los discursos de la narrativa y el montaje clásico para iniciar la búsqueda a través de la experimentación, de un fin que posiblemente, él tampoco con

Referencias

- Alonso, R. (2005). *Hacia una des-definición del video arte*. <http://www.roalonso.net/es/videoarte/desdefinicion.php>
- Gustavo Galuppo: *Cine y video de vanguardia - UAI TV*. (s. f.). https://www.youtube.com/watch?v=RkLMjs_Q6Rw



Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González



Principito o la voz *Interior*

Giovana Faccini
Profesora Medios Audiovisuales
Especial para *La Moviola*

En su crítica del libro de Saint-Exupéry, María del Carmen Morales afirma que si se desoye la voz del director que nos aconseja y nos guía (voz del alma), se puede caer en las trampas de lo ilusorio y lo superficial.

Esa voz, según Morales, es el principito que todos llevamos dentro, ese niño interior que construye mundos posibles; la mente creativa que exalta las virtudes de los otros, que ve el lado humano de los seres, el niño que siente lo esencial pues en palabras de Saint Exupéry “Lo esencial es invisible a los ojos”.

La ingenuidad del principito en las diferentes entrevistas que tiene con personajes unos más bizarros que otros es la que le permite cuestionar sin miedo a sus interlocutores, adultos arrogantes como el rey vestido de púrpura y armiño, a los que poco o nada les interesa escuchar su voz interior porque simplemente se han olvidado que existe. Al borracho que se ha dejado sumergir en alcohol la voz que le dice que lo que hace no está bien, no en vano, a

la pregunta del principito sobre porque bebe, el borracho responde “Para olvidar que siento vergüenza de beber.” Seguramente, el borracho la ha escuchado y por eso la quiere silenciar.

Eckhart Tolle dice sobre la voz interior que mientras más atentos estamos a atribuir rótulos verbales a las cosas, a las personas o a las situaciones, más superficial e inerte se hace la realidad y más muertos nos sentimos frente a la realidad, a ese milagro de la vida que se despliega continuamente en nuestro interior y a nuestro alrededor.

Cayendo en la trampa egótica

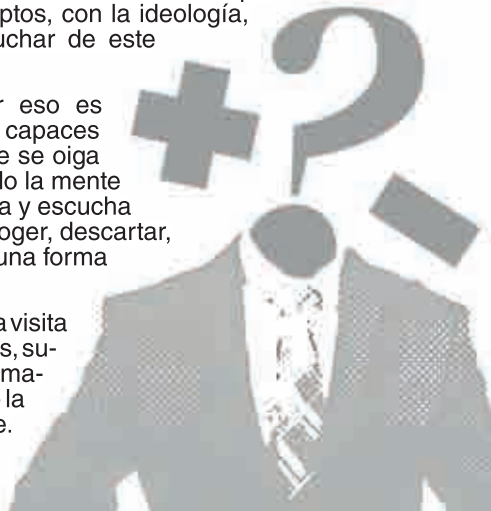
Algunas veces se confunde la voz interior con el ego y si no se está atento caemos de nuevo en la trampa. La rosa del libro de Saint-Exupéry, por ejemplo, es vanidosa, demandante y poco modesta, él la ama porque puede ver ese ser frágil que también es, su aroma y su ternura; de otra forma, el principito simplemente la hubiera amarrado a la cola de un cometa para que se la llevara muy lejos. Pero no, en su conversación con el piloto, el principito reconoce que no debió huir y que debió juzgarla por sus actos y no por sus palabras.

En el caso del vanidoso, este parece demasiado embebido en su propia admiración (escucha intelectual) para darse cuenta de que el visitante, el pequeño príncipe, podía ser una compañía con quien compartir pensamientos y sentimientos, y no un admirador, que como era de esperar, siguió su camino, pues no le interesó quedarse hablando con alguien que solo quiere escuchar elogios.

Para Osho, la escucha intelectual significa que cuando se está escuchando, simultáneamente se está argumentando en el interior. Tiene lugar un constante debate sobre lo que está bien o está mal. Se compara con los propios conceptos, con la ideología, con el sistema. ¿Cómo es posible que se pueda escuchar de este modo?, se pregunta Osho:

“Estamos demasiado llenos de nosotros mismos, por eso es milagroso que dentro de esta constante agitación seamos capaces de escuchar algo. E incluso entonces, sea lo que sea que se oiga no será lo que se ha dicho. No puede serlo, porque cuando la mente está llena de sus propias ideas, colorea todo lo que le llega y escucha no lo que se le está diciendo sino lo que se quiere oír. Escoger, descartar, interpretar, y solo entonces algo penetrará, pero tiene ya una forma distinta”

Ahora bien, al hombre de negocios, poco o nada le interesó la visita del pequeño niño, pues estaba muy ocupado en sus números, sumas y restas, preocupado en seguir añadiendo más cosas materiales a su vida, tal vez para llenar el hueco que le produce la voz delego, la cual nunca se sacia y entre más tiene más quiere.



Es interesante observar que, a pesar de tener una gran claridad mental, el principito se sintiera solo y que eso lo hubiera obligado a dejar su pequeño asteroide B-612 con el fin de buscar un amigo. Sin embargo, se dio cuenta de que no sería fácil encontrar uno, ya que todos vivían dormidos en su propia inconsciencia. Cuando uno es inconsciente, es probable que no pueda ser consciente de las personas que nos rodean ni del propio vacío existencial.

El encuentro con el farolero, aunque menos extravagante y absurdo que los demás, también le dejó una estela de preguntas, pues aunque su trabajo parecía tener sentido -para el pequeño príncipe, este era una labor útil y por ende hermosa- su radicalismo lo alejó de toda plática, ya que no cedió de su tiempo ni un minuto para conocer al forastero. Sin embargo, el principito consideró que era menos ridículo, debido a que por lo menos se ocupaba de cosa distinta a sí mismo.

Olvidarse de sí mismo es un error craso que se comete con regularidad cuando el miedo a enfrentarse a sí mismo empuja a hacerse cargo de otros, olvidando la obligación que se tiene con el propio ser. Solo se está preparado para entregarse a los demás cuando no se tienen pendientes con nuestro ser interior. Lou Marinoff expone que todo acto de abandono debe estar sustentado en la fortaleza del yo, cuando se abandona sin estar preparado, necesariamente surge la duda y con ella el reproche.

64

Reconociendo la voz del yo

Con el geógrafo fue interesante su encuentro, no solo por lo que significaba su labor, sino por lo que le enseñó acerca de lo efímero de la vida. En ese trascurso también se dio cuenta de que el hombre que estudiaba la tierra era víctima de su propio ego. “Un geógrafo es demasiado importante para andar de aquí para allá”, decía el geógrafo, con la consecuencia de no conocer siquiera su propio planeta, pues de explorar deben encargarse otros, afirmaba. En cuanto a la enseñanza de lo efímero de la vida, el principito recordó a su rosa, que pensaba que era la única en su especie en todo el universo. No obstante, esto lo refutaría tiempo después cuando en la tierra visitó un rosal y vio que su rosa no era nada especial en su aspecto, lo que la hacía especial era que era suya.

Aquí disto un poco del argumento del pequeño príncipe, ya que no le pertenecemos a nadie y nada nos pertenece. El nivel de pertenencia surge en el ego y siendo así, algo que creemos nuestro nos aflige y duele cuando no corresponde a nuestras expectativas. Lo que hace especial a los seres es esa luz interna, sin importar que tanto llenen las expectativas del ego con todos sus calificativos.

Sin lugar a dudas fue su encuentro con el zorro, una de las más importantes, porque le develó otra forma de mirar la vida de entender porque las cosas se tornan vitales para las personas, en palabras del zorro “Somos responsables de lo que hemos domesticado.” Por esto, se hace indispensable ir a la búsqueda del principito interior. Este que ve la luz, ese que en vez de calificativos para describir a los otros, usa su corazón, abre su existencia y nos muestra una vez más que “lo esencial es invisible a los ojos, solo se ve bien con el corazón.” Ese corazón que permanece ingenuo y presto a amar sin condiciones, libre de voces del ego que adormecen la realidad y cierran los ojos a lo importante y vital.

Referencias

Saint-Exupéry, A. de. (1996). *El principito*. Planeta.

Morales, M. (2010, 5 de julio). *El principito, crítica*. <http://www.acropoliscordoba.org/Fondo/Principito.asp>

Osho. (s. f.). *El arte de escuchar*. <https://www.osho.com/es/active-meditations/el-arte-de-escuchar>

Tolle, E. (2003). *El poder del ahora: Una guía para la iluminación espiritual*. Planeta.



**AVANCE
PERO NO
SE PIERDA
DE USTED
EN EL
CAMINO**



Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González



un género más allá de lo instructivo

68

Catalina Sanabria Caballero
Colaboradora habitual *La Moviola*

Resulta algo complejo encontrar una definición precisa de *libro álbum*, ya que, al ser un fenómeno relativamente actual, sus peculiaridades, características, recursos, límites y estilos, aún son ámbitos difusos y propicios al cambio, tanto en el contenido como en la forma de exposición. Según María Cecilia Silva-Díaz, el *libro álbum* es una manifestación propia de la postmodernidad, con una “tendencia camaleónica”, producto de la heterogeneidad formal y de usos. Personalmente defino el *libro álbum*, como un género literario y visual, en el que se gesta una relación de dependencia recíproca entre el texto escrito y la imagen, para resolver una obra narrativa o poética.

La función de la imagen en el *libro álbum* va más allá del hecho decorativo y descriptivo, pues permite que la lectura trascienda lo textual, lo que provoca lecturas más profundas desde la articulación de lo visual y la palabra escrita hasta completar una función narrativa.

Teniendo en cuenta lo anterior, se pueden identificar cinco tipos de libro álbum, según pase alguno de los siguientes:

- La proporción de imágenes es mayor en comparación con el texto.
- La proporción de texto e imágenes es equilibrada.
- La extensión del texto es mayor en comparación con las imágenes.

- Solo las imágenes narran la historia.
- Las imágenes ofrecen información adicional al texto, que no necesariamente sirven para comprender la historia.

En esa relación entre la palabra escrita y la imagen, otros elementos visuales y plásticos determinan el carácter del *libro álbum*, tales como la tipografía, la diagramación, el tipo de papel y la calidad en la impresión. Sin embargo, tanto la imagen como lo escrito son elementos que se mantienen estables, comunes e identitarios (esta palabra no existe en la RAE) del género.

Dentro de la imagen, se distinguen dos tipos de signos: los icónicos, que remiten a un referente reconocible, y los plásticos, orientados a aquellos elementos que conforman la imagen, separados del total de la misma (color, técnica, perspectiva, trazo).

Toda imagen posee múltiples sentidos y significantes. En el caso del *libro álbum* ya no solo denota, sino connota. La denotación evidencia la relación que vincula a la representación con el referente y la connotación va más allá del signo, para inferir la intención que busca la composición de una imagen.

“Te regalo un cuento” es un excelente ejemplo de los álbumes no narrativos. En palabras de su autor, Jorge Gonzalvo, “Este es un cuento que no tiene trama, que no tiene una estructura canónica de cuento, pero que sí deja conceptos subyacentes, como la complicidad, la amistad y el cariño, que son de orden universal”.

Tanto las ilustraciones, elaboradas por Cecilia Varela, como el texto escrito se mantienen mutuamente a salvo de los peligros de la redundancia, ofreciendo un viaje surreal, que da la posibilidad al lector de crear sus propios significados.

Nikolajeva y Scott proponen una categorización basada en el tipo de relaciones que se establecen entre la imagen y el texto, desde un margen más amplio en comparación con otros autores. Lo que me permite identificar una relación absolutamente evidente en este álbum, comprendida en una de las cinco categorías propuestas por las autoras: el contrapunteo, que define una relación en la que las palabras y las imágenes colaboran para crear sentidos, que van mucho más allá del alcance de cada una de ellas, (Nikolajeva y Scott, 2001). En el caso de “Te regalo un cuento”, el contrapunteo es de tipo metaficcional, puesto que se basa en metáforas, ironías y juegos de doble sentido, entre la realidad y la ficción. A su vez, crea atmosferas que validan lo absurdo, lo impensable y lo inconcebible.

El título “Te regalo un cuento” da un inicio tematizado, sabemos que nos ofrecerá una historia que tiene que ver con un cuento, pero no sabemos cómo. Al encontrarnos con la primera página, el texto nos invita a imaginar cómo sería ese cuento: “Podría haber sido un paseo por el parque, una canción a medio hacer o un truco de magia sin ensayar apenas”. Si descomponemos el texto, se evidencia claramente una metaficción por yuxtaposición de planos (Zavala, 2007). Es decir, el autor entabla una relación directa con el lector, que poco a poco y a través del viaje por sus líneas, se encuentra con variadísimas y muy ricas

posibilidades de jugar con un cuento que no existe, que no se cuenta, pero que tiene muchos autores, como tramas.

Si hablamos de la imagen en términos de composición, esta se encuentra presente desde una mediación semiótica con la palabra. En otras palabras, la imagen no se separa de la palabra, al contrario, se encuentran narrativamente unidas. Lo interesante y paradójico es que ambas ofrecen lecturas dispares y semejantes. Si el lector se encuentra con “Podía haber sido un paseo por el parque...” y luego con la imagen de un cielo onírico, un árbol que bosteza y que en una de sus ramas se encuentra una niña sentada al lado de su pequeña maleta, podría suponer que implícitamente es el mismo parque, pero la ilustradora narra con independencia un mundo paralelo, a través de una paleta de tonos fríos, acuarelas de líneas muy fieles y pinceladas espontáneas, que adentran al lector en un mundo irreal, poético y etéreo, que no reitera lo textual.

En la página 5, la imagen introduce la intertextualidad y nos permite identificar la relación de la imagen con otros textos, en este caso con el cuento “Caperucita roja.” Vemos una caperucita con picardía, juguetona al sostener una sonrisa que da la sensación de poner y quitar a su antojo y un lobo “feroz” distinguido y refinado. Estos elementos constituyen un referente no solo literario, sino cultural, que propician en el lector una aproximación a otras formas y modos de realidad. La intertextualidad visual, desde un punto de vista personal, es una herramienta pedagógica eficaz, ya que permite que el lector que apenas se está acercando a la lectura despierte el interés por ir más allá. Si se encuentra con un referente visual, como el que presenta este álbum, muy posiblemente, si no sabe quién es esa niña con traje rojo o quién es ese lobo con corbata, irá inmediatamente a indagar. En el caso de que conozca el cuento, su lectura será más profunda, quizá se entusiasme y quiera saber por qué caperucita no huye del lobo o por qué caperucita tiene una sonrisa “portátil” o si quizá el lobo intenta agradecer a caperucita.

La última página nos relata el perfecto complemento entre el texto y la imagen. El texto, una frase sencilla y concluyente “Te regalo este cuento.” La imagen nos muestra a la niña sentada leyendo y detrás, el mismo lobo distinguido y refinado la espía, tratando de ojear posiblemente las páginas de “Te regalo un cuento.” Este personaje, la niña, sin ninguna función particular, permite que los lectores nos sintamos identificados durante toda la historia y hagamos parte de ella. Esta imagen es de una riqueza de mensajes implícitos, que invitan a interpretar, a desarrollar mundos posibles, en el que quizá el lector siente que es quien está allí sentado, generando la metáfora de estar en dos mundos simultáneos. Uno, el que nos traslada a la ironía de entregar un cuento que habla de un cuento, que se va escribiendo así mismo, de diversas maneras en la mente de los lectores. El otro nos distancia de la realidad y que a través de sus imágenes detiene el tiempo para perdernos en ellas.

Bettina Kümmerling-Meilbauer señala la manera como algunas formas de relación entre el texto escrito y la ilustración, especialmente de contrasentido, favorecen los primeros acercamientos a figuras complejas del lenguaje, que requieren de competencias interpretativas desarrolladas, como es el caso de la ironía.



Oscar Romero
Barcelona (España)
Especial para *La Moviola*

Enhorabuena la visita del actual presidente de la Cinemateca de Francia el director Konstantinos Gavras a la ciudad de Barcelona. Con la sala Chomón a tope, el maestro Gavras que ya alcanza las siete décadas y medio siglo dedicado a la ponzoñosa labor del Cine, inicia una pausada y contundente intervención a los oídos de estudiantes, intelectuales y cinéfilos.

71

Flashback:

Aún recuerdo la ferviente admiración con que acudíamos a los cineclubes de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá cada vez que programaban *Z* (1969), la obra maestra de Costa Gavras y la semilla de inquietante estímulo lúdico-político para la lucha de cualquier estudiante que se consideraba de Izquierda. Quien alguna vez fuera ayudante de Jacques Demy y René Clément conmovió a multitudes de estudiantes y obreros con sus siguientes obras como director. De la mano del escritor español Jorge Semprún, combaten con imágenes y sonidos apelando a un mensaje directo y analítico que fue interpretado por obtusos críticos como cine político.

Ciclo de la filmoteca:

No había tenido oportunidad de seguir la reciente obra de Gavras hasta que me topé en la Filmoteca de Catalunya con sus últimos filmes: *Amén* (2001), *Arcadia* (2005) y *Edén al Oeste* (2009), donde su obra madura aflora con una sensibilidad distinta, muy humana,



sin dejar la militancia, ahora son las migraciones, las guerras mediáticas y las sociedades mercantiles las que impregnan su cine, pero todavía poniendo el dedo en la llaga como en el caso de la corrupción en ese absurdo país llamado vaticano y que denuncia con vehemencia cuatro

décadas después en su filme *Amén*. Mientras escribo estas líneas Costa Gavras presenta su última película *Le Capital* (2012), en el Festival de San Sebastián, lo que demuestra que es una cinematografía viva y que su compromiso como realizador no cesa. Los dejo con algunos fragmentos de su intervención, especialmente otorgado a los lectores de Moviola esperando que los más jóvenes puedan revisar una obra tan importante como influyente en el cine mundial.

¿Cineasta político?

Costa Gavras: No sé directamente qué quiere decir una película política; pienso que todas las películas pueden serlo y probablemente las no políticas son políticas. Ustedes probablemente han visto películas sobre la guerra de Vietnam, por ejemplo que dan guadañadas para un hombre con sus músculos, ¿no? Schwarzenegger o Stallone. Entonces estas son políticas, pero dan una impresión completamente falsa al público. Puedo ir adelante con este tipo de ejemplos, por una lista muy larga, entonces no me preocupan, pues son definiciones o palabras de críticos, no todas y además con una facilidad decir vamos hacer una política. Sin embargo, algunas veces puede ser muy negativo porque la gente no quiere, no van al cine para ver una lección política, no van al cine tampoco para ver una lección universitaria. Mi juicio es que ustedes vienen al cine para ver un buen filme, un espectáculo y pues solamente pienso que un filme hay que hablar de la sociedad, hay que hablar de los problemas nuestros, los problemas de los humanos y de nuestras sociedades y eso es lo que yo he tratado de hacer desde las primeras películas.

Películas históricas y películas contemporáneas

Costa Gavras: Mi juicio es que las películas que llaman “históricas” para mí había algo que hacer con nuestra sociedad en el momento en que las hice. *La confesión*, que tiene hoy pues 30, 40 años, en ese momento el problema del partido comunista que era muy fuerte en Francia y Europa, generalmente era un problema actual completamente actual, aunque en la historia parece del pasado. La historia de London sí era una historia de pasado tenía algo que hacer con la actualidad, con la política, con la filosofía. Lo que yo estaba haciendo con los partidos políticos del Este, donde sí había una actualidad. Ahora una película como *Amen*, que parece una película de pasado, pero el tema que me interesó

especialmente fue la resistencia frente de una postura. Algunas personas han afirmado que yo estaba en contra de la iglesia, pero eso no es cierto. Mi crítica se dirigía específicamente hacia un líder espiritual de la iglesia que, en un momento trágico de la historia, no adoptó la posición honesta y directa que se requería. Es decir, no se pronunció en contra de la exterminación de los judíos, lo cual fue un grave error. En mi opinión, había personas como los dos personajes de la película que lucharon en la resistencia, aun sabiendo que estaban arriesgando sus vidas. Esta historia de resistencia me parece muy relevante, ya que creo que debemos resistir siempre que algo no sea aceptable. Al final, los dos personajes de la película perdieron sus vidas, pero lucharon por lo que creían y eso es algo que admiro.

Mi interés en las películas históricas, específicamente aquellas que abordan la Segunda Guerra Mundial, se debe a mi educación y al hecho de que es un período que ha sido muy significativo en la historia del mundo. No hay películas anteriores a la Segunda Guerra Mundial en mi selección de películas preferidas, pero todas las películas históricas que me interesan tienen un pasado reciente y relevante que ha tenido un impacto duradero en la sociedad. La Segunda Guerra Mundial ha estado en mi mente desde mi educación y, por lo tanto, encuentro que es una época fascinante para explorar a través del cine.



NO SON TROFEOS

Rodar en Europa y también en Estados Unidos

Costa Gavras: Las compañías o los mayores estadounidenses me han pedido, después del éxito de *Z*, que hiciera películas allí, pero no me interesaba tanto. Además, los proyectos que me mandaron no me atraían. Uno de ellos, que puedo mencionar, era *El Padrino*, que fue aceptado por Coppola. Yo no podía hacer una película tan americana, pero un día me enviaron el libro y el guion de *Missing* (1982). Los leí y en un principio no me importó en absoluto. Sin embargo, encontré las últimas 80 páginas interesantes, debido a las relaciones entre padre e hijo, con el primero habiendo desaparecido durante el golpe militar en Chile y el hijo en busca de respuestas. El productor americano me propuso hacer un esquema y, si nos gustaba, firmaríamos para continuar con la producción. Se hizo así, fue una cosa bastante curiosa porque no se hace este tipo de cosas en Hollywood. Después, cada vez que había algún problema con los americanos, les decía: "si me han pedido venir aquí para hacer una película, déjame hacerlo como yo puedo hacerlo. Si no, hágalo con su americano". Por ejemplo, yo quería a Jack Lemon para *Missing*, pero ellos decían: "¿Por qué no hacemos una comedia con Jack Lemon?". Habían visto a Jack Lemon únicamente como actor de comedia. Yo dije: "No, es un gran actor y quiere hacerlo. Puede hacerlo muy bien". Había una lucha


Revolución del cine

con la Universal. Finalmente el productor como yo insistía mucho dijo “ya vamos a ver.” Finalmente estuvieron muy contentos, porque no veo cual otro actor aparte de Jack Lemon podía hacerlo jugándose el papel muy bien, entonces había esta relación.

Además, les dije a los americanos que la postproducción la haría en París y no en Hollywood. ¿Por qué allí? Porque sabía que en Hollywood cada semana los directores entregan los visuales previos y los productores quieren ver partes de las películas y sugerir cambios en la música o efectos. Yo no quería eso, así que hice la primera edición en París, y los productores venían a París para ver la película. Les gustaba venir mucho, pasábamos la semana viendo la película juntos y discutiendo lo que se podía cambiar o no. En todas las películas que he hecho en Estados Unidos, me han puesto condiciones.

Reto cine analógico y digital para cinematecas

Costa Gavras: El digital es una revolución total por que cambia la concepción del filme, su economía y su contenido. Además para las cinematecas lo peor de todo es que cuesta bastante conservar la película en digital, las imágenes son ahora una abstracción total, bien sea en disco u otros dispositivos. Se corre el riesgo de que en 20 o 30 años desaparezca para siempre. Al contrario, la película puede sobrevivir por 150 años y más. Presenta un reto: encontrar otro tipo de formato especialmente para la conservación en las cinematecas, porque no puede desaparecer una parte de nuestra historia y cultura del mundo. Se está trabajando en ello, pero se

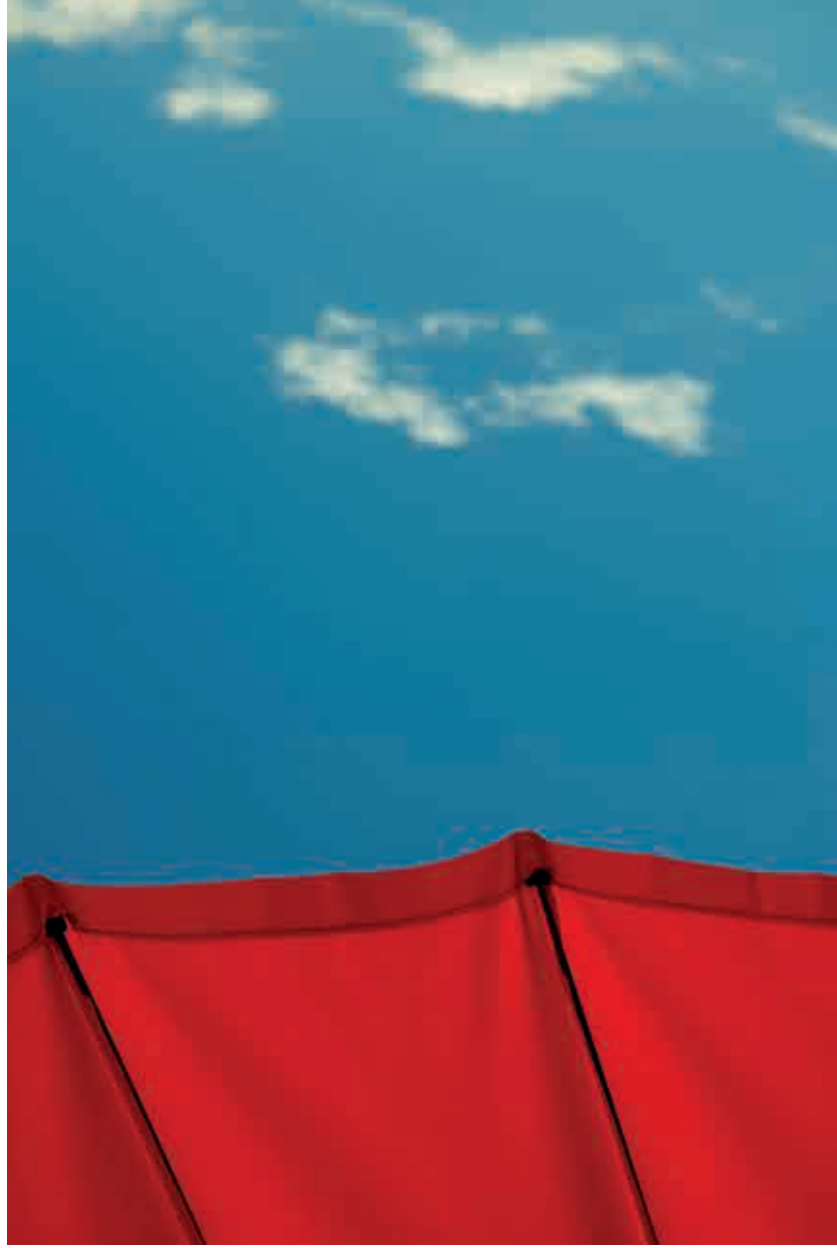


requiere bastante dinero. Lo interesante es que hoy los más jóvenes pueden hacer películas con pequeñas cámaras, equipos reducidos de amigos, se posproduce casi de inmediato y hasta se puede proyectar sin mayores preocupaciones. Es una escuela extraordinaria, algunas veces mucho mejor que las escuelas oficiales de Cine. Sin embargo, la cantidad de tiempo que se puede filmar en video es bastante, mientras que alguien antes filmaba hasta 10 min en cine. Hoy se pueden filmar y filmar horas, lo que lleva también a cierto descuido en la imagen formal, cierta rigurosidad con lo que se quiere transmitir y se pasa a montaje con problemas enormes ya que la idea inicial vira totalmente a múltiples opciones. En cuanto al acceso de las películas al público cada vez mayor, el digital ha conseguido poner al alcance títulos de muchas décadas anteriores como un material libre para poder circular y eso sí que es una aportación bien importante de los formatos digitales hoy.

Si quiere escuchar el conversatorio completo, revise el siguiente enlace:

<http://www.upf.edu/uptrado/2012/kinoparlante.html>

Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González



PRETENDER SER EN LA NUEVA IRREALIDAD



Camila Duarte
Colaboradora habitual de *La Moviola*

*“El simulacro no es lo que oculta la verdad.
Es la verdad la que oculta que no hay verdad. El simulacro es verdadero.”
“La cobardía intelectual se ha convertido en una verdadera
Disciplina olímpica de nuestro tiempo”.*

Jean Baudrillard

77

Salir de la caverna y ver las formas que se mueven de un lado a otro, presenciar cómo el ciego intenta darles forma y se acerca para tocarlas, sentirlas, y finalmente transformarlas a su realidad crea una experiencia donde el dolor se diluye y se distingue de su sensibilidad. Este proceso le permite al individuo autonomizarse y llevar a cabo un proceso reflexivo y crítico, siendo capaz de acercarse e interactuar con lo que lo rodea, incluso en lo desconocido, sin reparar en temores. Al lograr imbuirse en su propia esperanza y determinación, el individuo acciona sus mecanismos más puros, inteligencia y conciencia, y puede proceder con valentía sobre lo desconocido. Sin embargo, esta afirmación tan anhelada y gloriosa también desencadena varias ilusiones que, al ser examinadas críticamente, llevan a pensar en cómo y por qué este individuo, en su forma primitiva, pudo accionar estos mecanismos y proceder con tanta determinación hacia lo desconocido:

“En fin, he aquí lo que a mí me parece: en el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas; que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder sabiamente en su vida.”


Platón

Varios intelectuales de todo el mundo han expresado su preocupación por los mecanismos de control que operan para mantener a la gente atrapada en la realidad hipnótica y sin pensamiento crítico. Algunos han propuesto estrategias para dismantelar esta periferia de dominio, mientras que otros apoyan la implementación de estas estrategias. Es responsabilidad de aquellos que tienen acceso a esta información difundirla y educar a otros para crear un cambio significativo. Teóricos como Freud, Marx y Hegel colocaron su semilla para este fin. Luego, a mediados de 1924 nació la Escuela de Frankfurt, adherida a la investigación social, propiciando espacios de discernimiento sobre los paradigmas sociales y políticos, y su consecutivo desarrollo hasta el presente. Esta escuela se apoyaba contundentemente en la postura crítica que imperaba para el cambio de la realidad, es decir, el presente. A su vez, desarrolló el estudio y la reflexión filosófica sobre la práctica de las teorías marxistas en el modelo capitalista que les afectaba en aquel entonces.

Entre tan sofisticados intelectuales instruidos en Frankfurt, encontramos a Erich Fromm proveniente de Hesse, Alemania. Desde su haber psicoanalista, psicólogo y filósofo, teorizó críticamente sobre el psicoanálisis en conjunción con el marxismo participando activamente en una primera fase junto con la escuela, luego independientemente pues no halló cobertura en sus ideales. Desde muy joven, Fromm se interesó por entender el porqué de la actuación de las masas. La experiencia de vivir la Primera Guerra Mundial en plena adolescencia impulsó su búsqueda de una explicación coherente sobre la racionalidad. Fue así como, tras varios años de estudio, reconoció en Marx y Freud algunas respuestas sobre la irracionalidad del conjunto, encontrando puntos en común entre las relaciones socioeconómicas y los tipos de personalidad. Tras largos años de observación y examen, Erich publicó varios libros donde desarrolló sus tesis sobre la libertad, el capitalismo, el amor, el inconsciente social, entre otros temas, que ancló a su experiencia de vida y con los cuales despertó a una reflexión para con quien los lee.

En *Las cadenas de la ilusión: una autobiografía intelectual*, casi la última entrega de Fromm al mundo, este expone su historia de vida y su despertar para con la realidad, desde los acercamientos que tuvo con las teorías freudianas y marxistas y que anudo a la mella de su vivencia tras las guerras mundiales y los problemas desatados del capitalismo. En este fastuoso ejemplar, se dilucidan una serie de conceptos preconcebidos por dichos teóricos y se explica con detalle, junto con una forma crítica de ver el mundo, cómo el hombre ha caído en un remolino sin salida de la reproducción de las instituciones y de la vida misma. Además, se plantea qué le deparará si no converge en sus formas de ver y sentir la





realidad para transformarla... *“qué pasaría si fueran liberados de sus cadenas y curados de su ignorancia, y si, conforme a naturaleza, les ocurriera lo siguiente. Cuando uno de ellos fuera desatado y obligado a levantarse súbitamente y a volver el cuello y a andar y a mirar a la luz, y cuando, al hacer todo esto, sintiera dolor”*. Qué pasaría entonces si Fromm nos da la respuesta para la liberación de aquellas cadenas y la explicación alegórica de la situación en la que se encuentra el hombre respecto al conocimiento, pudiera ser resuelta tras la lectura reflexiva de los apartados manifiestos en su libro. La respuesta es simple. Fromm acerca a su lector a que minuciosamente digiera conceptos complejos y lo incita a salir de la caverna, comprendiendo su haber y deber en el mundo, que el avistamiento de la luz lleve consigo una serie de significaciones que han sido engorrosas y olvidadas y a continuación se le facilite la apertura a la realidad.

Aquella teoría basada en el *freudomarxismo* no es fácil de comprender, especialmente porque algunos de sus conceptos pueden resultar ambiguos. Además, la perspectiva filosófica de los teóricos puede hacer que el lector se sienta torpe al no captar lo que ellos ya habían previsto. Sin embargo, es necesario reconocer la importancia de reflexionar sobre la realidad y no limitarse a pasar de página sin profundizar en los temas tratados. Por el contrario, la contemplación va cediendo el rigor de la acción y de las pesquisas surge el apuro por despertar de esa falsa conciencia, inferir entonces con premura que el razonamiento acompañado de reflexión y el pensamiento acción son básicos para poder sobrepasar los esquemas exigidos. Quizá la preocupación de Fromm no era tanto el despertar, sino el accionar sobre el desvelo, desenmarañar el horizonte, reconocer lo humano como el principio y fin único: “Naces solo y mueres solo, y en el paréntesis la soledad es tan grande que necesitas compartir la vida para olvidarlo.”

El humanismo que él vislumbra permite que las relaciones se solidifiquen en la verdad absoluta sobre la realidad. Esto, a su vez, liberaría a los hombres enajenados e inválidos, que ahora son guiados por motivaciones vacuas, y les permitirá trascender en la praxis diaria. El lenguaje es un verdadero vehículo para expresar el pensamiento de manera inteligente entre los sujetos. Sin embargo, es necesario construir y concebir la inteligencia como un razonamiento con capacidad de voluntad que no pueda ser inducido por la distracción y la atención. Es importante que la comunicación entre los sujetos sea razonada para otorgar la igualdad del pensamiento.

Fromm expresa su opinión, apoyado en Marx, de que actualmente las personas están motivadas más por sus fuerzas de enajenación que por su razón, lo que lleva a la creación de necesidades falsas mediadas por el consumo. Esto, a su vez, afecta los procesos de trabajo y lleva a la transferencia, según Freud, de características importantes a instancias secundarias, lo que hace que el mundo parezca ajeno a quienes lo experimentan. En palabras de Baudrillard, los estados de adiestramiento hacen que los humanos sean

propensos a vivir más en estados de simulación y simulacros que en la realidad. Por esta razón, “la voluntad distraída salida de la vía de la igualdad, la utilizara en sentido contrario, de un sentido retorico, para precipitar la agregación de los espíritus, su caída en el universo de la atracción material” (Rancière, 2018, p. 109). Así, la sinrazón colectivizada, como una epidemia, somete el raciocinio y la voluntad, provocando que las necesidades básicas se transformen en un cúmulo de superfluos y que no se despierte una verdadera importancia por la realización individual.

El hombre insano, corrupto, envidioso, trastornado no es solamente un reflejo de las condiciones de vida actual, sino que se ha encargado de erigirse, según los entandares y modelos proporcionados por el abrupto capitalismo. Así pues, el carácter social humano se actualiza inútilmente en conductas resueltamente inválidas y su trasmisión genera problemas. Por ejemplo, la extracción masiva sin sentido de petróleo a pesar de la desintegración ávida de la tierra o la propiedad privada es tan “necesaria” que las fuerzas de ultraderecha asesinan y competen por la expansión del territorio, y las resoluciones se ven a vuelo, y cada vez más lejos para poder resarcir el daño hecho.

80

“Al hombre razonable le queda pues someterse a la locura ciudadana esforzándose en guardar su razón” (Rancière, 2018, p. 120). Entrañar de su experiencia la praxis constante de mantener una existencia consciente, donde la constancia y la esperanza harán de un espíritu superior, que también propiciará espacios reflexivos para acercar a otros sujetos a reconocerse e iniciar su accionar, sabrá seguir siendo fiel a sí mismo en compañía de su contexto y desde el reconocimiento sobre lo que es realidad, sobre aquella perennidad que ha sobrellevado tantas alteraciones naturales como manifestaciones humanas, podrá dilucidarla en su atomización entrando a observar y analizar sus partes, del lado físico y perceptual como del lado analítico y abstracto, que ha llevado tras el proceso histórico y ha de encontrarse hoy, en un capitalismo a ultranza y globalizado donde la esperanza ha resuelto huir y la demagogia se apodera de retóricas sin sentido, con la necesidad de traspasar esa pared tras la cual impera un aparataje fuera de control y primordialmente iniciara un tejido informador que devele sus engranajes y de forma crítica propugne por la utópica e inherente idea humana del desarrollo de todas las facultades para con el conjunto social.

“¿Por qué? ¿Por qué se levanta? ¿Por qué sigue luchando? ¿Acaso cree que lucha por algo, además de por su propia supervivencia? ¿Podría decirme qué es, si es que acaso lo sabe? ¿Es por la libertad? ¿Es por la verdad? ¿Tal vez por la paz? ¿Quizás por el amor? Ilusiones, desvaríos de la percepción. Concepciones temporales de un frágil intelecto humano que trata con desesperación de justificar una existencia sin sentido ni objetivo”

Diálogo final de la película Matrix Revolutions (2003).

La creencia en poder transformar lo que queda del mundo debe ser inmensurable. El poder condensado del cambio no lo tiene nadie para con nadie, está dentro de sí, y el proceso para empoderarse de él a modo grueso parece difícil. Como diría Ernesto de la Serna: “no imposible, la alteración debe desarrollarse desde la individualidad y abalanzarse sobre los otros como choques derramados de humanismo”, ver siempre en el otro la esencia del yo, comprender que el cosmos aposenta millones de cabezas que razonan y pueden entrar en mismas frecuencias solo de hacer posible la igualdad dentro de la desigualdad, poder aterrizar en la historia del ya, del ahora, dejar el futuro imaginario de lado y día a día cimentar la existencia plena.

Erich Fromm cree que el cambio va del yo al mundo, particularmente se duerme y se despierta, personalmente se trasciende y muere. Únicamente se transforma.

Referencias

Fromm, E. (2008). *Las cadenas de la ilusión: Una autobiografía intelectual* (1. Aufl). Paidós.

Platón. (2008). *Diálogos*. Gredos.

Ranciére, J. (2018). *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Edhasa.



Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González



**SATÉLITE LLAMANDO A CONTROL
NO RESPONDE:**

PSIQUIATRÍA TRANSCULTURAL A PLENA VOZ.


84

Ángela Salguero

De llegada a *Peligro, lugar del arte* (Recife, Brasil), me encuentro con varias fotopinturas que me detienen en el taller de Luiz. Hombres y mujeres con palabras en los ojos, bocas llenas de mares salados y tal vez algunas orejas que han oído demasiado. No eran retratos hablados, pero hablaban y estaban ahí para contar de dónde venían. Fue ahí donde me encontré con el lugar donde habitan hombres y mujeres como libros que necesitan ser desempolvados y leídos. Fue ahí donde reafirmé que la humanidad necesita del arte, de antorchas para iluminar esos rincones donde el sol no llega y que detenerse no es cuestión de perder tiempo. A partir de este encuentro, nacen estas palabras para narrar y compartir mi descubrimiento 2013: el Hotel Spa de la Locura.

“Está loco, tiene el demonio adentro”

La definición de la Real Academia Española (DRAE) de “locura” es la “privación del juicio o del uso de la razón, acción que, por su carácter anómalo, causa sorpresa”. Sin embargo, esta sorpresa que causa la locura es reprendida y aislada por los “normales”, quienes practican el rechazo social hacia lo desconocido y la diferencia en lugar de comprender y reconocer al otro como un elemento esencial para una sociedad saludable.



Hay una voz interna que funciona como un viaje al centro de la tierra, nuestro territorio, nuestro cuerpo en unión con nuestra mente. La escucha consciente de esta voz permite un mejor reconocimiento y entendimiento del ser, del yo y de esos otros yoes que todos poseemos. En esta medida, no son únicamente síntomas de esquizofrenia o algún otro desorden mental diagnosticado de manera errada y frívola por algunos psiquiatras. Cuando nos permitimos y permitimos al otro escuchar y atender a esa voz interior, ya sea origen de un proceso racional o no, estamos ayudando a despertar la creatividad y motivando la búsqueda personal y la construcción de nuestra realidad. Ahí, en la incomprensión de la diferencia, la sociedad y las instituciones encargadas de controlar señalan, excluyen e marginan a quienes muestran un comportamiento fuera de la norma y por lo tanto atacan contra la sociedad llena de valores moralizantes y de “buenas causas.” Así, como en la obra del Bosco, *La nave de los locos*, los locos de nuestro tiempo siguen siendo expulsados en las barcas del olvido que se pierden dentro de los hospicios, como náufragos que no encuentran orilla ni tierra firme, náufragos que entran en el túnel oscuro, en el limbo.

Los trastornos psicológicos y psiquiátricos, además de ser tratados, deben también ser prevenidos y, a su vez, dirigidos, no solo a los pacientes, sino también a los actores de los órganos e instituciones gubernamentales de salud, preocupados más por la producción y venta de fármacos y por los reconocimientos internacionales, que por el sentido humano y sensible de los pacientes, que en vez de ser curados son afectados física y psicológicamente encontrando muchas veces la luz en el suicidio.

Muchos casos quedan impunes y no registran ni en los reportes ni en las estadísticas de las organizaciones de salud. También, muchos otros han sido y están siendo evidenciados. Es el caso de la investigación y denuncia de la reportera Daniela Arbex, en su libro *Holocausto brasileño: vida, genocidio y 60 mil muertes en el mayor hospicio de Brasil*, en Minas Gerais, donde durante varias décadas del s. XX miles de hombres y mujeres fueron internados a la fuerza, torturados y tratados de la misma forma que en los centros de concentración nazi. Este crimen fue apoyado y practicado por el Estado, sus médicos y además ocultado por la población. Lo más terrible de esto es saber que todavía se continúan usando muchos estos métodos inhumanos en nombre del progreso y la ciencia. Aunque la resistencia y lucha de varios médicos, artistas y terapeutas alternativos sigue en pie, la tormenta para muchos internos, pacientes y familias no cesa.

En medio de esta oscura tormenta también hay luciérnagas que nos recuerdan que la luz existe y que hay salvación. Navegando encontré un artículo que traigo ahora sobre Yayoi Kusama, una mujer japonesa de 84 años medicada por trastorno compulsivo, que la llevaba a alucinar y a crear mundos interiores, mágicos, donde el color y la forma cobran voz e introducen al espectador en esa “obsesión infinita.”

El descubrimiento: El Hotel Spa de la Locura y la UPAC en causa por la abolición del manicomio

“Nadie adolece solo y nadie se cura solo. Las enfermedades son, antes que nada, enfermedades sociales. De nada vale excluir para tratar, que es lo que aún está siendo hecho en Brasil. La idea, una vez más, es romper con esa lógica”, dice Vitor Pordeus, fundador y coordinador del Núcleo de Cultura, Ciencia e Salud de la Secretaría Municipal de Salud de Rio de Janeiro, de la Universidad Popular de Arte e Ciencia. Es creador del proyecto del Hotel Spa da locura, que nació en 2012 para reformar el tradicional hospital psiquiátrico ubicado dentro del Instituto Municipal de Salud Mental Nise da Silveira en Rio de Janeiro. Abriendo puertas y ventanas selladas, el hotel recibe iniciativas de médicos, artistas, educadores e investigadores que continúan con la causa común (presentes en Brasil desde los años 80) del movimiento activo de lucha antimanicomial, centrando sus prácticas terapéuticas hacia la creatividad y expresión artística en sus diferentes manifestaciones culturales, oponiéndose radicalmente a las vigentes prácticas como electrochoques y lobotomías.

86

Este proyecto, además de sustentarse en las experiencias generadas por medio de la convivencia e inclusión social de los pacientes, parte también de los estudios y resultados de Nise da Silveira, una de las mujeres que desde los años 40 se enfrentó contra las críticas y rechazos a sus prácticas, contra el oscuro mundo de la burocracia de la salud pública y privada, pasando por la cárcel como presa política y teniendo que vivir con el peso de los verdugos que la juzgaban por crímenes imaginarios asociados realmente con la revolución ideológica y el cambio radical en las prácticas psiquiátricas mediadas por la violencia y la inconciencia humana llevada hasta el límite y aprobada por la ignorancia social. Ella, con un trabajo de observación y acción de más de 30 años, consiguió extraer de ahí expresiones espontáneas, creando y dejando todo un legado retomado ahora por la psiquiatría transcultural, como el actual Museo de Imágenes del Inconsciente, que no acumula obras, sino que las usa como análisis de símbolos internos materializados, aportando así experiencias renovadoras tanto en los pacientes como en los terapeutas, motores vitales para la creación.

Durante el Carnaval de este año en Rio de Janeiro, el Hotel de la Locura en conjunto, con la Universidad Popular de Arte y Ciencia (UPAC), participarán con el Bloco Loucura Suburbana, iniciativa que hace parte de un proyecto de inclusión social de pacientes psiquiátricos, y de la pieza de teatro *Dio-Nise*, haciendo una crítica y recreando las vivencias del manicomio, alrededor del mito de Dionisio, y el trabajo de Nise da Silveira.

Referencias

- Book trailer holocausto brasileiro.* (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=xBt5-15uDPk>
Hollweg, M. G. (2001). La psiquiatría transcultural en el ámbito latinoamericano. *Investigación en Salud*, 11(1), 6-12. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=14230102>
Imanente mente. (s. f.). <http://imanentemente.blogspot.com/>
Oficina sobre arte e loucura na Pelligró. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=iw4p89dAj-k>
Porter, R. (2008). *Breve historia de la locura.* Turner. Fondo de Cultura Económica.



¿POR QUÉ LOS ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS?

Diego F. Vargas D

*“Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano.
Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo.”*

Friedrich Nietzsche, *ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA*

De la plenitud al caos, una revuelta se nos figura en clave de travesura mientras las imágenes van entrando al torrente de las ideas para maltratarlas, castigarlas y ponerlas a replantearse la versión libertaria de los hechos. De muchos hechos que, sumados a la historia de la humanidad, ha configurado la posición del hombre con el mundo que lo rodea, con los mundos que construye para rodear. La extravagancia se viste de frac solamente haciendo alusión a sus colores blanco y negro. Justo ahí nos estalla a quemarropa el primer fotograma de la película, entonces rápidamente el postulado de Bernardo de Chartres que reza, “somos como enanos a los hombros de gigantes y podemos ver más, y más lejos que ellos, no por la agudeza de nuestra vista ni por la altura de nuestro cuerpo, sino porque somos levantados por su gran altura.” Se desplaza totalmente a los terrenos de la grotesca irascibilidad.

AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN inicia su rodaje en 1969 sobre los paisajes áridos y desérticos de la isla de Lanzarote en el archipiélago canario o comúnmente las llamadas Islas Canarias, en España. Este es un escenario ideal desde el punto de vista cinematográfico para una puesta en escena que se nos presenta como una oda a la anarquía desde un ámbito especialmente creado por el autor para su puesta en marcha. Las condiciones se prestan entonces para observar una fotografía impecable que poco a poco nos va sumergiendo en una historia atípica y poco convencional, con unos parámetros de conducta que se van definiendo a medida que avanza el filme, pues esa pasividad y quietud de los planos iniciales (en especial el paneo de 360 grados que nos da la ubicación espacial dentro del set), se va rompiendo paulatinamente al momento que los personajes entran en acción. En blanco y negro, como



nos lleva directo al caos que se avecina, generando una relación directa entre el ambiente y sus personajes. De haber sido un filme hecho en colores una ruptura visual nos enfrentaría a una visión picaresca y sarcástica de un espacio en el que el cliché del mundo de los enanos siempre se ha configurado en tono jocoso y burlón, léase por su manera de vestir o de maquillarse, en esencia, como antaño y como referente en el que se ha tenido ese preconcepto de payasos de ocasión. Herzog desbarata ese planteamiento y, sin embargo, no quiere decir que no se esbocen unas sonrisas al ver ciertos apartes del filme, por el contrario, risas quizá nerviosas y cargadas de una incomodidad absurda, risas angustiosas que no denotan para nada un divertimento especial. ¿Sonreír ante un drama terrorífico que está representando parte de la humanidad y la manera cómo actúa?

Con un guion impecable y que tuvo varios cambios sobre la marcha de la película (hubo escenas que llegaron a la lente de Herzog, sin estar presupuestadas en la víspera), de entrada, nos encontramos con un filme de una riqueza excepcional, que, sumada a una serie de aciertos técnicos y artísticos, se nos presenta como una soberbia posición contestataria por parte del director sobre la condición humana. Cámara en mano, avanza la historia con la angustia de encontrarse con un acto más monstruoso que el que le precede, como si se tratara de una feria de las miserias humanas puesta sobre el celuloide; la música, ensordecedora y compaginada con los gritos y exclamaciones de los personajes que ya se rebelan bajo la cálida atmosfera de la isla, penetran en el inconsciente hasta el punto de despertar varias emociones subestimadas. Y la película sigue. La rebelión continúa y cada vez el sin sentido de la estupidez humana va tomando forma y el mensaje empieza a decodificarse: esa pequeñez de lo que se entiende como agrupado o unido a una causa que a la final resulta en rebeliones sin ninguna trascendencia.

88

Esta película nos enseña un mundo donde la humanidad entera es enana desde el punto de vista subliminal, pues el mundo a medida que evoluciona va creciendo estrepitosamente dándole cabida a todo tipo de monstruosidades. En este caso sería pretencioso acertar en una definición donde se asuma que son los enanos aquellos los que están enfermos. Es el mundo en sí, sobre todo para la época de filmación de la película. Una sociedad vulnerada donde todos hacen su papel de caníbales fantasmas. Varias alusiones directas a este postulado se encuentran en algunos segmentos de la película, como el instante en que las gallinas (los animales más estúpidos de la naturaleza, según Herzog), escarban y picotean sobre sus cadáveres.

Pero no solo se trata de una situación instantánea dada para la época; desde la antigüedad la figura del enano ha sido considerada como un signo de morbosa atracción y repulsión. Si Diego Velázquez usó como modelos varios enanos que incluyó en sus cuadros más famosos (la enana Maribárbola, itinerante de su taller y homenajeada en un costado en *LAS MENINAS*, el retrato de Sebastián de Morra, calcado años después por Goya y El Niño de Vallecas o enano Vizcaíno), no es una casualidad que Werner Herzog se dé esa licencia poética para



plantear su postulado, con la diferencia que en este caso esta figura no es utilizada para reivindicar acaso una suerte de belleza oculta en la deformidad, sino una deformidad latente en la imperfección del ser humano como individuo. De cualquier modo, si la corte permitía lo grotesco, años después el cine también lo pondría de manifiesto, de qué manera, abriendo nuevas perspectivas dentro del discurso cinematográfico con nuevas vanguardias, como el nuevo cine alemán, volcándolo hacia el terreno de la ilusión y haciendo uso de potentes recursos visuales, sonoros y de puesta en escena y representación mezclados entre sí para darnos una gramática cinematográfica netamente alucinante. En varios comentarios referentes a este cine de los 70 y principalmente relacionados directamente con la película, muchos críticos ven en también los *ENANOS EMPEZARON PEQUEÑOS* una posición crítica por parte del autor a las revoluciones inmediatas que se suscitaban por ese entonces en diferentes circuitos intelectuales y sociales de Europa, como las manifestaciones estudiantiles. El filme deconstruye esos efluvios de revolución y los minimiza literalmente, restándole importancia y dando a entender la inutilidad de ese tipo de sublevaciones. La misma historia se encargaría de darle la razón al autor.

Aunque a Werner Herzog se le considere un integrante fundamental del nuevo cine alemán de los 70, el mismo autor ha manifestado sentir apenas una mera simpatía por aquella figuración. Su cine desde los inicios ha girado en espirales donde se conjugan los temas históricos, sociales y políticos enmarcados en otras sociedades distantes a la alemana (contrario al trabajo de Fassbinder y Wim Wenders), la multiplicidad en las temáticas de Herzog lo ha llevado a explorar otras geografías hacia la búsqueda de realidades poco habituales, entrando en convivencia con diversos espectros cuyos personajes se confrontan directamente con esas nuevas naturalezas exploradas; no es una casualidad entonces que sus periplos fílmicos lo hayan puesto a rodar en África, Suramérica y en este caso, las Islas Canarias, sin tratarse de una referencia turística. En conclusión, esta película filmada en esta isla va más allá de un grupo de personas pequeñas haciendo mofa de su latente inconformismo; se trata de una pieza subversiva donde al igual que los niños y los borrachos, nos está diciendo la verdad cruelmente y a su manera.

Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González





CONNIE IMBODEN

U sumergida en el
agua y sobre la
superficie de esta

Juana M. González O.
Camilo A. Vengoechea G.
Especial para *La Moviola*

Venimos del agua...

Las etapas de creación de la autora mantienen siempre un punto de convergencia en cuanto a la intencionalidad y frecuente uso de reflejos en agua y espejos para la realización de cada una de sus fotografías. Preservando siempre su sentido de expresión y exaltación de la figura humana, esta artista norteamericana nos muestra en su trayectoria como fotógrafa, a lo largo de 30 años de PC, múltiples variables creativas en la forma y sentido estético de sus creaciones.

Comenzó en 1986 cuando despertó su interés por las propiedades de reflexión que poseía el agua; observaba cómo la figura humana, al interactuar con el líquido, podía exagerarse y revelarse de tres maneras: en su propio reflejo, sumergida en el agua y sobre la superficie de esta. La distorsión de la imagen gracias a este método proporcionaba también cambios en la forma y permitía la creación de “montajes”, creados en

el mismo plano sin ningún tipo de manipulación o trato en la imagen. Estas realizaciones las llevó a cabo hasta mediados del año 1991.

Entre 1992 y 1996 la expresión del cuerpo humano comenzó a cobrar más relevancia en las fotografías de la artista. Aunque en la mayoría de estas los cuerpos no se muestran completos, la sensación de movimiento que generan permite revelar una especie de parámetros emocionales y psicológicos, acompañado por el uso particular de los reflejos en el agua y los cuerpos dispuestos en perfecta armonía con esta. La simplificación de la figura humana con la manipulación del espacio y el ángulo en que se encuentra la cámara permite que la atención visual se centre en esa parte del cuerpo que la imagen quiere exaltar.

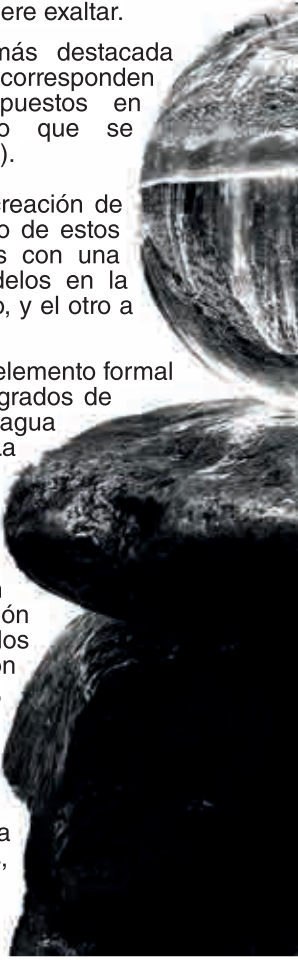
Posteriormente, entre 1997 y 2000, la obra de Imboden se ve más destacada por el manejo en las texturas de los objetos fotografiados. Estos corresponden a partes del cuerpo humano, que fusionados entre sí y dispuestos en concordancia, posibilitan la construcción de un tercer elemento que se muestra de una manera casi explícita pero realmente camuflada (genitales).

Después, entre 2001 y 2007, el mantenimiento de los espejos para la creación de la composición comienza a cobrar mayor relevancia. La artista hace uso de estos fragmentándolos en múltiples trozos y logrando algunos para dejarlos con una superficie no reflectante, de tal manera que, involucrando a dos modelos en la composición, uno pudiese visualizarse a partir del reflejo que da el espejo, y el otro a través de la superficie no reflectante.

Alrededor de 2008 y 2009 Imboden comienza a insertar el color como un elemento formal añadido a su composición, realizando los contrastes y manipulando los grados de saturación en niveles bajos, ya que los colores que se ven por encima del agua se muestran cálidos y los que están bajo esta son más fríos y frescos. La distorsión de las imágenes en el reflejo del agua se hace más notoria por el uso del color y la luz siendo estos también objetos de reflexión. Además, las formas humanas se ven aún más difractadas al ser sumergidas en el líquido.

En las obras realizadas entre 2010 y 2015, podemos observar la manipulación del color con la utilización de los espejos. Los cuerpos dispuestos en oposición armónica como esculturas griegas permiten que el color se funda en ellos y que se genere una sensación de movimiento. También hay una relación interesante entre dos cuerpos cuando aparecen en una misma fotografía, gracias a la manipulación de los espejos y su fragmentación en pedazos desiguales con la gradación del color sobre estas superficies reflectantes.

Finalmente, sus obras más recientes presentan diferencias más marcadas con respecto a las anteriores, pues las variables creativas cambiaron radicalmente. Connie sigue haciendo uso de los espejos fragmentados para reformar la figura del cuerpo humano y exagerar las formas y los gestos,



pero lo que ha cambiado es su apreciación de los bordes, las texturas y las curvas cóncavas y convexas. Usa espacios aplanados con dichas texturas y bordes en curvas perfectamente delineadas, que muestran a los cuerpos como si estuviesen quebrados en piezas dispares sobre superficies planas.

Esto lo logra perforando los espejos con destornilladores y aplicando dosis de color en las marcas, creando también así una composición suelta en la que predominan las formas por sí solas. Los resultados muestran el cuerpo humano con características más desproporcionadas y alargadas, propiedades poco naturales e inquietantes y gestos con expresiones incómodas y extrañas.

Análisis de la obra narrativa desde diferentes ámbitos

- a. **Social:** Las fotografías de Connie llevan consigo una carga psicológica bastante notoria, gracias a la expresividad y exaltación del cuerpo humano y sus gestos. Esto manifiesta en cada una de sus obras ciertos parámetros de la psiquis de una manera inconsciente, pues la artista solo se deja llevar por su intuición y nunca bajo una dirección o idea lúcida. Al llevar una carga psicológica, sus obras expresan un contenido que solo se guarda en el inconsciente del sujeto y que se exalta gracias a la conexión entre este y el arte que lleva a cabo la autora. Este inconsciente altera nuestra forma de pensar y actuar y está fuertemente influenciado por aspectos individuales, pero sobre todo por aspectos colectivos. Según el contexto en el que se desenvuelva el sujeto y la herencia cultural que este posea, su inconsciente se verá alterado de múltiples maneras, al igual que sus emociones, conductas, percepciones y pensamientos. Por lo anterior, en las obras de Imboden, se puede manifestar un inconsciente colectivo con el cual los sujetos expresan un contenido psicológico a partir de las vivencias y experiencias que pueda tener como individuo, pero en relación a su sociedad.

- b. **Político:** En las obras de Connie se puede evidenciar una carga ideológica con respecto al género (masculino y femenino) gracias a la



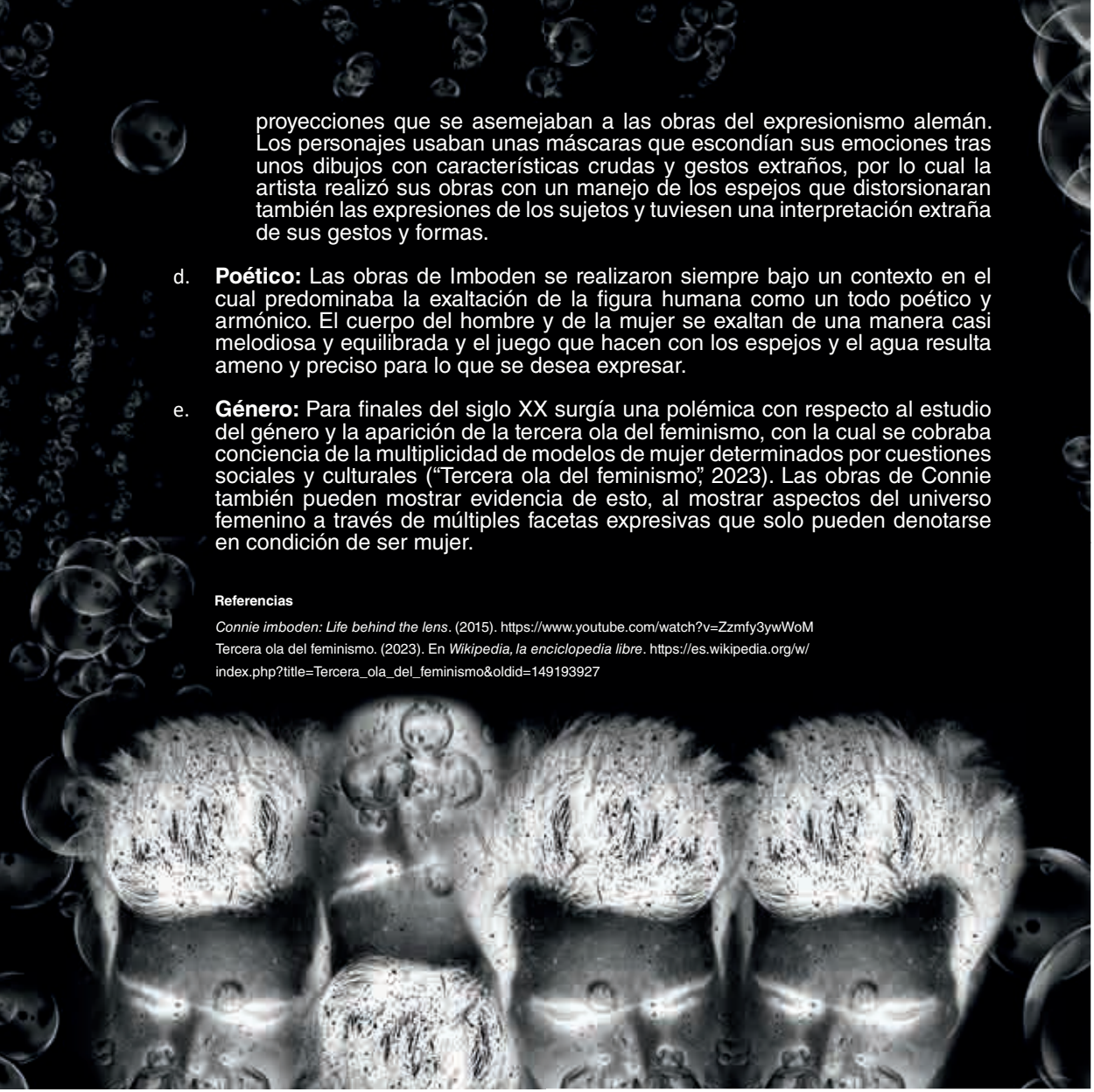
expresión corporal y la desnudez de cada uno de los sujetos representados. La ideología de género defiende que las distinciones entre hombre y mujer no se radican únicamente en la obvia diferencia anatómica como regla natural, sino en los constructos culturales elaborados por estereotipos y roles desempeñados. La ideóloga de género Judith Butler afirma “al teorizar que el género es una construcción radicalmente independiente del sexo, el género mismo viene a ser un artificio libre de ataduras”. Esto nos permite pensar que la expresión corporal que manifiesta Imboden en sus obras y la exaltación de la figura masculina y femenina contienen una distinción de género no solo anatómicamente hablando, sino también como construcciones sociales y además. Al igual que con la ideología de género, esta expresa en sus fotografías una “liberación del ser” en cuanto a las orientaciones sexuales y el papel del individuo en cuanto a mujer y hombre.

- c. **Artístico:** La forma y el contenido de cada una de las fotografías de Imboden nos llevan a un mismo punto de convergencia, que ha sido el factor predominante en el proceso creativo de la artista: la exaltación del cuerpo humano. En cuanto a la forma, la unicidad que se trabaja no se determina de manera arbitraria, pero sí espontánea, pues la artista, aunque no trabaja bajo una idea consciente, sí tiene muy en claro el papel que debe desempeñar la figura y la forma en cada fotografía y cómo deben estas expresarse en sus obras. Además, el manejo de las distorsiones con el uso del agua, aunque fragmentan las formas, también ayuda a crearlas en un todo único y completo. En cuanto al contenido, se puede apreciar una interpretación psicológica de cada obra, adicional de visualizar la intención de la artista, que es la exploración del cuerpo humano y evaluar cómo este puede desenvolverse y expresarse.
- d. **Poético:** Connie expresa a través de su arte ciertas emociones y sentimientos complejos que no podría transmitir de forma verbal. Para ella, la intervención del agua en la composición de sus obras resulta esencial porque influye de una manera espiritual dentro de sí. Un río nunca será el mismo porque sus aguas se mantienen en un constante cambio y transformación, y es así como la artista realiza sus obras, porque, aunque trabaje con las mismas técnicas y el mismo manejo del agua, sus fotografías nunca lograrán ser las mismas. La expresión de los cuerpos dentro del agua es para ella romántica y visceral. Además de esto, Imboden expresa que sus fotografías trabajadas a blanco y negro (de 1986 hasta 2007) se someten a la oscuridad ya que está siempre presente en los seres humanos de cualquier forma y en diferentes medidas, y todos deberíamos aprender a reconocerla y a vivir con ella sin miedo a expresarla o dejarla admirar.
- e. **Género:** Con respecto al estudio del género que se puede analizar en las obras de la artista, podemos notar que hay cierta distinción entre el género masculino y femenino, no solo por la obviedad con la presencia de sus genitales, sino también en la manera en cómo se expresan las figuras masculinas y las figuras femeninas,

determinando así ciertas conductas atribuidas a cada una de ellas. El género femenino, en el contexto social, es comúnmente reconocido como algo “inferior”, sumiso y sometido a la opresión; mientras que, a modo favorable, el género masculino es apreciado como algo mucho más fortalecido, autoritario y potente. Esto lo podemos notar en las fotografías de Imboden, con las cuales se muestra a la figura femenina un poco más reservada, sumisa y oprimida. La figura masculina es más liberada, grotesca y con una presencia más notoria.

Análisis de los contextos que inciden sobre la obra del artista

- a. **Social:** El primer autorretrato que realizó Connie lo hizo a sus 17 años, cuando se desenvolvía en una sociedad que apenas comenzaba a asimilar los fuertes cambios culturales que se denotaban para aquel entonces. Bajo su condición de homosexualidad, Imboden trataba de fingir empatía por el género opuesto y poder encajar en su colectividad, fracasando en el intento (*Connie Imboden*, 2015). En su dilema de identidad e inclinación sexual, este primer autorretrato permite evidenciar una aparente “máscara” que debía usar para desenvolverse en su sociedad, pero a sí mismo, muestra ese lado liberado y puro de lo que realmente ella era y quería demostrar ser con la “Connie pequeña” que se muestra en el fragmento de la imagen principal.
- b. **Político:** Entre los años 1960 y 1980 hubo una revolución sexual que se ha mantenido hasta hoy. Bajo esta se proclaman aspectos relacionados con la igualdad de género, el feminismo, la moral sexual y las relaciones sexuales, evidenciados en las obras de Imboden a partir del uso del cuerpo humano y su exaltación, y libertad sexual, además de la distinción de géneros y la relación que puede haber entre estos.
- c. **Artístico:**
 - **Música:** Entre los años 1980 y 1990 aparecieron personajes en el ámbito musical tales como Freddy Mercury y Madonna. Este par de artistas se destacan por su liberación sexual y expresividad corporal, tanto en los conciertos como en sus videos musicales. La orientación homosexual de Mercury se evidenciaba en sus canciones. Un ejemplo claro es el lanzamiento de *I want to break free* en 1984, con la cual quería expresar su libertad sexual y de género. Madonna, por su parte, se distinguía por hacer una exaltación de la figura femenina tanto en el ámbito sexual como de género.
 - **Teatro:** Para el 2015 se estrenaba en el Metropolitan Opera de Nueva York la obra *Lulu* de Berg. Esta incide en las obras más recientes de Connie al mostrar unas



proyecciones que se asemejaban a las obras del expresionismo alemán. Los personajes usaban unas máscaras que escondían sus emociones tras unos dibujos con características crudas y gestos extraños, por lo cual la artista realizó sus obras con un manejo de los espejos que distorsionaran también las expresiones de los sujetos y tuviesen una interpretación extraña de sus gestos y formas.

- d. **Poético:** Las obras de Imboden se realizaron siempre bajo un contexto en el cual predominaba la exaltación de la figura humana como un todo poético y armónico. El cuerpo del hombre y de la mujer se exaltan de una manera casi melodiosa y equilibrada y el juego que hacen con los espejos y el agua resulta ameno y preciso para lo que se desea expresar.
- e. **Género:** Para finales del siglo XX surgía una polémica con respecto al estudio del género y la aparición de la tercera ola del feminismo, con la cual se cobraba conciencia de la multiplicidad de modelos de mujer determinados por cuestiones sociales y culturales (“Tercera ola del feminismo”, 2023). Las obras de Connie también pueden mostrar evidencia de esto, al mostrar aspectos del universo femenino a través de múltiples facetas expresivas que solo pueden denotarse en condición de ser mujer.

Referencias

Connie imboden: *Life behind the lens*. (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=Zzmfy3ywWoM>
Tercera ola del feminismo. (2023). En *Wikipedia, la enciclopedia libre*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Tercera_ola_del_feminismo&oldid=149193927

Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González





Por Andrés
Alfaro

Sao Paulo
(Brasil)

RON MUECK

"Nunca hice figuras de tamaño natural porque,
nunca me ha parecido interesante.
Todos los días vemos gente a tamaño natural"

Ron Mueck

100

En su rostro veo la nostalgia y el dolor de la incertidumbre. Sus caras construidas de tal forma que nos hace imaginar en el futuro, pensar introspectivamente y sorprendernos de las proporciones, de los detalles, de la magia. No son replicas, son expresiones de un mundo interior que en algún momento abandonan al modelo en vivo para no ser copias.

La exhibición tuvo lugar en São Paulo-Brasil, en la Pinacoteca, ciudad tan llena de caras mezcladas y enrazadas en esta metrópoli que contrasta estas expresiones folclóricas. No les importa a las personas hacer grandes filas de horas, siempre hay una constante avalancha por entrar a descubrir mundos en esta urbe cultural.

La primer sorpresa, la proporción del hiperrealismo nos asegura sostener el aire, observar detenidamente y busca hacernos reflexionar; pues los ojos, bocas, dedos, provocan acercarnos al límite de un mundo futuro en estos tiempos de demagogia y adulación. Pero todo este hiperrealismo no solo es frío pues estos rostros terminan por interiorizarse. Es mío, es mi espejo.

Nos da rostros, nos evalúa en los ojos de sus esculturas. Su exposición es en una gran medida evocativa y nos deja muchas preguntas ¿qué hace este pollo colgado patas arriba, la muerte de la naturaleza muerta? ¿Por qué unos muchachitos tan escondidos y diminutos,

que juventud tan pequeña y solitaria? ¿Va a construir su casa esa mujer cargando las ramas?, que contraste de formas obesas y ramas delgadas, ¿Qué tristeza guarda ese rostro en el horizonte y fríamente lleva a su hijo al mercado?, Será que piensan constantemente en las últimas líneas del verso "LO FATAL" de Rubén Darío y lo transmiten con sus ojos.

Ron Mueck será también una madre que pare hijos grandes y enanos para darles su propia imagen y proveerlos de lo que necesitan. Inmortalizarlos como a su padre. ¿Será un taxidermista posmoderno, que juega a dejar a imagen y semejanza sus sentimientos más profundos anormales? Deja escapar sus miedos y congela en el tiempo la realidad. Aprendería de los animatronics formas robóticas que cada vez más generan la impresión real de que no estamos solos y que debemos escoger a quien vale la pena reproducir de nosotros mismos.

Trabajando a lupa por descubrir cada detalle y ser consiente de los cuerpos, observando asiduamente que no podemos fingir, buscando objetividad visual en la representación de nuestro entorno. La técnica dos puntos disciplina.

No solo Ron Mueck está en un trabajo de preguntarnos por la hiperrealidad (<http://www.justart-e.com/pinturas.html>), Marc Sijan, Patricia Piccinini, Mauricio Cattelan, Sam Jinks, Evan Penny, Jamie Salmon, Carole Fuerman, Duane Hanson, etc. crean las ilusiones, crean muestras de un acercamiento a la ironía, no solo es una reacción al arte abstracto y los movimientos conceptuales de los EEUU, sino que, los símbolos detallistas de poros, arrugas y venas nos hacen ver más reales a nosotros mismos, mas contestatarios, buscan un trasfondo filosófico y cambios de cultura y tecnología, buscan desarrollar la perfección más allá de inimaginables capas de pintura equiparables a cuantas mascararas tenemos los seres humanos. Allí donde algunos ven esto, no como herramienta sino como una forma de crítica real, macabra, donde hay visiones despreocupadas de la muerte, de lo políticamente correcto, cuerpos distorsionados mejoran las formas, materia prima humana cabellos y gotas de sudor cristalizadas, contenidos sociales y esculturas marginadas del poder de las masas.

Elucubrando, las fotos de esta hiperrealidad quedan como documentación, algunos artistas buscando hacer unas críticas de consumo social, otros a las formas y parámetros de belleza, otros a la distorsión de sus formas y la imaginación de historias futuristas. Otros buscando perfeccionar la imperfección del ser humano, copiar fielmente, es lo más parecido a sentirnos cerca de esculturas de reales con falta de alma, por ello todos lo describimos de frío y distante así son las sensaciones de vernos a nosotros mismos, ese calor que corre por dentro, esa energía por ahora es mucho más real en las mentiras del cine, es la búsqueda por el superhumano que ya no vemos dado que la evolución parece detenida, pero pronto, tendrán mucha más cercanía al público se convertirán en las operadoras, en las recepcionistas, la inteligencia artificial. Por ellas correrá sangre también con un sistema de vasos sanguíneos que les cambiará la sensación fría y podremos darles un abrazo y podremos levantar a nuestros muertos y decirles y hacerles decir lo que no fuimos capaces mientras estaban vivos.



SATOSHI KON

SE FUE LENTAMENTE SIN QUE
NOS DIÉRAMOS CUENTA

Andrés Romero Baltodano
Solo la mudez reta al destino.

70.000 personas perdieron la vida en un acto inhumano cuando alguien decidió lanzarles una bomba desde el Enola Gay, un bombardero B29. Hasta el día de hoy, la sociedad japonesa aún se recupera de este trágico suceso. Solo imaginar la visión de esa masa de destrucción y muerte cayendo del cielo hace que la piel se ponga de punta.

En 1945 ya Seitaro Kitayama hacía más de 30 años había realizado *la Batalla de la mano y el canguro*, uno de los primeros films de animación japonesa. Al otro extremo del mundo Quirino Cristiani estaba en Buenos Aires también finalizando su largometraje de animación *Sin dejar rastros*.

Muybridge puso a mover las imágenes o una niña rusa que soñaba mirando en un charco la batalla de Waterloo sin Napoleón (?).

La animación es lo más cercano al surrealismo (así últimamente los grandes estudios estén empeñados en tratar de hacerla lo más real posible). Los animadores y las animadoras se han sacado de la punta de un lapicito millones de historias y trazos que movidos a 24 cuadros por segundo es lo que se conoce como *animación* y muchas personas llaman “de muñequitos”. La animación no es un imperio infantil, sino la posibilidad de hacer que las líneas y los trazos se muevan y nos dejen raspando tierra roja en una carretera absurda del Tíbet.

Lo que se crea en animación es imposible de ver en “acción viva”. Cuando un caballito eructa submarinos o rayas rojas, la percepción de quien está al otro lado puede variar. Un rectángulo puede parecer un círculo, y las orejas de un alce pueden flotar entre un mar de arvejas gracias al arte de la animación.

Walt Disney es la marca más conocida por su aterrador *marketing* (que muestra cómo sacarle el filo a un ratón y volverlo amable e inteligente). Aquellos cortos desde 1928 comenzaron a posicionarse como productos y no como películas de animación donde lo importante fuera los logros de la línea y de las ideas.

La animación se sitúa en dos campos: busca lo comercial o explora entre la línea de develar la sangre o la lluvia (depende donde se pare uno).

Satoshi Kon comenzó dibujando por ahí recostado en un rinconcito de su casa. Sus dibujos tomaron forma en una revista para adultos "Young Magazine". Después fue director artístico de la hermosa *Memories*, de Katsuhiro Otomo hasta que pudo hacer su opera prima *Perfect Blue* (1997).

Ilusión. Memoria. Locura. Destrucción. Ficción. Así comenzaba la carrera de un hombre visionario que establecería los límites entre lo absurdo y lo inteligente.

Si a Ruan Lingyu en su corta y loca carrera cinematográfica la acompañaron ojos para llorar y estremecer, a Satoshi Kon le alcanzó el aliento para hacer su *Milennium Actress* (2001). Una historia que parecía ser un seguimiento de la vida de una actriz china desconocida para muchos, pero que fue una especie de Rodolfo Valentino o una Marilyn enamorada y destrozada (podemos oler tu sombra, Norma Jean).

En las calles nevadas de Tokio, se escuchaban los pasos de un vagabundo que no era precisamente *Charlot*. Una niña rebelde y un travesti triste cruzan las fronteras de lo imposible y se estrellan contra un mar dibujado en una pared. El motivo: un bebé abandonado del cual Kon se aferra para mostrarnos los bordes humanos, tan imperfectos y tenebrosos como tiernos. La película: *Tokyo Godfathers* (2003).

En el cine de Satoshi Kon, se entrelazan de manera magistral los géneros del *shonen*, *seinen*, *kodomo*, *shojo* y *josei*, que atraen a distintos públicos o abordan diversas temáticas. Lo sorprendente es cómo en una sola secuencia de sus películas, Kon logra fusionar estos géneros de anime en una narrativa cohesiva y única.

En el 2006 y basada en la novela de Yasutaka Tsutsui le abre la puerta a los sueños desde Freud (si desde esa ventana con diván). Filma *Paprika*, un film delirante, lleno de sombras que se deshacen en la mano, con referencias a *Strange Days* (1996), de la misma directora de *The Hurt Locker* (2008), Kathryn Bigelow, y con golpes colaterales con *Memento* (2000) y la muy reciente *Inception* (2009) de Christopher Nolan.

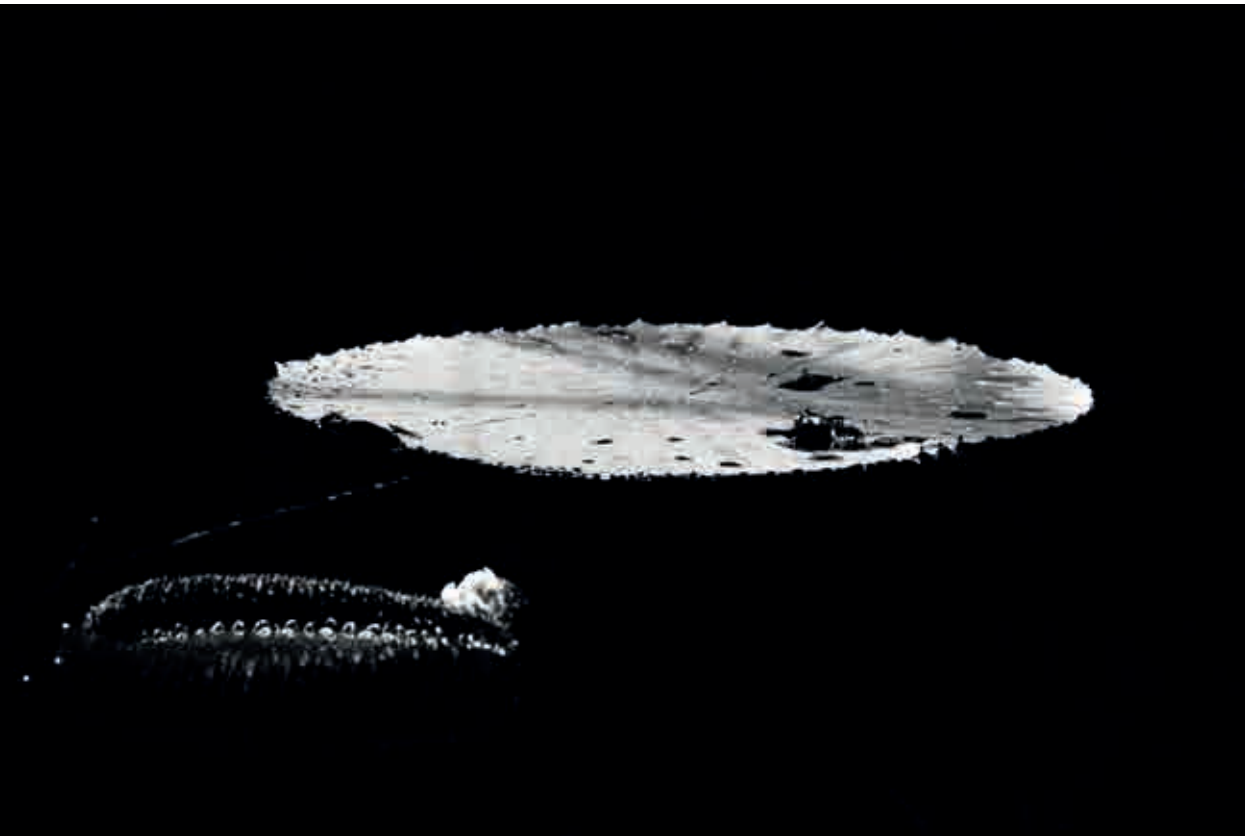
Lo erótico, los sueños escritos imaginados o lloviendo sobre nuestros ojos hasta lograr empaparnos, hacen de *Paprika* una delicia un viaje al interior noche del alma de Rimbaud.

En el 2010 comienza el rodaje de una *roadmovie* con robots, denominada *The Dream Machine* hasta que el día 24 de agosto de ese año su corazón decidió pararse a ver si la constelación de Escorpión todavía caminaba despacio por el cielo.

Corta obra para un director que nos abrió el corazón con una hoja de helecho y la sangre se hizo río. El cine japonés ha perdido a uno de sus maestros y nosotros los espectadores a alguien que nos golpeaba la puerta con un hacha tan despacio y en silencio que dolía debajo del alma.



Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González



EL CUERPO EN UN abrazo: PLACER, AMOR Y VIDA: REFLEXIONES CON SALIVA Y MIEL

106

Juliana Ospitia Rozo

Psicóloga, Corporación Sisma Mujer

Adriana Guio Vega

Psicóloga, Secretaría Distrital de la Mujer

Margarita Ortega Sáchica


Psicóloga.

Docente de planta, Politécnico Grancolombiano

Especial para La Moviola

“Las idénticas HERMANAS AIDS es un acto de amor. Una celebración de la vida, las fuerzas del amor y la sexualidad. El cuerpo que vive con VIH resuena en un vogueing raro, que se desborda y se deconstruye para insistir en ser territorio de resistencia. El baile como manifiesto y elección, el baile como alternativa para crear comunidad y resistir. Resistir bailando...”

Estas son las palabras que acompañan la invitación al público en redes sociales para ir a la obra *Las idénticas hermanas AIDS*, que se están presentando en el mes de noviembre en el X Festival de Danza en la Ciudad, del Colectivo de Artistas La Resistencia.



Nosotras: tres amigas de la vida, que encontramos en este proceso una excusa exquisita para reflexionar sobre el cuerpo con VIH, el cuerpo “enfermo”; el cuerpo que resiste. Esto no solo porque habitamos algunas de esas categorías, sino porque nos urge como sujetos situar en lo público aspectos del cuerpo que son vistos como tabú o como categorías cerradas, acabadas. Las tres tenemos tertulias en Bogotá que buscan gestar espacios en la ciudad donde podamos reflexionar *desde y con* nuestros cuerpos, no como un “grupo de apoyo” que se escucha únicamente para desahogarse, sino como un colectivo cuidadoso, crítico y reflexivo que llamamos Dolores, cuerpos y resistencias. De esta manera, vimos en el Colectivo La Resistencia y la obra que estaban creando, una oportunidad para cocrear, para ser de alguna manera espejos que se retroalimentan infinitamente; por un lado, un grupo de intérpretes creadores, director, músico, etc., y por el otro nosotras tres como grupo observador- reflexivo.

Así entonces, les propusimos al colectivo la posibilidad de acompañarlos en su proceso creativo y en la puesta en escena. Ellas (se les nombrará en femenino porque así reconocimos que para ellas está mejor nombrarse en el marco de esta obra) de manera amorosa nos recibieron en sus ensayos, en sus conversaciones y finalmente en la escena. Así entonces, a nosotras nos quedaron muchas ganas de compartir lo que vimos, lo que reflexionamos y la importancia de esta obra para nosotras mismas y claramente para el momento histórico actual en el que estamos inmersas, por esto decidimos darle rienda suelta a la escritura y hacer este artículo.

Es importante mencionar que este proceso de acompañamiento fue siempre un espacio que desde el inicio, quiénes participan del colectivo, nos abrieron con mucho amor y disposición. Nos permitieron observarlas, participar de sus inquietudes, escucharlas, resonar con ellas. Así, todo aquello que se menciona y se reflexiona en este artículo tiene la presencia de quienes nos inspiraron, la voz de ellas está en estas palabras y sus cuerpos se encuentran aquí, sentidos en cada apartado.

De esta manera, deseamos compartir la experiencia porque creemos profundamente en el ejercicio de derribar fronteras y límites, en este caso, entre disciplinas, profesionales, formas de estar y crear en el mundo. Creemos que es posible, desde las diferencias encontrarnos para hablar, para jugar, para bailar, para crear una obra de danza



o un texto. Esta experiencia está atravesada por un profundo respeto, pero sobre todo por una enorme admiración frente a los otros y otras, frente a las hermanas en escena y frente a las hermanas de tertulia y escritura.

Habiendo dicho lo anterior, la reflexión de la obra irá teniendo entonces primero una mirada hacia el proceso de creación y finalmente hacia la puesta en escena. No queremos decir con eso que son dos procesos aislados, pero sí con texturas que merecen su distinción.

Del proceso creativo

Es un acto de amor. Una celebración de la vida, las fuerzas del amor y la sexualidad” o el Eros del cuerpo desbordado

“(…) Somos efímeros, seres de un día; pero al mismo tiempo, el ser del tiempo también se nos da en la perspectiva de lo infinito, y de nuevo es el tiempo el que abre posibilidades siempre nuevas en un mañana o en un futuro no lejano, en el que nos encontramos pretendidos, y al mismo tiempo es el tiempo en su inevitabilidad el que nos cerca necesariamente”

Marquard

108

Nuestra inquietud surgió desde nuestros cuerpos, que a través de nuestros dolores y enfermedades nos invitaron a resonar en temas como la muerte, el miedo, el descontrol, las malas experiencias con el sistema de salud, el misterio del cuerpo en su inexactitud e imperfección caótica. Nos impulsaron a la búsqueda de mejores hábitos de vida y a preguntarnos por nuestros placeres también. Este camino ha hecho sobre todo, que nos queramos más y nos da el impulso para abrir estos “temas” con otros que como nosotras queremos cuestionar, reflexionar y construir nuevos significados desde nuestra singularidad y a la vez desde nuestra resonancia colectiva.

Así entonces, el primer paso de este recorrido lo dimos el viernes 1 de septiembre de 2017, a las 2:30 pm. Ojos abiertos, piel expuesta, lápiz en mano... empezó el viaje.

Los ensayos eran tres veces por semana, algunas de nosotras íbamos a observar el proceso creativo porque nos interesaba no solo la obra en su producto final, sino sobre todo lo que ocurría en el proceso de creación, sus conversaciones, sus preguntas, las imágenes que recorrían sus cuerpos, sus decisiones creativas y su manera de relacionarse a la hora de crear sobre el tema que los convoca: el cuerpo con VIH.

LAS HERMANAS son 10 personas que participan del proceso. Entre ellas, el músico, la directora de producción, el director, y los 7 intérpretes creadoras. Todas se involucran, nadie se queda afuera creando “sin untarse”, ese tipo de creación artística segmentada, lineal y aséptica, promovida por la modernidad en sus categorías del quehacer y los oficios no tiene




cabida entre *LAS IDÉNTICAS*. Aquí, todas participan con sus cuerpos, sus vidas e historias y se ponen al servicio del lenguaje que allí las convoca: el amor, el placer, la sexualidad.

Empezaban calentando juntas, alguna se encargaba de ese momento, sus cuerpos se disponían a emprender un viaje en cada ensayo, una travesía sobre sí mismas y frente a las otras. Las propuestas que atravesaban cada ensayo venían de múltiples direcciones, ya no desde la lógica unidimensional de la dirección, como se está acostumbrado a crear artísticamente, sino se gestaban ideas y propuestas libres, juguetonas, cómplices entre todas.

Llama nuestra atención la confianza que se ha gestado en el grupo, la libertad con la que desnudan sus cuerpos para crear trae a nuestras reflexiones las lógicas del cuerpo dócil versus el cuerpo que resiste del que habla Foucault. Las ganas de desnudarnos así eran imparables, insistentemente contagiosas, la dicha de agenciar nuestros cuerpos y volver a encarnar la desnudez como una posibilidad humana, reivindica al cuerpo-carne en un cuerpo cargado de sentido, pero sobre todo un cuerpo libre. Libre de guiones sociales, libre de categorías de género, libre de todo mandato limpio, prudente, disciplinado, obediente propio de la cultura somática moderna que plantea Echeverría (como se cita por Escobar, 2016), aquella que promueve un cuerpo higiénico, educado y productivo, el cuerpo del aseo corporal diario, que limita fluidos y olores, y viste con pulcritud, regulado en sus movimientos y temporalidad.

Caminar como se quiere, vestirse con corsé, tacones, tenis o calzones brillantes, sentirse capaz de explorar los sentidos con la otra, olerse, decirse al oído, tocarse, besarse, abrazarse, conocerse con otros códigos, otros nombres incluso, pertenecer a una comunidad que permite que emerjan nuevas maneras de estar en el mundo, otras que difícilmente caben en el lenguaje. Así, ocurría semana tras semana. Siempre se detenía la mirada en el humano que con el que se encontraban en el escenario, el ensayo o el bar, como un gesto provocativo, una coquetería que invoca la humanidad del que observa, para ser derretido por el reconocimiento, la aceptación, la ventana hacia la libertad.

De esta forma, los cuerpos que observamos en la obra y durante el proceso inspiraban en quienes los observábamos una apuesta por la búsqueda insaciable de libertad, en la que no solo hay una pregunta por la igualdad en clave de género o por el deseo de representar el cuerpo enfermo que exige la garantía de sus derechos, sino en la libertad de romper con las lógicas que se le han impuesto a nuestros cuerpos, en lo femenino y lo masculino por ejemplo, en lo sano y enfermo, lo placentero y doloroso, etc. Butler (2012), en una entrevista para el colectivo artístico Los Disidentes, menciona que siempre que cuestionamos nuestro género corremos el riesgo de perder nuestra inteligibilidad, de ser llamadas “monstruos”, la lucha con el género tiene algo que ver con la *LABOR PACIENTE DE DAR*



FORMA A NUESTRA IMPACIENCIA POR LA LIBERTAD. De esta manera, que en la obra se construya UNA PERFORMATIVIDAD DE GÉNERO, HABLA DE la lenta y difícil práctica de producir nuevas posibilidades de experiencias de género a la luz de una historia y en el contexto de normas muy poderosas que restringen nuestra inteligibilidad como humanos. Se trata de luchas complejas, políticas, pues insisten en nuevas formas de reconocimiento (Butler, 2012).

Dicho lo anterior, cabe enunciar lo fascinante que fue observar la diversidad de cuerpos. Son cuerpos disruptivos, no corresponden a las lógicas que pretende la “danza” ni los roles a los que le apuntan usualmente en relación con los guiones esperados por las narrativas heteronormativas de cualquier contexto escénico. Los géneros se difuminan, van y vuelven, se mezclan. Disfrutamos observar los cuerpos en movimiento, siempre hay risas, y un borde arriesgado que cuidadosamente logran transgredir: desnudarse, abrirse a las propuestas irreverentes que trae alguna, deconstruir sus cuerpos tecnificados, construir un lenguaje con el cuerpo abierto, expuesto, a la vista.

LAS IDÉNTICAS abren la carne tanto en el proceso creativo como en la escena de lo que se llena el que observa, es de carne. Una carne que resiste a ser tabú, a ser catalogada como peligrosa, contagiosa, excluida, una carne que es *HUMANA*, y que en ese sentido debe ser reconocida como tal, un cuerpo con derecho a amar, a sentir placer, a identificar en su sexualidad (en todo lo que la palabra incluye) un escenario legítimo de cuidado, reconocimiento y libertad.

Con base en lo anterior, reconocemos que esa carne excesiva de la que está hecha la obra, tiene su función en tanto está cargada de múltiples lenguajes que en su “saturación” resisten al poder que le recae como cuerpo social. Pabón (como se cita en Escobar, 2016) afirma que la condición carnal humana trasciende la biología, es atravesada por dinámicas políticas, culturales e ideológicas. El cuerpo siempre ha sido objeto de intereses y manipulaciones, el cuerpo queda suspendido en el interior de poderes muy ceñidos que le imponen formas, coacciones, interdicciones, obligaciones, códigos de comportamiento. Así entonces, el diagnóstico pone de antemano unas maneras en las que estos cuerpos deben comportarse, consumir cierto tipo de medicamentos, obligar al cuerpo a someterse a infinidad de exámenes, opiniones

y sobretodo miedos y culpas. La culpa de quien habita el cuerpo enfermo es alimentada por discursos sociales que se enmarcan desde escenarios cotidianos hasta escenarios “extraordinarios” en respuesta a las hipótesis sociales del porqué la enfermedad invade el cuerpo, esta pregunta incansablemente recae siempre sobre el mismo cuerpo. Ahora bien, frente al VIH todo lo anterior se exagera, en clave de ser identificada como una condición tabú, estigmatizada por la representación de una imagen particular: un ser anormal, que se sale de la regla, una imagen promiscua en la mayoría de los imaginarios y homosexual.

Las decisiones de la compañía La Resistencia de retomar y acoger la imagen que se reconoce como imaginario social del cuerpo con VIH y no de rechazarlo permite *LA INCLUSIÓN LEGÍTIMA*, en la narrativa de la obra, de “esas” identidades reconocidas moralmente como negativas o salidas de la normalidad. Si fuera de otra manera, aludiría a una obra en la que no sería posible transgredir las categorías de sexualidad, contacto, fluido, dolor, placer, estigma, homosexualidad. No hacerlo sería perpetuar aún más el imaginario, sería entonces la construcción de una puesta en escena al margen de lo que sabemos que como sociedad se ha significado sobre los cuerpos en tal situación.

Entonces, desde nuestra mirada la obra no busca dejar una lección, reestigmatizar un lado de la historia o instruir al espectador frente a los riesgos de contraer el virus. No es ese su interés, ni su pregunta. Asumir igual estas imágenes es un riesgo de todos modos, y la serenidad con la que en el proceso creativo se asumió ese riesgo fue muy reveladora, porque la gestación de esos riesgos era desde su subjetividad como intérpretes creadores y como humanos, una subjetividad que reclamaba en las decisiones de cada una de las pautas creativas transgredir con “lo intocable del tema,” y más bien sumergirse de manera cuidadosa y comprometida con lo que se abría sesión a sesión.

De esta manera, liberar al cuerpo, permitir su autenticidad como sujeto legítimo que agencia su territorio primario, su materia, requiere de un cierto tipo de riesgo para salir de los códigos enunciados por las fuerzas dominantes que configuran el habitar tal escenario carnal. Entonces emerge la resistencia en la particularidad subjetiva, como menciona Escobar (2016) a esas fuerzas que configuran el cuerpo pertinente para la producción de un determinado sujeto se resisten justamente otras, las que provienen de la singularidad y multiplicidad de quienes quedan por fuera de la intención normativa. Así, en la disputa por el cuerpo, lo que está en juego es la posibilidad de crear maneras de vivir la vida en múltiples sentidos, más allá de los que el poder busca como predominantes.

“..El cuerpo que vive con VIH resuena en un vogueing raro, que se desborda y se deconstruye para insistir en ser territorio de resistencia” o ser otras, ser idénticas, ser hermanas

Cambiarse el nombre fue una decisión que emergió del proceso pues estaba en la propuesta, la posibilidad de ser otras. Nombrarse de otra manera permitió habitar otras identidades, cuestionar las narrativas que carga el nombre impuesto y habitar el riesgo creativo se hacía más posible la construcción de pautas de movimiento, una creación más



libre. Los nombres son femeninos, no por eso se reconocían desde el ser mujeres, porque no ocurre así en el proceso ni en la puesta en escena, pero sí desde nuestro lente tiene que ver con que es la fuerza dominante una que se dirige desde intensidades masculinas (normativas). Así entonces, las hermanas ya con otro nombre se preparaban también para imaginar sus vestuarios, algunos extravagantes, otros más sencillos, tacones, pelucas, escarcha sin duda, tenis, chalecos, tirantas, etc. La emergencia de los personajes disponía una atmósfera que lograba imaginarse y era un umbral hacia otros mundos, otras dimensiones.

En esencia, la mirada desde nosotras fue siempre curiosa por las hermanas, ellas siempre queriendo exponerse, abrirse, trabajando intensamente para lograr los movimientos esperados. El *VOGUING* fue una apuesta importante, no desde la perfección en su búsqueda corporal, sino como una inspiración histórica. La deconstrucción del *VOGUING* en el proceso denotaba la necesidad de hablar desde lo marginado. Retomaba simbólicamente sus inicios en Nueva York y plantea en esta oportunidad un asomo de la muerte en contextos donde el estigma y la marginalidad por la condición de afroamericano, latino, homosexual o enfermo eran *EL TARGET* de estigmatización, represión e incluso asesinato. El *VOGUING* dentro del proceso emerge de la misma manera, simbolizando la libertad de quienes son señalados como raros, diferentes y “peligrosos” en el marco de la construcción corporal de *LOS CUERPOS DE LA ÉLITE SOCIAL*, de las pasarelas, esos cuerpos deseados y construidos por la sociedad occidental como aceptados, legítimos.

112

En palabras de Escobar (2016):

¿Qué queda por fuera, omitido, excluido, incluso abyecto de este modelo de identidad? [...] El sujeto primordial es el hombre, de una nítida masculinidad que no permite sombras de feminidad en sí mismo, blanco (no negro, ni indígena) racional, ilustrado, disciplinado, trabajador, casado, heterosexual [...] y constituye como diferencias todo lo otro [...] cuando no busca suprimirlo lo estigmatiza como rareza, peculiaridad, desadaptación que opera para ratificar su ser normal (p. 133).

De esa manera, desde nuestra perspectiva, el *VOGUING* fue una brújula que guiaba la intensidad del proceso, lo cuestionaba y renovaba constantemente. Poses en movimiento, temporalidades extensas y la inclusión de la saliva saliendo de sus labios en cada pose, denotaba una pregunta creativa por un cuerpo transgresor a la norma, al establecimiento de códigos de blanquitud, pureza, eficacia, higiene y normalidad. El cuerpo trans ejemplifica la tensión entre erotismo y prohibición, que aboca quiebres e indefiniciones que si cuestionan el orden establecido aunque no lo destruyen en su totalidad (Bataille, citado por Escobar, 2016).

Así, el camino creativo fue una travesía para quienes tuvimos la oportunidad de observarlo, vivirlo y suspirarlo. Tocó nuestra experiencia, la llenó de sentido, la vació en momentos y en la mayoría se expandió en la pregunta por los cuerpos en resistencia, pues ante las fuerzas que lo moldean, el cuerpo se resiste al poder, lo interpela, se deslinda e, incluso, se fuga (Escobar, 2016, p. 162).

“La potestasis de un cuerpo, usando la noción del filósofo Spinoza, se ve compelida por las fuerzas que precisamente delinear sus posibilidades de creación. En este sentido, en el cuerpo residen las fuerzas dominantes, no solo lo habitan, sino que lo constituyen como tal. Pero también brota de allí, siempre de forma abrupta o paulatina, con perseverancia o con contundencia, la potencia de recreación, la resistencia”.

La puesta en escena: la escarcha, los tacones y el amor

“[...] El baile como manifiesto y elección, el baile como alternativa para crear comunidad y resistir. Resistir bailando [...]”

Lugar: Asilo Bar. (Av. Caracas con 40, esquina).

Hora: 8: 00 pm.

Una noche de noviembre.

Pasar a la escena, estar en el viaje.

Ver llegar a la gente, respirar profundo, sentir frío, volver a respirar, saber que la hora se acerca y que es necesario organizar el vestuario, los tacones, la escarcha, las extensiones de pelo, el maquillaje, respirar y compartir el aire con el público, con los y las que miran. Prepararse para mostrarse, pero, sobre todo, para compartir: el aire, los nervios, el sudor, el placer, las ganas, la invitación de hacer lo que se nos dé la gana, es decir, de vivir. Todo el espacio está dispuesto para la fiesta, la gente habla, se ríe, toma cerveza o algún otro licor para espantar el frío de la ciudad.

Suena la música, entran estos cuerpos dispuestos, son cuerpos desde donde emergen los lenguajes, territorios en los que están inscritos significados culturales (Butler, 2001), desde donde se relacionan *LAS IDÉNTICAS* en escena, entre ellos y ellas, y entre el público. Durante la obra, en la relación de las



personas que se muestran y las que miran surge la pregunta: ¿existe un adentro y un afuera de escena? Tal vez lo mismo ocurre con la persona que mira, ve un afuera y pasan torbellinos por dentro.

Las luces son diferentes, los olores, los colores, todo el lugar en general, es otra Bogotá, es una cápsula, un paréntesis, afuera llueve y oscurece, adentro, solo hay calor y luces de colores. El espacio circular invita al juego, ¿adentro, afuera? Si quiere ver una obra en donde hay un lugar para los artistas y una clara separación con el público, está en el lugar equivocado, toda la obra se plantea como un lugar de resistencia a estos lugares comunes, repetidos, conocidos. Es un espacio de libertad, un lugar de escape a lo que Pakman (2014) llamaría la “micropolítica dominante”. Y entonces, todo el lugar es una mezcla, un constante umbral, una provocación, una fiesta.

Las intérpretes entran y desfilan por el espacio, se muestran, caminan y atraviesan el lugar, las miradas, las preguntas, los prejuicios y los órdenes establecidos. Estos cuerpos que escapan de lo que Lugones (2011) nombraría como el “género colonial”, se resisten a los roles asignados para hombres y para mujeres. Algunos de estos cuerpos se observan como mezclas, parecieran no encajar en las categorías duales de hombre o mujer, se pone entonces en problemas a algunas personas del público: “Así cuando una persona entra a un salón, el registro más incorporado que tenemos al verla es si se ajusta a la condición de hombre o mujer. Si las señales son claras, dudamos enseguida no solo de su masculinidad o feminidad sino de su propia condición humana. La pregunta ¿qué es? que con frecuencia escuchamos, evidencia el dramatismo de la confusión” (p. 62, se cita por Escobar, 2016).

La música que acompaña el movimiento y la caminata suena lo suficientemente fuerte como para hacer latir el corazón con los cuerpos valientes y vibrantes que ahora se mezclan, se juntan en el centro del escenario, saltan y se rozan entre ellos. Mientras transcurre la obra, los cuerpos juegan constantemente, a estar juntos, muy juntos, muy cerca y a dispersarse, a estar por el espacio, a quedarse solos. De pronto aparece la quietud, estas poses de calendario, de Hollywood, de los cuerpos hermosos que se encuentran en las revistas de moda y en el cine y la televisión, se congelan en el espacio como esculturas, para ser observados para compartir en su máxima expresión, evidenciar en lo íntimo: mostrar el sudor, sentir el jadeo, observar la saliva caer. Saliva, porque el acto de amor incluye todos los fluidos del cuerpo y en los cuerpos con VIH, que encarnan misterios, mitos, miedos y prejuicios, no son la excepción.

En palabras de Consuelo Pabón (2002), “se trata de experiencias corporales que buscan ante todo la evacuación de la enfermedad: evacuación de lo negativo desde

los fluidos, desde la respiración, desde el soplo, el grito y finalmente el canto, la danza [...] la creación” (p. 16). En esta obra, los fluidos están presentes, son evidentes desde el principio, pero no como la representación de algo negativo (o no solamente), los fluidos recuerdan lo humano y lo animal, lo incontrolable, la parte del cuerpo que escapa a la domesticación y la obediencia, de lo higiénico, limpio y regulado, hacen parte de otras formas de contacto, hacen parte del acto sexual y del miedo a la enfermedad.

El público se mueve por el espacio, caminan, se mezclan entre las esculturas que salivan, miran con cara de extrañeza o curiosidad, mueven la cabeza, cruzan los brazos, algunos sonríen, otras toman fotos y hablan. La gente observa (son observados por las hermanas también), algunas personas tratan de entender, otras disfrutan el sentir, la provocación, al mismo tiempo en las paredes del lugar se proyectan videos de cuerpos, piel, de caricias, roce y disfrute.

Mientras aparece de nuevo el baile y la escarcha, el movimiento y los fluidos, una voz empieza a ser más clara, es la lectura de una carta, no se sabe de quién es o para quién es, pero se siente como un homenaje, un texto como un evento poético de los que propone Pakman (2014), un espacio de libertad a los guiones estereotipados. Es una carta de amor, entre comadres, una confesión, un cuestionamiento y un recuerdo a un ser amado, pero también es nostalgia, alegría, rumba y muerte. La lectura habla de ese amor que ya no está, dice en voz alta, en lo público, lo que muchos susurran con miedo entre lo privado. Esta carta escrita para el que ya no está parece guiada por la imaginación transgresora (Pakman, 2014), aquella aliada que nos permite asomarnos juntas a creer que es posible soñar y sobre todo crear, invita a encontrar esos grados de libertad, esos espacios, dentro de la micropolítica dominante que nos empujan a ciertos roles rígidos y estrictos, que nos someten a la repetición sumisa de aburridas posiciones estereotipadas. Así, la carta, el texto, el decir a quien no está, es bailar para él y bailar con él; bailar para tener nuevas comprensiones sobre la enfermedad y las relaciones, la vida, la muerte y el amor.



A lo largo de la obra, las caricias, los besos, los desnudos y los abrazos son una constante, definitivamente, un acto de amor. Las intérpretes se muestran, se acarician y se cuidan. Es evidente el trabajo de los ensayos en donde se construyeron relaciones cuidadosas y amorosas, que permiten que se sostengan a lo largo de más de dos horas de movimiento, se acompañan en la travesía de resistencia.

Belli e Iñiguez (2008) exponen que los actos performativos son escenarios para las posibilidades creativas y la emergencia de nuevos significados y formas de relacionarnos. Este baile es entonces una clara propuesta para relacionarnos diferente, para la posibilidad, no es una lección de cómo vivir, no pretende adoctrinar, negar o imponer, no tiene una moraleja o una enseñanza. Es más bien una invitación, una provocación a no reducirnos: “la multiplicidad nunca se reduce” (Lugones, 2011).

El viaje no acaba, seguimos nosotras y las hermanas en el camino, en la lucha por legitimar en lo público las preguntas por nuestros cuerpos, más que respuestas. Seguimos curiosas, bailando, resistiendo...

“Existe una relación entre vida, resistencia y creación, pues, es en el interior de las relaciones estratégicas que se encuentran las fuerzas que resisten y que crean. Lo que resiste al poder, a la fijación de las relaciones estratégicas en relaciones de dominación, a la reducción de los espacios de libertad en el deseo de dirigir las conductas de otros, hay que buscarlo en el interior de esta dinámica estratégica. Es en ese sentido que la vida y lo viviente devienen “materia ética” que resiste y crea a la vez nuevas formas de vida”.

García.

REFERENCIAS

- Belli, S., & Iñiguez Rueda, L. (2008). Emociones y lenguaje: El concepto de “performance” en el Membership Categorization Analysis. *EL VALOR DE LA DIVERSIDAD (META) LINGÜÍSTICA: ACTAS DEL VIII CONGRESO DE LINGÜÍSTICA GENERAL*.
- Butler, J. (2012, febrero 20). Entrevista a Judith Butler. *LAS DISIDENTES*. <https://lasdisidentes.com/2012/02/20/entrevista-a-judith-butler/>
- Escobar Cajamarca, M. R. (2016). *CUERPOS EN RESISTENCIA: EXPERIENCIAS TRANS EN CIUDAD DE MÉXICO Y BOGOTÁ* (Primera edición). Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos IESCO.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *LA MANZANA DE LA DISCORDIA*, 6(2), 105-117. <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v6i2.1504>
- Pabón, A. C. (2002). Construcciones de cuerpos. En *EXPRESIÓN Y VIDA: PRÁCTICAS EN LA DIFERENCIA*. Escuela Superior de Administración Pública.



Fotografía de Ana María Porras González





REBECCA

DAUTREMER

o el temblor de un topo dibujado en una media amarilla

Andrés Romero Baltodano

118

Mi descubrimiento del 2010 es una ilustradora que teje líneas entre el agua. La descubrí porque una amiga me envió su página y allí quede atrapado como un alce entre una cerca.
¿Las gotas de lluvia dejarán huella en donde caen?

Desde que la humanidad existe hombres y mujeres han tenido el impulso irrefrenable de pintar, rayar, esculpir con los dedos, las rodillas, el cuerpo, en superficies varias (piedra, pieles de venados muertos, vidrios, telas, arena). Muchos pintaron directamente con su cuerpo y otros fueron trabajando en primitivos pinceles que poco a poco y en diversas culturas se fueron especializando y sofisticando.

Las imágenes entonces estarían ubicadas como dibujo, pintura, grabado (por nombrar solo algunas) y a la aparición de la fotografía las mismas imágenes mutaron de imágenes imaginadas a imágenes reales.

En la fotografía estas representaciones parten no de lo que el autor imagina y plasma, sino se extrae de la realidad o se recompone en un laboratorio, en un *software* aplicado para la imagen. Las pinturas entonces fueron tomando una importancia primero-estética, sacra y finalmente económica (¿habrase visto algo más absurdo en términos artísticos que una subasta donde se “ferian” cuadros como si fueran lingotes de oro?). Ser pintor da un glamour excepcional. Las organizaciones económicas como galerías y demás mercaderes del arte, se han encargado de convertir un acto íntimo en un acto social y en una actividad económica fundamentalmente.



Lo pintado pasa entonces a convertirse en cuadros de “maestros” y en dispositivos de decoración a partir de sus propiedades de ser considerada una de las “bellas artes”. Existen otros humanos que no se han decidido por la expresión pictórica, sino que tomaron una “variante” muy particular, que se ha denominado “ilustración” y que no tiene el mismo “pedestal” de la pintura, ya que su función primigenia aduce a la interpretación de textos y en esta categoría pasamos desde lo más banal (ilustración publicitaria) a la ilustración editorial (los “dibujitos” que acompañan los artículos de todo tipo de revistas, las escenas “históricas” recreadas por ilustradores de libros escolares, las etiquetas de los productos, etc). La ilustración como forma artística ha estado subyugada a quienes publican las ilustraciones. Para que un ilustrador llegue a tener fama de “maestro” y sea reconocido como gran artista falta mucho tiempo y un cambio de mentalidad en quienes observan este particular y maravilloso trabajo plástico.

Incluso el grafiti callejero que anteriormente era fundamentalmente escrito, se ha convertido en otra variante para el ilustrador, que cambia el papel o la pantalla del ordenador por los muros y las culatas de los edificios. Nadie podría decir que el artista que firma como Banksi no sea esencialmente un ilustrador que pinta y si no fuera por acuciosos seguidores (¿será él mismo, pregunta mi ingenuidad?) su trabajo hubiera enfrentado una característica vital de la calle “pinto hoy, mañana lo borran”. Tampoco estaría recogido y publicado en lujosos libros con una cronología que ya envidaría cualquier pintor que quisiera tener un seguimiento de su obra.

Los grafiteros natos en el siglo XX se preciaban de su anonimato y de que sus creaciones eran efímeras, pero lograban “noquear” al lector (Julio Cortázar decía que el género del cuento debía ganar por KO y la novela le ganaría al lector por puntos). Recuerdo ahora la época de oro de los 70 y 80 en la Universidad Nacional donde los grafitis eran *anticopies* de una publicidad usada a favor de la sociedad y no en la colaboración de su manipulación y “atontamiento”. La esencia del llamado grafiti (tomado como eslogan) busca en el lector complicidad, reflexión, humor o sarcasmo (recuerdo uno inclasificable pintado en la Carrera séptima con Calle 45: “hay balas que tienen razón y otras que no las tienen”). El slogan publicitario clásico pretende desviar la atención del lector, a partir de un *copy* divertido o ingenioso, que sin su relación con el producto sería incomprendible.

En general, los ilustradores parten de un texto o una motivación, ya sea editorial o personal, para crear su obra. Sin embargo, en la actualidad, la frontera entre la ilustración y la pintura, al igual que en otras formas de arte, se ha vuelto difusa. Los ilustradores y pintores se amalgaman y confunden en términos contemporáneos, en beneficio del arte y sus propósitos estéticos.

En 1972 nació Alejandro Amenábar y nos liberó del fantasma de un Almodóvar repetitivo y sin la misma gracia de sus primeros filmes. También nacería Sara Baras, la fabulosa bailarina de flamenco y se publicaría la novela de ciencia ficción *El Nombre del Mundo es Bosque*, de Ursula K. Le Guin. David Bowie por su parte publicaba su particular *summun* del Glam *The Rise and fall off Ziggy Stardust and the spiders from Mars* y también nacía Rebecca Dautremer.

Como hubiera ilustrado Rebecca Dautremer este fragmento de la oprobiosa carta escrita por Willy Lynch en el siglo XVIII “He remarcado un número de diferencias entre los esclavos, y cojo estas diferencias y las hago más grandes. Yo uso el MIEDO, LA DESCONFIANZA Y LA ENVIDIA para propósitos de control. Estos métodos han funcionado en mi modesta plantación de las Indias Occidentales, y funcionara por todo el SUR?”. ¿Con un “dripping” de coloratura bermeja o rojo plasma, que envolviera los ojos tristes de algún afro descendiente?

Rebecca Dautremer, una reconocida ilustradora francesa, ha creado libros álbum que despliegan universos propios frente a los ojos del lector, creciendo como una espuma llena de poesía e ilusión. Partamos de la base que escribe e ilustra (algunas veces) lo que le confiere a su obra una doble mirada que asume como creadora de textos, personajes y atmosferas que son extremadamente poéticos. En *L'amoereux* (2003), aquellos fondos blancos estallados muy parecidos a los del genio de la fotografía Richard Avedon, siluetean los movimientos aéreos y etéreos que toman los personajes.

En *Babayaga* reinterpreta aquellos estoicos retratos de Piero della Francesca, pero le “cruza” líneas como lianas, que conectan los bordes del dibujo en medio del texto de Tai-Marc Le Than, que relata alrededor de este ser hambriento-caníbal que solo tiene un diente y pronto será visitada por una niña candorosa y sobre todo “deliciosa”

Los personajes de *Babayaga* casi siempre solo se les ve el rostro (ya que los cuerpos están finamente vestidos con detalles y colores de un vestuario que ya lo hubiera querido diseñar Jean Paul Gaultier).

Dautremer es especialista en vestuarios que salen de su imaginación y se acoplan a cada personaje como la más experta diseñadora de vestuario del cine italiano Gabriela Pescucci. Con Le Than ha tenido varias colaboraciones como “Cyrano”, “Elvis”, “El Pastor” construyendo un entramado dramático que va y vuelve del cine aquel que a partir de sombras y “niebla” nos revela Orson Welles o los universos del director Michael Arias.

El libro que se convierte en el más conocido de Rebecca es *La tortuga gigante de Galápagos* (2007), escrito e ilustrado por ella, donde Rebeca apela al falso documental (la creación de un dramaturgo inexistente a quien se traduce), al *collage* (se asoma Hausmann, Lissitzky, Rodchenko) la información gráfica que apela a instalar un plano del teatro, el disfraz (¿tan recurrente en alguna literatura infantil, recuerdan Peau d'Ane de Perrault?) como eje narrativo y la secuencialidad de personajes que aparecen para entrar en la trama para resolver el conflicto principal del disfraz.

En *Elvis* también con texto de Le Than, hay una ilustración que parte de un rostro en primer plano y la perspectiva de los otros rostros hacen de esta ilustración, un trabajo involucrado con la fotografía de Bill Brandt o con algunos trabajos de Otto Dix.

Cada página que pasamos de Dautremer nos trae reminiscencias a la arquitectura (Tatlin, Gaudi, Hadid) a los fondos limpios y los personajes ubicados en los extremos del cuadro por momentos “estrellados” por grandes objetos que los “arrinconan”. En *Swing Café* (2009), la ilustradora francesa Rebecca Dautremer colabora con el escritor Carl Norac para crear un viaje a las raíces del jazz, desde el ragtime, acompañado de un CD que incluye las voces de artistas como Ella Fitzgerald, Lionel Hampton, Fats Waller y la ahora olvidada Carmen Miranda (suspiros del *Variété* que huyen como el humo de la memoria de los ojos nuevos).

En este libro, Dautremer incorpora grafitis callejeros en el fondo de sus ilustraciones, que presentan afiches callejeros de los conciertos de los cantantes mencionados anteriormente. En algunos momentos, baja los escalones de la mano de Fred Astaire, al ilustrar a varios ingleses que intentan levantar un gigante aparato receptor de radio (que podría ser un Philips Halan).

El más reciente álbum ilustrado de Rebecca Dautremer entra en un lugar donde los conejos van de prisa y las cartas hablan. Un lugar donde la sombra de la Alice Liddell se proyecta contra el agua y el diácono Charles Lutwidge Dodgson (conocido por su alias de Lewis Carroll) suspiraba y escribía, escribía y suspiraba. Mientras escribía le sacaba fotos a su Alice (editadas después con el escueto nombre de “Niñas”) y el vapor del amor combustionó para que escribiera dos textos: *Las Aventuras de Alicia en el país de las Maravillas* (1865) y *Alicia a través del espejo* (1872), así años después cuando Alice (ya se llamaba Sra. Hargreaves) creció, rechazará tanto sus cartas como sus intentos de visita. Pero la Alice de ficción, dibujada inicialmente por Carroll y en la primera edición por John Tenniel (edición que reprodujo Alianza Editorial en Colombia) ha sido objeto de miles de adaptaciones desde los títeres, la danza, el teatro, la fotografía, la música y obviamente el cine, donde en 1903 Cecil M. Hepworth y Percy Stow realizaron esta primera adaptación, de la cual solo se conservan 12 minutos. Posteriormente Edison haría otra versión en 1910, Disney en 1951 (dirigida por Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske) y la “segunda” de Disney en este año dirigida por Tim Burton. Otra versión cinematográfica memorable y entrañable por su honestidad, por su búsqueda de la esencia de Alicia (1987) es la realizada por el monstruo maravilloso de Jan Svankmajer, donde lo escatológico, erótico y profundo penetra en el texto y reelabora la obra mostrándonos una Alicia más como un resultante emocional que como un simple hilo argumental.

Rebecca Dautremer, en este álbum, nos muestra una versión de Alicia en la que los afiches de Harold Lloyd aparecen pegados a un poste con fósforos, ¿una referencia secreta a Andersen y su “Niña de las Cerillas”? La poesía que emana de Alicia, tanto en su escrito original como en sus oscuros y profundos secretos, se magnifica con la aproximación gráfica de Dautremer. Si bien Carroll fue adaptado por la ilustradora, podríamos esperar que Dautremer hiciera lo mismo con otros autores contemporáneos, como Hanif Kureishi, Raymond Carver o Boris Vian.

Bernard-Marie Koltés con su desgarrador teatro, Jan Kounen con su delirante cine, Jean Pierre Jeunet con su cine como una aguja que penetra en el cerebro y arranca confesiones de los espectadores como si estuvieran frente a un pelotón de fusilamiento, Chloé Poizat como ilustradora que con sus “máquinas” envuelve suspiros o abre huecos para los besos, Rinôcérôse como el grupo de música electrónica que hace saltar los tornillos de los cerebros de los cartesianos; todos ellos son contemporáneos franceses que, junto a Rebecca Dautremer, alzan sus voces, sus lápices, sus cámaras y su aliento de los pulmones, para recordarnos que el arte sigue tan vivo como cuando Bach vivía, y que la ilustración es un arte mayor, equiparable a la fotografía, el cine, los títeres o la danza contemporánea. Cerremos la página de Dautremer como esperando un vagón de tren con las medias de rayas mojadas y la felicidad de haberla descubierto este año 2010.

122







María Melisa Vargas
Corresponsal La
Moviola
Ciudad de México

123

Escribir guiones cinematográficos va de la mano con los sueños
Pablo Remón

En 1968, el día 2 de octubre en la plaza de las tres culturas de la Ciudad de México, ocurre uno de los hechos más espantosos que se registran en la historia del país. Más de 10 000 personas, entre estudiantes, trabajadores, vendedores ambulantes, amas de casa, mujeres, niños, ancianos y mirones se reunieron este día, para mostrar el desacuerdo con el Gobierno y con los hechos que en ese momento ocurrían en el mundo. Fueron asesinados por las fuerzas del ejército mexicano, quienes rodearon la plaza y después de que una bengala brilló en el cielo, las ametralladoras se activaron para acallar los gritos de un pueblo y una juventud indignada. Así narra los primeros momentos de angustia la periodista Elena Poniatowska en su libro *La noche de Tlatelolco*:


“Cuando un estudiante apellidado Vega anunciaba que la marcha programada al Casco de Santo Tomás del Instituto Politécnico Nacional no se iba a llevar a cabo, en vista del despliegue de fuerzas públicas y de la posible represión, surgieron en el cielo las luces de bengala que hicieron que los concurrentes dirigieran automáticamente su mirada hacia arriba. Se oyeron los primeros disparos. La gente se alarmó. A pesar de que los líderes del CNH desde el tercer piso del edificio Chihuahua, gritaban por el magnavoz: “¡No corran compañeros, no corran, son



salvas!... ¡No se vayan, no se vayan, calma!” la desbandada fue general. Todos huían despavoridos y muchos caían en la plaza, en las ruinas prehispánicas frente a la iglesia de Santiago Tlatelolco. Se oía el fuego cerrado y el tableteo de ametralladoras. A partir de ese momento, la Plaza de las Tres Culturas se convirtió en un infierno”.

Justo detrás de esta plaza, llena de almas impunes, se encuentra hoy en día el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, donde se da inicio a un proyecto maravilloso, comandado por seis cineastas y guionistas que, como ellos mismos lo declaran, se deben al cine. Ellos son la asociación civil de Escritores Cinematográficos El Garfio, quienes, con el apoyo del programa Ibermedia, se dieron a la tarea de organizar, pensar y crear el Primer Encuentro Iberoamericano de Escritores Cinematográficos.

Durante cuatro días, cinéfilos, directores, guionistas y estudiantes se reunieron para reflexionar acerca de la tarea del escritor cinematográfico. Esto ya que en el mundo del cine es un oficio con pocos reconocimientos y casi invisible para muchos. Así como lo comentaba en una de las conferencias que se realizaron durante el tercer día del Encuentro, Armando Casas el director del Centro

- 124 Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC): “La escuela del cine es un camino para cualquier realizador, pero no es el único camino. El guionista tiene un universo y otros mundos detrás de este para contar ya que reflejan quiénes somos.” Interesantes y diferentes puntos de vista llegaron a nuestros oídos durante esos cuatro días de trabajo reflexivo alrededor del cine y su escritura. Contamos con la presencia del reconocido escritor argentino Eduardo Sacheri, autor de la novela “La pregunta de sus ojos”, la cual fue adaptada junto al director argentino Juan José Campanella para la pantalla grande en el año 2009, convirtiéndose en la exitosa película “El secreto de sus ojos”. Esta producción latinoamericana fue una de las más destacadas del año y recibió el premio de la academia en 2010 como mejor película extranjera. Eduardo Sacheri durante la charla de “Adaptación de obras literarias al guion cinematográfico”, resaltó la importancia que tiene para él los personajes en este proceso creativo y añadió que la adaptación de cualquier texto literario proviene del deseo que despierta en el lector y el impulso que este toma para verlo en pantalla. Él se enfrentaba a las ganas de ver la película, pero deseaba ver en ella plasmada su historia y reconocer sus personajes. No debemos olvidar que el guion es como una célula que explota liberando lugares, sueños, personajes que susurran realidades, fuertes estallidos de verdad y fantasía que iluminan las películas y a la vez nuestras vidas. Así como la piel se estremeció y los ojos se llenaron de lágrimas amor y rabia con *Los lunes al sol* (2002) de Fernando León de Aranoa, así como la creatividad se juntó con la recursividad para contarnos la historia de *La Antena* (2007) de Esteban Sapir o como nos descubrimos mojándonos los labios y deseando la persona de al lado mientras veíamos *En la cama* (2003) de Matias Bize. Todos mundos maravillosos
- 

que empezaron a forjarse en el papel y brillaron luego en la pantalla.

Todos pudimos reconocer que el cine de Iberoamérica se encuentra en una posición comercial de desventaja frente a otras industrias cinematográficas del mundo; pero es importante reforzar el inicio de toda obra cinematográfica, la primera locación de cada película (el guion), para poder entrar en competencia. No es cuestión de copiar las fórmulas del cine estadounidense o europeo, sino de escribir con verdad y sencillez. Así como lo dijo el escritor y director de la película *El violín* (2006), Francisco Vargas, “estamos ante una batalla casi perdida; debemos competir de otra manera, con historias honestas y universales”.

En Iberoamérica cada día son más populares las escuelas de cine, donde por lo general los estudiantes se niegan a escribir y se concentran en filmar y grabar, restando importancia al trabajo de contar historias, de crear cuentos que enseñen y lleven un mensaje a cada rincón donde pueden volar. El estudiante está cada día más alejado de la literatura, no hace el ejercicio de leer guiones, así que no tiene muchas herramientas para explorar la escritura concentrándose en los aspectos netamente visuales. La formación de técnicos cinematográficos está mejorando constantemente, pero es importante tener en cuenta que la estética de la imagen no es lo único necesario. El cine es un arte colectivo en el que se unen mentes y almas con el propósito de crear algo juntos. Una película no puede basarse solo en buenos sonidos o bellas fotografías, sino que debe ser un trabajo integral y arduo desde la primera palabra escrita en el guion...

125

“Uno se hace escritor por el contagio de contar historias. Quizá porque nuestra historia o la realidad no nos gusta tanto”, compartía el maestro Vicente Leñero, mientras tenía una charla con el escritor Guillermo Arriaga, quien afirmaba que “las palabras se oxidan en la garganta cuando no puedes contar una historia”. Todo esto fue dicho con tanto ánimo y pasión que dan ganas de ser contagiado por el cuenta cuentos interno, de viajar al interior del ser para encontrar esas historias sensatas, verdaderas y con la identidad de nuestras gentes.

Alimentemos a nuestro cuentacuentos viviendo, subiendo una montaña, haciendo parte de una banda de músicos callejeros, teniendo un amante que nos haga reír, escarbando las ciudades, amando a un amigo, comiendo con los ojos cerrados, leyendo un libro, visitando moteles, dejando a la novia, abrazando a mamá.



Amy, Amy, Amy

Life is a winning game

Jorge Eduardo Martínez
Especial para La Moviola

La primera vez que escuché a Amy Winehouse fue al mismo tiempo la primera vez que la vi. Una mañana de finales de 2007, pasaba canales en la televisión y me detuve un momento en VH1, mientras mostraban videos de música nueva. Cuando se acabó el video que transmitían en ese momento, aparece una mujer recostada en una cama, la muestran en primer plano, con un aspecto físico que lo primero que hizo fue recordarme a Fran Fine (el personaje que la actriz americana Fran Drescher encarnara en la serie de comedia *The Nanny* en la década de los 90, notoria por su estrafalaria vestimenta, su labial profundamente rojo y su abundante cabellera a veces adornada con un capul o un copete). Mirando a la cámara comienza a cantar: "They tried to make me go to rehab and I said No, No, No". Apenas pronunció esa frase me vi obligado a seguir viendo el resto de la trama. Quedé atrapado. Al final del video memoricé bien su nombre para investigar sobre ella. Fue una sorpresa agradable descubrir que la artista no era estadounidense, sino británica, ya que su sonido, junto con su banda, me transportó automáticamente a los artistas de *soul* de los años 60 en Estados Unidos. Aunque Inglaterra ha tenido artistas destacados de *soul* y *rhythm and blues*, como Dusty Springfield en los años 60 y 70, y Joss Stone en décadas

posteriores, prevalece en ese país a lo largo de los años el rock en sus diversas vertientes (progresivo, *indie*, alternativo), la música electrónica, el synthpop y el trip-hop.

Cuando la conocimos, muchos pensábamos que era en efecto una nueva artista, como lo sugirió VH1 en esa franja (y como lo 'demostraría' después la Academia de Artes y Ciencias de la Grabación al otorgarle el premio Grammy a la Mejor Nueva Artista en 2008), pero gracias a una querida colega y amiga (fanática de Winehouse también) me enteré acerca de una primera grabación de la artista, lanzada en 2003 en Inglaterra, y al mismo tiempo me enteré de la enorme influencia del jazz que prevaleció en esa grabación, por encima del *soul*.

En efecto la carrera artística de Winehouse comenzaría en el 2002 a sus 19 años, cuando directivas de la compañía 19 Entertainment (los mismos encargados de manejar los talentos de American Idol) empezaron a desarrollar su estilo. Sin embargo, Darcus Beese, representante del sello discográfico Island Records, escuchó una demo que ella grabó e hizo todo lo posible para que ese gran talento se uniera a su compañía. Island Records es un sello discográfico británico, fundado en Jamaica, que inicialmente se dedicaba a la difusión del ska con artistas como Don Drummond, Desmond Dekkar y The Maytals. Con el tiempo, este se adentró en otros géneros musicales, incluyendo el rock progresivo con bandas como Traffic, King Crimson y Emerson, Lake & Palmer, así como el reggae con artistas como Bob Marley, Jimmy Cliff y Third World. También ha sido conocido por su apoyo al *folk rock* con Cat Stevens y al rock alternativo con U2 y The Cranberries.

Habiendo conseguido fichar a Winehouse, comenzaron a trabajar con diversos productores, entre ellos el teclista (multiinstrumentista) norteamericano Salaam Remi, quien sería uno de los pilares en la búsqueda del sonido característico de la música de Winehouse durante sus casi 10 años de carrera. Prácticamente bajo su guía, sale al mercado en 2003 ese primer álbum, *Frank*, titulado en honor a su perro mascota. Continuó su carrera con el mismo sello, con Remi, y con la guía de otro productor, Mark Ronson. Bajo la batuta de ellos dos (separadamente) sale al mercado en 2006 su segundo disco, *Back to Black*. *Frank* logró causar un gran impacto en su país por la sonoridad tan 'negra' y tan 'americana' que brindó con una voz y con composiciones muy de ella (salvo dos temas). Sin embargo, fue con el álbum "Back to Black" que obtuvo reconocimiento internacional, ya que en esta grabación demostró una mayor apropiación del género, del sentimiento y de la esencia de la música negra americana, tanto en las letras como en la música misma. Se podría decir que esto se debió principalmente a que era una artista joven, auténtica y consciente de su talento.

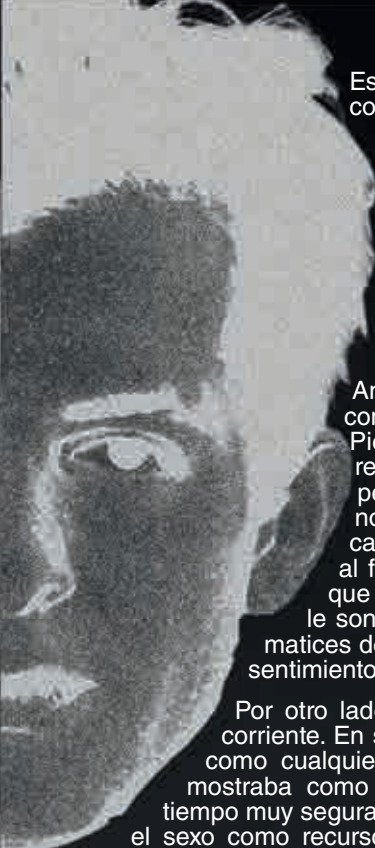
Pero ¿cómo una joven blanca e inglesa supo apropiarse tan bien de dos de los géneros musicales de origen negro más importantes de Estados Unidos, que, por lo menos territorialmente, no le pertenecen? Continuaré centrándome en la artista que cautivó al mundo entero con su ser, con su voz y sus canciones, más que en la problemática persona que los medios de comunicación (muchas veces malintencionados) se encargaban de enseñarnos en sus primicias y sus fotografías.

Todo comienza en su niñez, en una época en la cual en Inglaterra el synthpop acaparaba las emisoras y los canales musicales a través de Depeche Mode o Duran Duran, el rock

Amy Winehouse

alternativo de U2 criaba a un gigantesco monstruo con el que aún causa estragos mundialmente, y en cuartos cerrados, grupos como Massive Attack y Radiohead empezaban a gestar lo que daría un vuelco a los estándares musicales en los 90 a través del trip-hop y el indie rock, respectivamente. Su madre, Janis, le inculcaba el gusto por el jazz, y su padre, Mitchell, le introducía a Frank Sinatra (a su vez intérprete de reconocidos estándares de jazz). Se aprendía las canciones de tanto cantarlas con su padre y, según cuenta Janis, en el colegio le llamaban la atención por cantarlas en plena clase. Sus padres se separaron cuando Winehouse tenía 9 años. Janis la describía como una niña muy alegre, pero tímida al mismo tiempo. A los 10 años, con su amiga Juliette Ashby, formó un grupo de rap. Al respecto Winehouse explicaba al sitio web AskMen.com: "mi amiga y yo adorábamos a Salt 'N' Pepa, entonces formamos una banda llamada Sweet 'N' Sour, teníamos un tema llamado 'Spinderella', que era grandioso... pero eso fue hace mucho tiempo". Si bien esta banda no duró más de un año, las ganas de estar en los escenarios no se detuvieron con ese intento. Por sugerencia de su abuela, Winehouse recibió clases en la Escuela de Teatro Susi Earnshaw durante cuatro años, antes de entrar a la Escuela de Teatro Sylvia Young, de la cual se dice que fue expulsada por ponerse un piercing en la nariz. A los 13 años le regalaron una guitarra, con la cual empezaría a escribir canciones y a desarrollar su inicial talento como cantante. Si bien su talento como guitarrista se percibe en sus grabaciones en estudio, no es propiamente una habilidad que se haya resaltado en su carrera; justamente, en muchos videos (la mayoría aficionados) de presentaciones de bajo perfil, se puede ver cómo ella con la guitarra, es su misma banda acompañante. "Creo que empecé a componer canciones a los 15 años (...), no empecé realmente a golpear las puertas de compañías disqueras o algo así.






Escribí algunas canciones y empecé hacer algunas presentaciones; comentaba Winehouse a Access All Areas en el 2006.

Para el momento en que sale al mercado el primer álbum de Winehouse, Darcus Beese declaraba a la prensa en el 2004 acerca del descubrimiento de Winehouse que "ha habido en los últimos 2 o 3 años una reacción hacia los realities musicales (...) que han vuelto a la gente hambrienta de jóvenes talentos; en el transcurso de esas reacciones estamos viendo artistas genuinos empezando a relucir ahora mismo. Estos artistas no son el modelo pop, que intentan penetrar el Top 5 cuantas veces sea necesario y vender álbumes basándose en eso".

Amy Winehouse fue una artista que desde el comienzo sabía cómo conquistar su público, conocía qué podía ofrecer y cómo hacerlo. Pienso que su arma más poderosa fue su voz. Una voz con un registro amplio, en el que prevalecían sus potentes notas graves, pero que sin ningún reparo o esfuerzo alcanzaba (también potentes) notas agudas, un timbre muy particular específicamente hecho para cantar con el alma, alegremente o tristemente, pero con el alma, al fin y al cabo. Al escuchar sus canciones no me queda duda que ella sabía qué hacer con su voz, pues ninguna canción le sonaba igual, sabía cómo utilizar su timbre, su registro y sus matices de acuerdo a sus letras, con el fin de darles el significado y sentimiento requerido.

Por otro lado, en público se mostraba como una persona común y corriente. En sus conciertos tosía, estornudaba o aclaraba su garganta como cualquier persona en su vida cotidiana. En sus entrevistas se mostraba como una persona alegre, sencilla, humilde, pero al mismo tiempo muy segura de lo que podía hacer y crear; en sus videos nunca utilizó el sexo como recurso para llamar la atención, por el contrario, simplemente miraba fijamente a la cámara, algunas veces esbozaba sonrisas, caminaba por la calle, no precisamente como una modelo de pasarela, o simplemente la veíamos sentada sobre las escaleras de la entrada de alguna casa. Al comienzo de su carrera, para las épocas de *Frank*, se mostraba como una mujer bien vestida, prolija, algunas veces muy bien peinada, otras no tanto, su maquillaje no muy recargado. Posteriormente, para *Back to Black*, se había vuelto más rebelde, más agresiva, vimos unos tatuajes en sus brazos que antes no existían, su vestimenta en general era más 'descuidada', lucía su ya famoso 'panal de abejas' sobre su cabello y su maquillaje al estilo de Cleopatra, ambos herencia de los grupos de solo mujeres de los 60 que tanto amaba ella (particularmente las Ronettes, el trío vocal femenino que estuviera comandado por Phil Spector a comienzos de los 60, años antes de meterse con The Beatles).



Su debut discográfico 'Frank' de 2003, contenía 13 canciones (15, si se tiene cuenta que la que cierra el álbum, son tres en una) de las cuales solo 2 son covers. Es un disco fuertemente cargado de jazz, en el cual confluyen también el soul, el pop y el trip-hop. Por su canción 'Stronger than Me', recibió el premio Ivor Novello a la Mejor Canción Contemporánea Lírica y Musicalmente en el año 2004. Al respecto, Winehouse comentaba, "Los Ivor Novello son para escritores de canciones, y eso es lo que soy yo. No estoy tratando de ser la mejor dama, solo trato de escribir canciones". Para su segundo trabajo *Back to Black* da un giro a su identidad sonora y decide hacer una semblanza de los grupos femeninos de soul de la década del 60, adoptando la esencia y la sonoridad particular de esa época, incluso a tal punto de utilizar interpolaciones de canciones como 'Ain't No Mountain High Enough' de Marvin Gaye y Tammi Terrell grabada en 1967, cuya parte instrumental fue utilizada casi en su integridad para uno de los mayores éxitos de Winehouse, 'Tears Dry on Their Own'.


Algo que me llamó la atención de Amy Winehouse cuando VH1 me la presentó en aquel 2007 era esa particular sonoridad tan reminiscente al soul de la década de 1960: canciones muy rítmicas, énfasis en los instrumentos de viento, fills de batería bien definidos y consistentes, líneas de bajo constantes, básicas, pero bien puestas, uno que otro arreglo de cuerda sobrio y discreto y coros de fondo al mejor estilo de los grupos de Motown, junto a las virtuosas voces de los cantantes (Aretha Franklin, Otis Redding, Diana Ross, Stevie Wonder, Sam & Dave) provenientes de una escuela góspel, en la cual entregaban el alma para cantar alabanzas a Dios, pero al volverse profanos, le entregaban el alma a sus penas y sus alegrías. Durante los 60, muy pocos cantantes de soul eran los mismos compositores, más se apropiaban de las letras para hacerlas suyas. El caso de Amy Winehouse era distinto, porque eran sus letras, sus vivencias, era su propio sentimiento. Ella canta desde su perspectiva propia, lo cual la hace más sincera (por decirlo así) al contar -o cantar- una historia.

Justamente Winehouse escribía todas sus letras, la mayoría autobiográficas. Para ello hacía gala de un muy buen uso de las rimas consonantes en sus versos. En ellos encontramos palabras que no son del uso común en el lenguaje, como en la canción 'You Sent Me Flying', en la cual utiliza la palabra 'kerb' en vez de 'curb' (refiriéndose al andén de una calle) o la palabra 'tee', abreviando la palabra 't-shirt' (camiseta), para justificar precisamente esas rimas:

And although my pride is not easily disturbed,
You sent me flying when you kicked me to the kerb.
With you battered jeans and your beastie tee,
Now I can't work like this with you next to me.

En casi todas sus canciones Winehouse cantaba en primera persona, lo cual enfatiza más el hecho que sus canciones sean autobiográficas, y que a mi concepto hace más fuerte al





alma cantar sobre sí mismo cuando se tienen penas de amor, tema recurrente en sus letras. En ellas hablaba de la infidelidad ('Just Friends', 'I Heard Love Is Blind'), de la rabia ('Take the Box', 'Stronger than Me'), de la resignación ('Tears Dry on Their Own', 'Back to Black'), de la gente ('Fuck Me Pumps'), incluso dedicó líneas a su lado libidinoso ('Amy, Amy, Amy') y también hablaba sin tapujos de su adicción a las drogas y al alcohol ('Addicted' y 'Rehab', respectivamente).

Desde 2010 se rumoraba la llegada de un tercer álbum de la cantante, el cual sus fanáticos esperábamos con ansia, sobre todo después del lanzamiento de dos álbumes totalmente distintos, ambos de una calidad lírica y musical grandiosa. Álbumes distintos incluso en su duración, ya que *Frank*, si hubiera tenido un minuto y medio más de música hubiera durado la hora entera, mientras que *Back to Black*, que tenía dos canciones menos que su antecesor, ni siquiera llegó a los 40 minutos. De ambos álbumes han salido ediciones de lujo, ambas contienen dos CD con remixes y lados B de sus sencillos. También nos dejó una presentación en vivo en un DVD como registro oficial de algún concierto de ella. Se habla de una enorme cantidad de material que Winehouse inició, en el cual Salaam Remi también iba a estar involucrado. Desgraciadamente, Winehouse no lo logró concretar a tiempo.

131

Amy Jade Winehouse, nació el 14 de septiembre de 1983 y fue encontrada muerta en su casa en Camden, en su natal Londres el 23 de julio, meses antes de cumplir sus 28 años. Sí, desgraciadamente falleció a los 27 años, edad que los medios se encargan de unir a otras muertes relacionadas con abuso de drogas primordialmente cuando se habla de 'los muertos a los 27' (Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Kurt Cobain), centrándose más en sus desgracias más que en su legado. Cuando mi hermana me contó esa fatal noticia, yo no lo podía creer. Fue una triste noticia que sacudió a la música. Triste, porque sus fans queríamos más de ella, más música, más canciones, esperábamos ver una vasta producción discográfica (sobre todo quienes somos coleccionistas), porque éramos conscientes, como Darcus Beese en un principio, del gran potencial de esa joven artista. 'Talento', 'Puro Sentimiento', 'Diva' son algunos de los calificativos que dieron conocidos míos a esta gran cantante. Amy Winehouse logró millones de adeptos internacionalmente, y sí, tuvo numerosas depresiones durante su vida, desde la separación de sus padres hasta la ruptura de la relación con su esposo Blake Fielder-Civil. Muchos nos hemos sentido identificados por lo menos con una de sus canciones. Ella decía en una de ellas que "el amor es un juego en el que se pierde", pero sé que, para ella, al final, la vida es un juego en el que se gana.

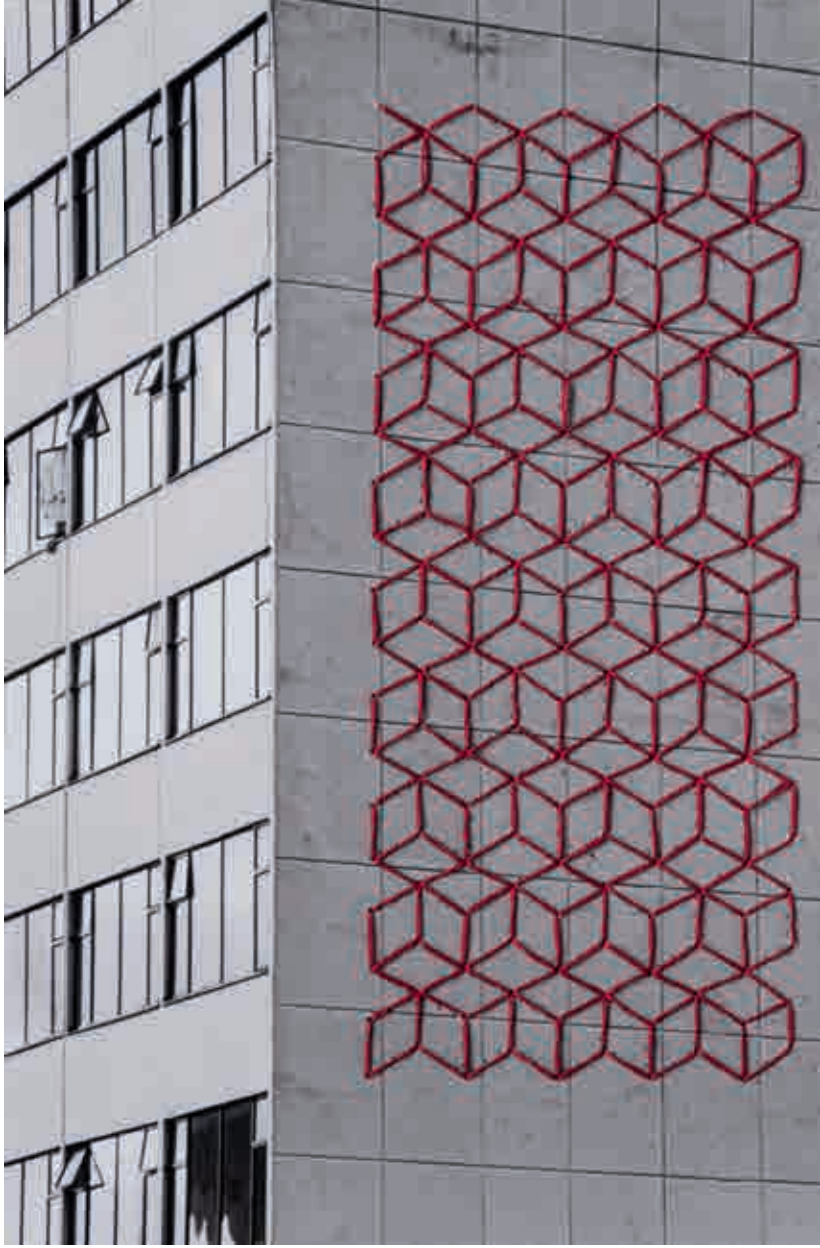


Spanish

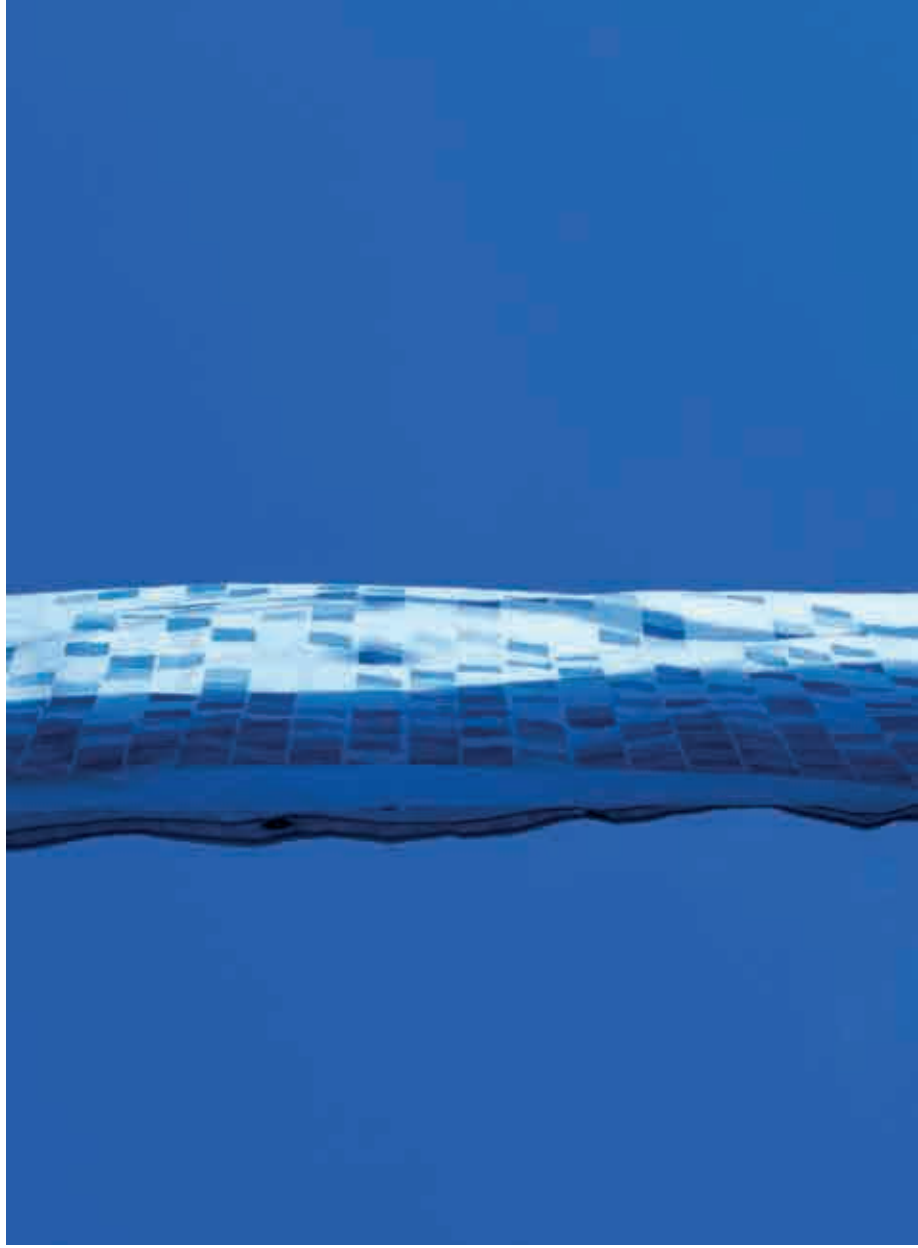
Spanish

Spanish

Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González



Fotografía de Ana María Porras González



El presente volumen de la antología ***Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros*** se acoge al concepto de ***Meandro*** porque el agua cuando no quiere ver un grupo de árboles desvía su curso en un meandro configurando una curva pronunciada.

En este volumen se reúnen como en punto de encuentro (usted está aquí) artículos sobre un principito, un hospital en Brasil que cree en la creación, uno enanos de Herzog anárquicos como Bakunin, Albertina Carri, Dizga Vertov, el neogigantismo de Ron Mueck, un obituario del Satoshi Kon, la sorprendente fotógrafa Connie Imboden, Gustavo Gallupo y dos cineastas como Jessica Woodworth y Peter Brosens.

Que el curso aterido y evasivo de este ***Meandro*** permita que el lector conozca otras hojas, paisajes de colores neón, “rápidos” de olas salvajes que prometan hacer zozobrar la barcarola de la lógica y lo “políticamente correcto” como lo hacen todos los artículos de este volumen.

Volumen 3 otra forma de ***Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros***, otra manera de ver que los ríos no tienen un curso evidente ni preconcebido, que los meandros son la forma de darle la vuelta a una montaña y desde el cielo reconocer las curvas y los ángulos que años atrás se medían con un transportador de plástico colegial.



*Facultad de Sociedad,
Cultura y Creatividad*