



# Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros

Geografías para una antología de la  
Revista Alternativa Multicultural La Moviola

2007 - 2017

**Delta**  
Volumen IV

**Andrés Romero Baltodano**  
*Editor Académico*

**Perla Bayona Rojas**  
*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

## Delta

Desembocadura del río que se abre en  
forma de triángulo con múltiples brazos.  
Volumen IV

Artista invitada  
Perla Bayona Rojas



*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. 4: 978-628-7662-02-5

Juan Fernando Montañez Marcales  
*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) : Delta, desembocadura del río que se abre en forma de triángulo con múltiples brazos. / Romero Baltodano, Andrés, editor. – Bogotá D.C.: Editorial Politécnico Grancolombiano., 2023

V. 4, 98 p. : il; col. 16,5 x 16,5 cm

Incluye referencias bibliográficas.

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

ISBN Vol. 4: 978-628-7534-02-5

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 4. p. 96. 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

# PERLA BAYONA ROJAS

Perla Bayona, **artista visual** graduada del Politécnico Grancolombiano, con más de siete años de experiencia documentando momentos cruciales en la lucha por la democracia en Colombia. A lo largo de su carrera, ha tenido el privilegio de

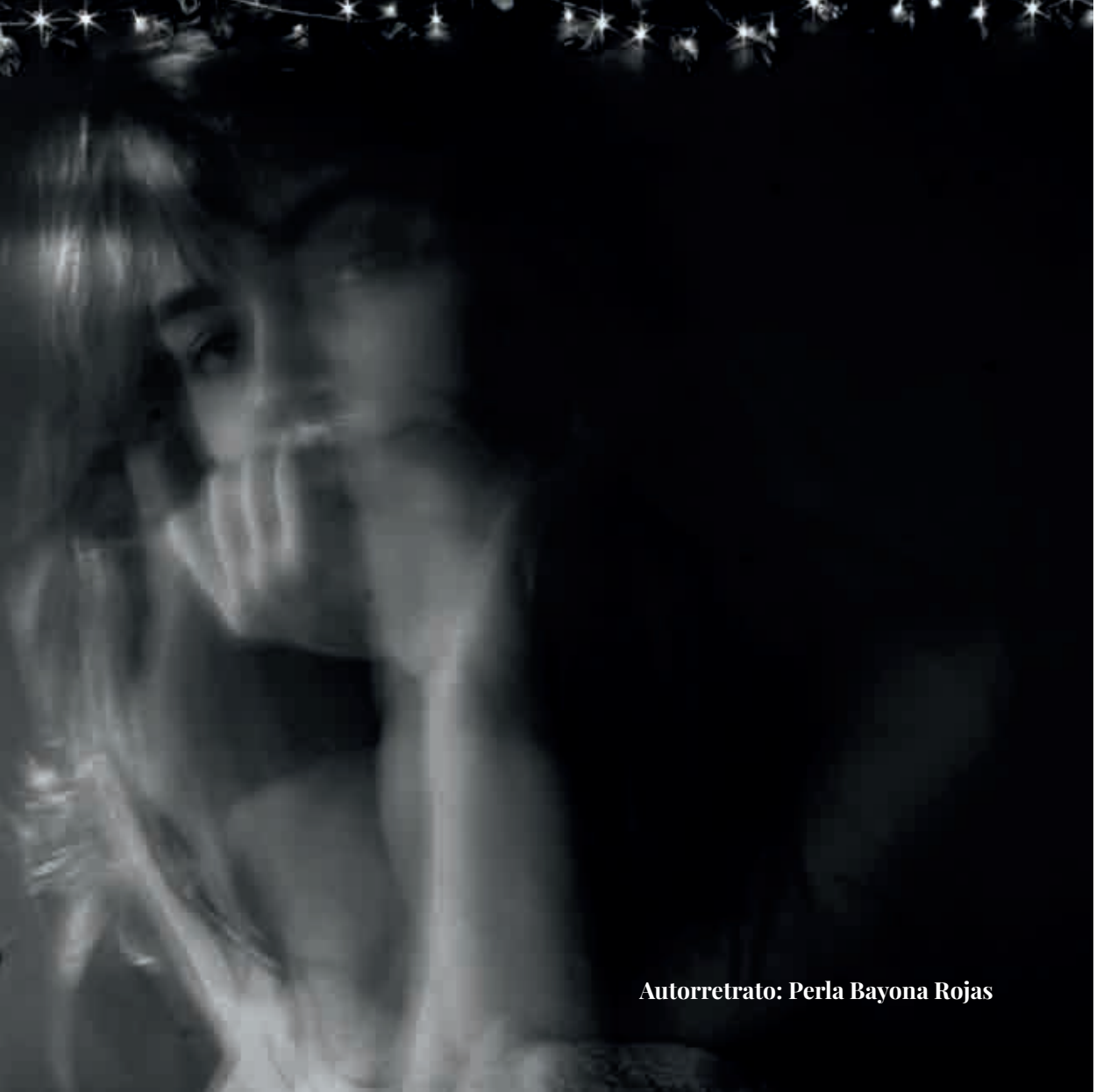
trabajar en **proyectos periodísticos** e independientes, siendo testigo del poder de la **fotografía** como herramienta de narración y sensibilización sobre las diferentes realidades que enfrentamos como nación. Su trabajo ha sido publicado a nivel internacional en The Guardian, Vogue Korea, DW, RT, Telegraph, entre otros medios; así como en *antologías* y *exposiciones* a nivel nacional. Actualmente se

desempeña como fotorreportera, productora audiovisual y docente de fotografía en

Bogotá.



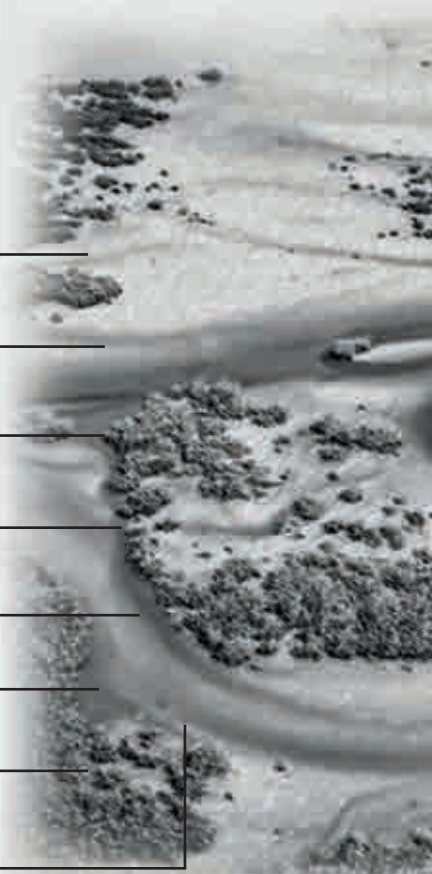


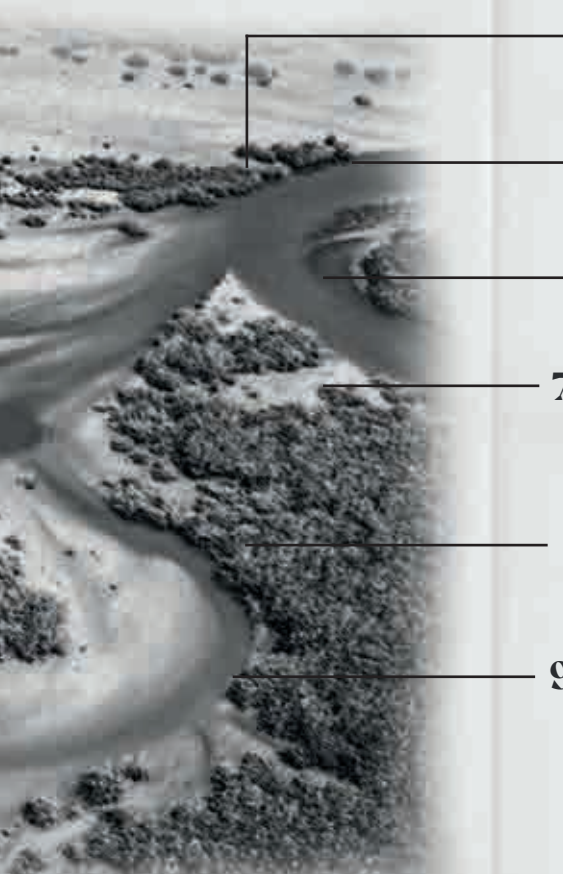


**Autorretrato: Perla Bayona Rojas**

# CARTOGRAFÍA DE DELTA

- 12** Astrid Hadad o flechas de sal cruzan la bahía.  
*Andrés Romero Baltodano.* \_\_\_\_\_
- 19** Astrid Hadad habla al oído del mar (SEGUNDA PARTE).  
*Andrés Romero Baltodano.* \_\_\_\_\_
- 23** ¿Me seguirás escuchando cuando tenga 64? PARTE II.  
*Jorge Eduardo Martínez García.* \_\_\_\_\_
- 32** ¿Y si la nieve se transforma en lentejuelas? (una mirada a los diseñadores de vestuario del cine italiano).  
*Diana Ovalle.* \_\_\_\_\_
- 34** ¿Y si la nieve se transforma en lentejuelas? (una mirada a los diseñadores de vestuario del cine italiano) Segunda Parte.  
*Diana Ovalle.* \_\_\_\_\_
- 38** Sangre injusta, memoria inerte. 200 años de impunidad.  
*La Santa y la sangrona.* \_\_\_\_\_
- 44** Idilio y “Los Sueños” de Grete Stern.  
*María José Casasbuenas.* \_\_\_\_\_
- 54** Moebius: la película argentina.  
*Carolina Moreno / Génesis Bustos.* \_\_\_\_\_





**62** “Me di cuenta de que las ideas eran como incertidumbres...”: William Kentrige.  
*Andrés Romero Baltodano.*

**70** Estudio de un niño, 1960.  
*Alejandra Teatín.*

**72** La fotografía: un Piccolo divertimento.  
*Marley Cruz.*

**78** 11 Cortos que van pa' largo y pilotos que van pa'l aire 2018. Un caracol duerme entrelas sombras y en la ciudad, no deja de llover.  
*Andrés Romero Baltodano.*

**86** Eurocine 2011: Donde las ventanas se rompen cuando las miran.  
*Andrés Romero Baltodano.*

**90** Alias “Tripalmera” o “Pezgordo”; otra manera de que lo llamen a uno en la calle.  
*Andrés Romero Baltodano.*







**ATragantar-Dacrón-INMenSO-CORAL-URBE-HALO-FALANGE-  
SOMBRERO-PENDIENTE-RUBOR-ENTRELAZAR-OÍDO-TABLÓN-SONRISA-  
CÉFIRO-CARDINAL-ESPEJO-ENVOLVER**

# Delta

**Desembocadura del río**

**Volumen IV**

**TRAZO-ATRIO-CUCHARA-LEVE-AMORFO-LAPISLÁZULI-POMO-PÉRTIGA-  
CALOR-PULGAR-IRIDISCENTE-TUPIDO-RES-BOSQUIMANO-INTRUSO-  
KOALA-MOLAR-ARTÍFICE-CANGREJO**





**ESCRIBIR ES DARLE SENTIDO AL SUFRIMIENTO**

*Alejandra Pizarnik*

9

**EL HOMBRE, SU SER ESENCIAL, SOLO ES UN PUNTO.  
ES ESTE PUNTO QUE LA MUERTE SE TRAGA**

*Henri Michaux*



**Fotografía de Perla Bayona Rojas**



**Fotografía de Perla Bayona Rojas**

# ASTRID HADAD



## o flechas de sal cruzan la bahía (Parte I)

12

**Andrés Romero Baltodano**  
*Director Revista Alternativa Multicultural La Moviola*

La primera vez que supe que Astrid Hadad existía fue por cuenta de un Festival Iberoamericano de Teatro donde la vi reseñada y para ser sincero no me llamó la atención el espectáculo resultado: esa vez no la vi.

La única vez que encontré una referencia al apellido Hadad fue en relación con un tenista colombiano que participaba en la Copa Davis en el pasado, aunque su desempeño se limitaba usualmente a la segunda ronda antes de ser eliminado.

Como ven lo Hadad, hasta el momento huía de mí como la marea a la costa y no parecía probable que esa relación se arreglara de alguna manera.

En días pasados en Bogotá se escenificó un evento de gran trascendencia latinoamericana. Una dependencia de la Universidad de Nueva York seleccionó a Bogotá como sede para realizar su encuentro hemisférico con sede en nuestra querida (y esperemos no candidata a desaparecer por la voracidad indiferencia e ignorancia estatal) Universidad Nacional de Colombia. Allí estuvo una de las grandes “performers” del continente: Tania Bruguera, allí se dieron cita





*performances* de todos los países frente a los ojos alelados y aterrados, dulces e insaciables de miles de personas que siguieron la programación día a día, sin decaer ni volver “la vista atrás”:

*Performances* como “el Grito” del grupo de investigación en creación artística de la Universidad Distrital, donde muchas voces se elevaron como cometas heridas hasta el cenit de la poesía y el cielo azul... Eran hombres desnudos de prejuicios, mujeres con agua entre los sobacos y miel para dejar partir barcas, llenas de hielo fue lo que se vivió en el campus.

Y dentro de este “expreso del *performance*,” escondida como un hermoso As bajo la manga, otra vez insistentemente el nombre de Astrid Hadad.

“No hay remedio” -me dije-. Tengo que ver a Astrid Hadad y me senté.

“Y te soñé / y te pensé / en bibliotecas, / en hoteles desvarié / No conocí otra mujer / con esa diáfana mirada y esa piel”, diría Fito Páez.

La magia existe. El aire se detuvo. La respiración cambió de color.

Los huesos se humedecieron lentamente.

Astrid Hadad triunfó sobre mis venas. Su voz navegaba como en una bahía sin alcatraces.

Sufuerza, suterremoto, martilló mi interior ese día. Poreso cuando al otro lado del teléfono me dijo: “Si quieres nos vemos en el hotel para platicar.” El miércoles se tornó una autopista llena de delfines. Estaría frente a ella en contados minutos. Hablaríamos.

Mientras lo hacíamos una columna de agua tibia nos envolvió y ese ser humano gigante comenzó a crecer como un Pantagruel lleno de voces. Comenzó a responder mis preguntas, minutos después eso no era una entrevista formal entre un periodista y una estrella del teatro y la canción mexicana ...era una mujer y un interlocutor tallando palabras, trayendo recuerdos amarrados con raso verde, viajando entre ideologías y mariposas “Technicolor.” Mientras Jimena tomaba fotos, aquí está en exclusiva para nuestros lectores de *La Moviola* el testimonio de esta maravillosa charla.

Como se extendió, y no queremos que se la pierdan, esta es la primera entrega.

## **Escena 1** **Interior Noche** **Hotel Bacatá**

**Andrés Romero:** Bueno Astrid ¿qué opinión tienes tú de lo que en términos del 2009 las personas en general y los muchachos crean del cabaret?



**Astrid Hadad:** Eh. Hay quienes siguen repitiendo esquemas y se atreven muy poco a explorar y hay quienes sí empiezan a hacer cosas, yo creo que en México se está dando un movimiento muy fuerte de cabaret y bueno pienso que como en todas las épocas va a haber quienes hagan cosas muy buenas y la mayoría no tan buenas.

**AR:** ¿Qué conexión tendría el cabaret de lo que tú haces con el cabaret alemán por ejemplo o sea con todo lo de Kurt Weill y eso?

**AH:** Pues creo que la conexión es lo musical y no propiamente porque la música de ellos tenga nada que ver con lo que yo hago (risas), sino me refiero a que en el cabaret alemán se canta y en este también. En el cabaret alemán se habla y en este también. Sobre todo que hay un discurso político y eso es muy importante porque creo que la importancia del cabaret alemán fue que fue como un instrumento, si no de denuncia, sí de una burla o de una crítica mordaz y ácida, con un humor negro muchas veces, de un momento tremendo en la historia no y había una crítica muy fuerte. Así llegó Brecht y todos tuvieron que salir corriendo de Alemania, en México pasó algo similar, porque en el teatro de revista, la verdad yo me identifico más con el teatro de revista, aunque este último era con varios artistas y yo soy sola (hay una broma y risas), bueno pues no estoy sola porque que tengo a mis músicos. Volviendo a lo del cabaret alemán, hay una conexión con eso porque fue una de mis primeras referencias. Para mí, el cabaret alemán era algo mítico y es increíble cómo te encuentras con la realidad. A mucha gente le va a pasar lo mismo más adelante. Probablemente, cuando ya se haya superado el rollo del cabaret, van a decir "esa tipa hacía esto, qué aburrida" (risas). A mí me pasó que, cuando todavía se caía el muro, fui a Alemania del Este una especie de teatro, de museo teatro, representaban como él las había dirigido, y a ver las obras de Brecht. Había un mundo. Mientras en México ya se estaban haciendo obras de Brecht con mambo, con cumbia, y yo había hecho en España algo divertidísimo con transformismo también, porque lo mío también es un transformismo dentro de lo que hago. Así que cuando vi eso, era algo para quedarse dormido, era una pieza pero de museo (risas).

**AR:** Retomando lo del cabaret, traspasado a todo el asunto latinoamericano y como la política latinoamericana es un cabaret. ¿En qué momento escoges lo político como una forma de identificación con el público, más allá de lo escénico?

**AH:** Bueno mira eso es algo que no lo podía evitar, yo digo que es una deformación





profesional, porque yo antes de entrar a estudiar teatro, estuve dos años en la facultad de Ciencias Políticas de la UNAM. Estudié Ciencias Políticas y Sociales. Era una revolucionaria, porque era una provinciana cuando llegué y me encuentro con todo eso y toda mi inocencia... (risas). Yo tenía, como toda persona provinciana, que le gusta leer, una base autodidacta, porque lo que yo sabía no lo había aprendido en la escuela, yo leía mucho y escuchaba mucha música, total en el pueblito en donde yo vivía había mucho tiempo (risas).

**AR:** Volviendo a este asunto que me parece muy interesante por ejemplo cómo mezclas la poesía y cómo en el espectáculo la poesía retoma su esencia, su valor y su posición, el poema es un cambio total en el espectáculo y hay una fuerza, qué poetas para ti, sé que involucras a Pessoa...

**AH:** Me gusta muchísimo...

**AR:** El desasosiego total...

**AH:** El desasosiego, pero también la certeza en muchos momentos.


**AR:** ¿Qué otros poetas están dentro del espectáculo y porque utilizas esos poetas?

**AH:** Porque son los que me gustan y cuando un poeta me toca me quedo un tiempo con él hasta que descubro otra cosa, porque este mundo se trata de descubrir y aprender y uno siempre está buscando. De pronto te pueden fascinar otros artistas, otros poetas, aunque no todos los vas a poder poner en el escenario... Quizá, es una certeza de que esto tiene que estar allá, yo he tratado de meter muchas cosas de Pessoa por ejemplo y no van, así entiendo yo. Porque tiene una profundidad tal que solo en el silencio lo comprendes y en un espectáculo, no toda la poesía puede reflejar eso, a veces el espectáculo mismo, tú dices ese poema y no es captado, porque no estás en el momento adecuado. A mí hay muchísimas cosas que me gustan y que diría encantada, que no las puedo decir, porque un espectáculo también es una selección de frases, de palabras, que puedan llegar o no llegar y que puedan ser entendidas en toda su amplitud, sino que tienen que ver más con un estado de ánimo que se crea

**AR:** ¿Tú crees que hay una poesía femenina y una masculina? Hablando por ejemplo Sylvia Plath-Pessoa, Alejandra Pizarnik, Octavio Paz...

**AH:** Uhhmm, no creo.





**AR:** Digo es como en la mirada, hablo de la energía. Hablo de Frida Kahlo, hablo de Remedios Varo.

**AH:** Pero, por ejemplo, cuando tú lees a una Sor Juana, ella no es ni masculina ni femenina, sino que es una poeta, que trata cualquier tema y todos los trata con una perfección absoluta y maneja un lenguaje maravilloso. Claro. Yo no puedo negar que hay una poesía como más desde lo que les pasa, como más de postura de mujer. Sin embargo, pienso que es muy difícil hablar. Yo no soy conocedora, pero para mí es muy difícil hablar de poesía masculina o femenina, para mí me gusta o no me gusta un poema, eso es lo importante.

**AR:** De otras artes, por ejemplo del cine, ¿la fotografía qué te mueve?

**AH:** A mí lo que me provocó muchas cosas fue el cine mexicano, especialmente el cine de la época de oro, con todas estas representaciones del arrabal y las semblanzas de la sociedad de la época. No necesariamente eran películas excelentes, pero eran entretenidas y te permitían ver lo que ocurría socialmente y la caricatura que se hacía de ello, lo cual es muy importante. Todo eso me influyó mucho desde que era pequeña, ya que veía todo en mi pueblo (risas).

Primero: no había televisión, así que yo crecí sin tele (afortunadamente), porque de verdad tenía una imaginación desbordada, me encantaba el radio, entonces escuchaba radio todo el día y participaba en concursos y me ganaba los premios (bromas y risas alrededor de eso).

**AR:** Bueno y con otras artes, es más con la misma música ¿Podríamos pensar en un espectáculo de Astrid Hadad algún día con música clásica? ¿La potencia de un Bach, de un Satie, de un Rachmaninov?

**AH:** Mira en este momento estoy tomando clases, yo nunca aprendí a cantar ópera así que no soy cantante de este género. Sin embargo, tengo un maestro maravilloso que nada más de pronunciar su nombre se me llena la boca porque él me salvó, yo caí en un momento en una duda sobre mi voz y sobre mis capacidades, que mi carrera casi se cayó, porque todo el mundo cree que uno todo el tiempo está súper alegre y entusiasmado, pero a veces pienso demasiado y la duda me mata (risas) pienso-luego dudo-luego existo (aunque siempre estoy dudando, risas). Así que mi maestro Emilio Pérez Casas, quien ha sido maestro de grandes cantantes, incluyendo a Lola Beltrán a quien le recuperó la voz en su momento, también trabajó conmigo (aunque la voz que tengo en este momento, discúlpeme señor, risas).



**AR:** Hablando de disculpas. ¿Astrid Hadad de qué se disculparía?

**AH:** Ehhhh...de hacer un mal espectáculo (risas).

**AR:** Pero como eso no sucede...

**AH:** No creas, he tenido mis tropezones, he tenido mis tropezones, pero todo eso me ha enseñado a ser más implacable conmigo misma. Digo implacable, aunque a veces soy floja, porque a mí me gusta vivir, comer muy bien, estar con amigos, dejar de leer cosas profundas y leer a Rocanpirri, a Rocanboy. Este es un libro de cuentos de la revolución mexicana -y esto lo sé porque acabo de leer a Paco Ignacio Taibo con Pancho Villa-, que es un librazo, maravilloso, de los que te hablan de historia y de un personaje insólito, y que no quieres dejar de leer, con todo y que te satura de información, de cuantas balas se tiraron de aquí para allá y etc. Esto es lo mismo que pasa con Víctor Hugo cuando escribe *Los miserables*, que, de pronto, te hace una mención de la batalla de Waterloo porque fue la sitio y el tipo ha pensado y ha leído... Es insólito. Son esas mentes brillantes que uno admira en otras personas cuando no ha tenido la oportunidad de tener ese sello propio. Y algún día, lo llevaré al escenario, porque esa universalidad es la esencia de mi búsqueda, a través del cabaret (soy un poco frívola, risas). No se trata de hacer una batalla de Waterloo o Los Miserables, sino de capturar esa capacidad universal en mi arte.

**AR:** Cuando tú hablas de Eva y María Magdalena y te remontas en uno de tus espectáculos a eso, ¿cuál sería el concepto tuyo de “prostitución”?

**AH:** Es tan difícil decirlo, porque ahora que conozco más la vida de las prostitutas, pienso que es un trabajo como otro cualquiera y no quisiera ofenderlas. La prostitución, para mí, es sobre todo la gente que está en el gobierno, eso yo lo puedo ver ahora en México, es por el dinero y eso yo lo llamo prostitución. Para mí, es verdaderamente indignante ver cómo aquellos desgraciados utilizan el poder y nuestro dinero para vivir como jeques, mientras deberíamos haber dejado atrás esa práctica en este siglo. Sin embargo, cada vez parece empeorar más. Cada vez que veo una ruina esplendorosa, una iglesia o el progreso, no puedo evitar pensar en cuántas vidas se perdieron para construirlo, cuánta sangre fue derramada. Tuve la oportunidad de cantar en Baalbek, en las ruinas de Líbano, y fue impactante llegar allí y sentir la grandeza de ese lugar, pero también pensar en todo lo que se necesitó para construirlo. Se dice que 35 000 esclavos trabajaban diariamente en esa obra, transportando columnas de granito desde Egipto en intercambio por otros materiales, debido al comercio que existía en esa época, y también se utilizaban cedros del Líbano que eran transportados por tierra y mar. Todo esto me lleva a reflexionar sobre la sangre derramada y las vidas sacrificadas en esa época y cómo una cosa lleva a la otra...

Si yo fuera poeta, hablaría de eso a través de este medio, porque es increíble cómo una cosa te va llevando a la otra y a la otra, así vas ligando hasta llegar a la realidad que vives. Eso fue lo que me pasó a mí, darme cuenta de que estaba en una tierra tremenda, disputada por todo el mundo, algo que sucede aquí y en todas partes. A pesar del miedo, la gente sigue viviendo, porque todavía se sonrían. Llegas a una tienda en Baalbek y los dueños te ofrecen





# ASTRID HADAD

## habla al oído del mar (Parte II)

19

Segunda y última parte de la agradable charla que tuvimos con la actriz y cantante mexicana Astrid Hadad

**Andrés Romero Baltodano**  
*Director Revista Alternativa Multicultural La Moviola*

**AR:** Astrid, cambiando de tema, quería comentarte que encuentro muy interesante el uso del maniquí en tu espectáculo. Me gusta cómo el maniquí cambia y se convierte en un camaleón mientras se mantiene presente en la actuación. ¿Eso es una opción por asuntos de producción o es una intención conceptual en el trabajo?

**AH:** Por supuesto que es una intención conceptual, porque yo no puedo concebir como yo crecí llena de imágenes. Entonces, no puedo evitar cuando canto transmitir imágenes. Está todo mi bagaje cultural, que se comparte con mucha gente y mi pretensión es que sea universal. No es fácil y no sé si un musulmán fundamentalista lo entendería, aunque dudo que lo viera (risas), así que eso es algo que dentro de lo que yo hago para mí es fundamental la imagen porque a través de la imagen tú puedes transmitir muchas cosas más, es algo mucho más complejo y toca otros puntos.

**AR:** Toda la propuesta de alguna manera de la exageración entre comillas digamos de los vestuarios, de los colores de esa posición como pop que de alguna manera tiene todo el espectáculo. ¿Piensas que eso tiene una conexión directa con la fonda del espectáculo que es lo que tú me estás diciendo de lo universal?

**AH:** Totalmente, totalmente y yo le llamaría más que nada posmoderno, porque yo no lo llamaría simplemente *kitsch*. Lo mío es un *kitsch* involuntario (risas), porque eso es lo que te hace tener espontaneidad, que te va a dar otras opciones, cuando tú eres capaz de no tenerle miedo al ridículo (risas), porque lo que yo hago a mucha gente no le gusta, por ejemplo.

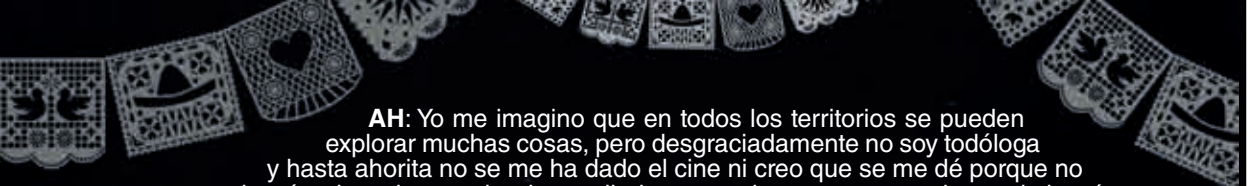
**AR:** ¿Cuál es el comentario más cercano a eso?

**AH:** El último que oí fue en España, en Madrid que una señora dijo, porque yo estaba dentro de un espectáculo donde había cosas de circo. Lo hizo Pera Piñol, que es un super productor en Europa y fue el encargado de todo lo del forum de Barcelona. Él me contrató para este, entonces yo hice algo de cabaret, con otros artistas que hacían algo entre cabaret y circo, aunque lo mío era totalmente cabaret. Yo me pregunté pero por qué me trajo ¡Pera aquí si esto es más circo que otra cosa! Pero bueno fue un exitazo porque al final resultó siendo una combinación bastante afortunada, porque había para todos los gustos: para el español sofisticado y para el español que se queda, que no tiene dinero para ir de vacaciones digámoslo de esa manera. Entonces una señora le dijo al director: a mí me gustó todo menos una mexicana porque tenía muchos tópicos (risas). ¡Qué habrá querido decir!, pero al revés de eso sucedió que empezó a correr la voz que había una mexicana cojonuda, porque eso decían, entonces la gente empezó a ir a ver el número que yo hacía. Al caso que llegaron dos personalidades, que fueron Martirio y Carmen Maura. Ha sido para mí algo muy significativo por sus comentarios y todo ha sido para mí mejor que si me hubieran dado un premio, porque son dos mujeres a las que admiro muchísimo, dos inteligencias, dos talentos, dos todo y que te llenen de cariño y que te llenen de abrazos y que te digan ¡qué bien! Para mí ese fue mi pago máximo, pero igual como te digo, hay mucho gente a la que no le gusta lo que yo digo, pero bueno...

**AR:** Si fuéramos a hacer un parangón con el cine contemporáneo, tú crees que si Almodóvar te viera te llamaría para hacer una película

**AH:** ¡Ay ojalá! Que tu boca sea de profeta.

**AR:** ¿Piensas que el cine es un territorio que explorar?



**AH:** Yo me imagino que en todos los territorios se pueden explorar muchas cosas, pero desgraciadamente no soy todóloga y hasta ahorita no se me ha dado el cine ni creo que se me dé porque no es lo mío, ni es algo que he desarrollado y como hay otras cosas dentro de lo mío que todavía tengo que desarrollar, no quiero ser tan pretenciosa y el hecho de hacer cine algún día lo veo tan lejano...

**AR:** ¿Para ti qué es libertad?

**AH:** Es hacer lo que tú quieras hacer, para mí la libertad es eso, que tengas los medios suficientes que es obligación del Estado (ves que política soy, no puedo evitarlo, ¡¡risas!) pero cuando te preguntan para ti qué es la libertad ¡Es realmente eso! Hacer lo que tú quieras, porque yo ahora que estuve en Madrid ves que la gente tiene que trabajar para mantenerse, porque ni en el primer mundo hay un paraíso y a esa gente le gustaría hacer otras cosas, pero eso es imposible porque no hay sociedades perfectas, pero que por lo menos ganes lo suficiente para que si quieres ser pintor, cantante o lo que sea lo puedas realizar también. Eso yo lo vi en Suecia, donde hay gente que a los 60 años todavía sigue estudiando porque tienen una vida, o sea lo económico ya está saldado, mientras que aquí, nosotros tenemos que luchar con lo económico y con lo difícil que es crear, con lo difícil que es prepararse, todo te cuesta, nada es gratis y a veces tienes el dinero, pero no tienes el tiempo, porque trabajas tanto también para mantener tu nivel de vida que es imposible. Pero mira hay quienes hemos tenido la suerte. Yo no me puedo quejar, me siento realmente agradecida, porque hay mucha gente que persigue el dinero, yo lo que persigo es precisamente hacer lo que me gusta hacer y ese ya es el éxito más grande y me siento muy satisfecha. Aunque bueno no hay dicha completa. Yo quisiera cantar mejor de lo que canto, quisiera crear mejores cosas de las que hago, quisiera producir de otra manera y dar trabajo a más gente, por ejemplo, pero bueno, hago lo que puedo.

**AR:** Por último, ¿qué fragmento de la historia de México quisieras llevar a escena de la riquísima historia mexicana desde los Aztecas hasta Felipe Calderón?

**AH:** Bueno, en estos momentos me tengo prometido a mí misma que tengo que montar dos espectáculos quiero hablar de La Independencia y de La Revolución, porque se cumplen 200 años de la una y 100 de la otra. Como a mí me gusta mucho la historia (se olvida de la palabra que quiere utilizar, bromas alrededor de eso, risas). Porque por un lado es el arribismo, porque como se va a empezar a hablar de la independencia y de la revolución, aunque yo siempre he hablado, porque siempre he comparado, por eso digo que soy postmoderna, porque yo me voy a lo antiguo para retomararlo y convertirlo en algo contemporáneo, por eso siempre me dicen quieres lucir posmoderna (!!). Pero no lo puedo evitar porque siempre me voy a las fuentes porque me fascina la historia, porque la historia, aunque yo cometo los mismos errores como diría Juan Gabriel (risas, bromas). Entonces

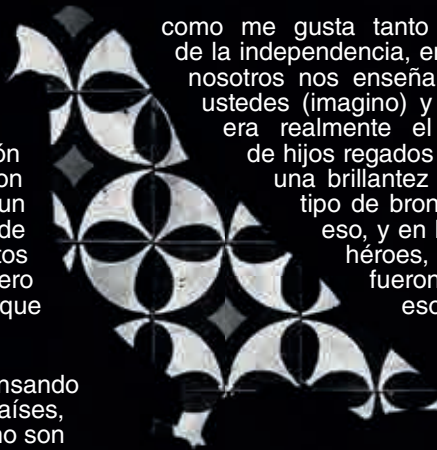


# A



como te decía, espectáculos burladas, porque a manera, igual que a que el cura Hidalgo porque tenía un montón además era un tipo con nos lo pusieron como un palomas! Y yo me burlo de la verdadera vida de estos fueron unos atrevidos, pero porque se atrevieron, porque heroísmo.

Para terminar, yo sigo pensando a salvar a nuestros dos países, México, no es la fuerza, no son es el autoritarismo. No: es crear supuesto, que sería mucho más fácil es como la China imperial. Y mira, todos esos imperios autoritarios se cayeron, pero pienso... por eso yo decía en mi espectáculo de ayer: no es suficiente con aprender a leer, hay que saber pensar, porque lo que quieren es que nada más sepamos leer. Por eso quitaron las humanidades y las artes de las escuelas, porque sabes que te quieren volver un animal, volverte con una mentalidad cuadradita y chiquitita, y que estés pegado a la tele viendo fútbol o lo que te pongan, la mierda que te pongan. (Yo por eso no prendo la tele). Y tenerte el cerebro sellado. Así que pienso que por supuesto toda esta crisis económica que se está viviendo tiene otras intenciones. Y no soy política ni soy nada de eso, yo veo eso por pura intuición (risas).



como me gusta tanto la historia he hecho de la independendia, en donde me pego unas nosotros nos enseñaron la historia de una ustedes (imagino) y nunca nos enseñaron era realmente el padre de la patria, de hijos regados por todas partes y que una brillantez intelectual. ¡Y siempre tipo de bronce que lo cagaban las eso, y en lugar de que nos digan héroes, que más que héroes fueron héroes precisamente eso es lo que te da el

fuentes que lo que va Colombia y los balazos, no de trabajo por que levantar 1000 ejércitos, porque




# LIBERTAD





**Jorge Eduardo Martínez**  
Especial para *La Moviola*

Gracias a la pericia y la insistencia (y al dinero) de Brian Epstein, los Beatles lograron conseguir una audición para la Electric and Musical Industries (EMI), una compañía de grabaciones existente desde 1931, centrada más que todo en música de academia, manejaba varios sellos, entre ellos, Parlophone (inicialmente deletreado Parlophon), que en la década de los 50 era un sello centrado en jazz y en álbumes de comedia (se decía que este sello estaba a punto de ser liquidado antes de la llegada de los Beatles a EMI). Su encargado, el músico inglés George Martin, escuchó a los Beatles y notó el potencial que tenían esos cuatro jóvenes de Liverpool, así que decidió darles la oportunidad, y asumió su labor como productor de sus discos. Pero Lennon, McCartney y Harrison desde hacía cierto tiempo querían tener a Ringo Starr en su nómina, así que la decisión de que Pete Best se fuera del grupo ya estaba tomada (además, incitados por las quejas de Martin, respecto a los dotes percusionistas de Best). Le tocó a Brian Epstein darle la noticia (sin él querer hacerlo), y esto haría que mucha de la fanaticada local que los Beatles tenía en ese momento se cambiara de bando (en parte porque ellos consideraban a Best mucho mejor baterista que Starr, y en



parte porque – la fanaticada femenina consideraba que – Best era el mejor parecido entre los cuatro, convirtiendo a Starr en el ‘más feo’ de los cuatro).

Fue George Martin quien ‘pulíó’ el estilo de los Beatles, dándoles un nivel un poco más elevado de sofisticación.

Era poco común que, en algún grupo musical popular con dos cantantes, ambos cantaran al unísono (es decir, los dos cantantes haciendo exactamente la misma línea melódica en la misma tesitura), algo que Lennon y McCartney eventualmente harían magistralmente; antes se escuchaban duetos vocales como los Everly Brothers, en el cual uno cantaba una segunda voz en un intervalo de tercera más abajo de la melodía principal. Pero los Beatles no solamente se limitaron a hacer unísonos ni terceras en las voces. Martin se arriesgó a que las segundas voces se abrieran un poco más de la melodía principal, dejando de lado los paralelismos (ambas voces moviéndose en la misma dirección constantemente), incluso los Beatles hicieron armonías vocales a tres partes, incluyendo a Harrison dentro de la nómina vocal. Otro detalle interesante es que, en los Beatles, los cuatro eran cantantes. Además de las habituales voces de Lennon y McCartney (varias veces a dúo, otras veces por separado), Harrison siempre cantaba las canciones de su autoría, y le daban la oportunidad a Starr de plasmar su voz en por lo menos una canción de cada LP.

- 24 Martin era un perfeccionista (como solemos ser los músicos de academia), y no solamente se vio su trabajo en cuanto a las voces, sino que de alguna manera logró que cada uno encontrara su propio estilo en el dominio de sus instrumentos respectivos.

Si bien Lennon, McCartney y Harrison venían de haber compartido escenario desde The Quarrymen como guitarristas, Harrison, siendo el menor del cuarteto, era un guitarrista un poco más experimentado y en cierta forma perspicaz en ese aspecto: conocía escalas, acordes, sabía cómo hacer conducciones de voces, mientras que Lennon salía muy rara vez de los acordes. Siempre se ha dicho que los solos que hizo Harrison en las canciones de los Beatles eran solos concisos, sin notas de más, sin un grado de dificultad que descresta, pero concebidos con gusto. Por eso, Harrison, fue acreditado en el primer álbum de los Beatles Please Please Me (1963) como el guitarrista líder. Si bien, McCartney tenía cierto bagaje musical (ya que su padre, trompetista y pianista de jazz, le enseñó a dominar un poco la trompeta y el piano, y lo impulsó en un principio a tomar lecciones de música), sus dotes como bajista las desarrolló apenas Stuart Sutcliffe decidió quedarse en Alemania, luego de la primera gira a Hamburgo. Su estilo no se limitó a hacer dos o tres notas, dependiendo del acorde: eran líneas melódicas con cierta influencia en los bajos caminantes del jazz (gracias a su padre) que complementaban bastante bien con la guitarra rítmica de Lennon; McCartney sería con el paso del tiempo quien llegaría a mostrar cierta dominancia en el grupo en cuanto al manejo de los instrumentos, habiendo incluso temas en los cuales el 75% de la instrumentación estaría a cargo de él solo. En ese sentido, Lennon le pisaba los talones. Su madre le había enseñado los acordes básicos en la guitarra y además le

enseñó a dominar el banjo; si bien su labor instrumentista al comienzo de la carrera de los Beatles casi no se extendió a otra cosa distinta a tocar la guitarra rítmica acompañante, era sólido y tenía carácter a la hora de llevar el rimo de las canciones, pero, además, la destreza que desarrolló con la armónica, sería clave en el estilo que cultivaron en sus primeras grabaciones. Starr por su parte, era el menos experimentado en cuanto a bagaje musical – en alguna película sobre los Beatles, había una línea en el parlamento del personaje de Starr referente a lo que respondió cuando lo invitaron a formar parte del cuarteto: “pero si yo no sé tocar ni siquiera una puerta”-. George Martin decía que Starr “le pegaba bien y fuerte, tenía un tempo perfecto, pero no podía salvar su vida con un rol”<sup>14</sup>. El mismo Starr se acomplejaba por no ser un buen baterista en un principio, pero a mi modo de ver, ese carácter ‘agreste’ en las primeras grabaciones de los Beatles, fue un factor importante a la hora de forjar la identidad del cuarteto.

Dentro de ese perfeccionismo de George Martin, estaba la extensa grabación de varias tomas de alguna canción, hasta escoger la que más se acoplara a lo que Martin quería: el perfecto unísono de las voces, la entrada perfecta de la batería, el mejor acompañamiento de la guitarra rítmica, la línea de bajo que más se complementa con las voces y las guitarras; en fin, en las grabaciones de los Beatles no hay imperfecciones, pues Martin hace gala de una enorme paciencia para lograr el producto perfecto, el producto que, no sólo cualquier crítico musical pueda exaltar, sino la satisfacción hacer algo bien hecho y de calidad. Probablemente por eso los LP’s de los Beatles no son numerosos (entre 1 o 2 discos por año), a comparación de la cantidad enorme de material que grabaran los Rolling Stones en los 60, con la cual podían sacar al mercado fácilmente 3 discos por año, pero en sus producciones encontramos voces ligeramente desafinadas o a ‘destiempo’ entre los instrumentos e incluso desafinación entre algunos de éstos.

Pero si los grupos de guitarras ya habían pasado de moda (como se sugirió en Decca), ¿Cómo es que desde el primer momento tuvieron ese monumental éxito? Era algo que iba más allá de lo musical.

Brian Epstein era un hombre con una vida sin complicaciones (por lo menos por fuera, porque siempre tuvo problemas internos debido a su homosexualidad), que le gustaban las cosas buenas de la vida y tenía cómo acceder a ellas. Si bien George Martin pulió a los Beatles musicalmente, Brian Epstein les pulió la imagen, no volviéndolos como él, pero sí haciendo de ellos ‘versiones mejoradas’. Inspirados por la forma como Astrid Kirchherr le cortó el cabello a Stuart Sutcliffe cuando se comprometieron en Alemania, ellos dejaron de lado la gomina y se dejaron caer su pelo por la frente; dejaron las chaquetas de cuero y los jeans para lucir pantalones de paño entubados, corbatas y blazers

**B**

oscuros, además de zapatos de tacón y punta larga, lo que a primera vista (recordemos cómo todavía todo entra por los ojos) los mostró elegantes, bien presentados, mas no adultos. Epstein los llevaba a comer a restaurantes elegantes, los reunía con gente importante, y además con el buen sentido del humor que caracterizaba a los cuatro, lograban entrar muy bien en los círculos sociales, algo que se notaba mucho en las ruedas de prensa que brindaban.

Por otro lado, el arte de los discos era algo muy bien pensado por parte de los diseñadores y fotógrafos. Comenzaron a trabajar con Robert Freeman en 1963 (una asociación que duraría hasta comienzos de 1966), quien es justamente el autor de la icónica fotografía que dio a conocer su segundo LP, *With the Beatles* (1963), una fotografía en blanco y negro que los mostraba en primer plano con un fondo oscuro, sacos negros de cuello tortuga y una iluminación que prácticamente sólo dejaba registrar a la cámara el lado derecho de sus rostros. Sus portadas con el tiempo serían objeto de parodias o imitaciones, cosa que también ayudó a extender la popularidad del cuarteto. A toda costa, Epstein hizo lo posible para que sus apodadosos veinteañeros se vieran como un grupo 'de confianza'. De alguna manera las labores de Martin y Epstein lograron que una cosa fuera en relación proporcional con la otra.

**26**

Centrándonos en lo musical, la influencia que recibieron por parte del rock & roll, el blues y el soul de los Estados Unidos, fue un factor clave en la acogida de su música, no sólo por versiones que hicieran de otras canciones conocidas, sino porque también se inspiraron para hacer sus propias canciones (algo que ya venían haciendo desde los tiempos de *The Quarrymen*). Pero, recordando a mi colega, sus letras eran 'bobas', o ¿acaso hay un mensaje profundo al escuchar a Lennon y McCartney cantar: "Love, love me do. You know I love you. It'll always be true. So, please, love me do"? No creo. Pero recordemos la reputación del rock en ese momento (sobre todo con una canción con tanta influencia rocanrolera como "Love Me Do") como la música para los adolescentes de 15 y 16 años que andaban, bien en plan de conquista y de ir a las fuentes de soda a tomar malteada con el hombre o la mujer que amaban, o bien en plan de ir a pasarla bien con su grupo de amigos y tomar cerveza a escondidas de los papás. Y además recordemos que los Beatles estaban es sus recién cumplidos veinte años y también de alguna manera sus canciones se volvían autobiográficas (aunque para ese momento Lennon ya había formalizado su relación con Cynthia Powell, y Starr estaba a punto de hacerlo con Maureen Cox). Estas canciones hicieron que la mayoría de su fanática estuviera conformada por personal femenino, que mostraba su frenetismo al verlos salir a escena en algún concierto, o saliendo de algún lugar. Justamente, si uno observa las fotografías que Robert Freeman tomaba en los conciertos de los Beatles, aproximadamente de cada 15 personas que se ven en el público, sólo 1 era un hombre.

De hecho, desde el comienzo de sus grabaciones ya se resaltaba el talento como compositores de la dupla Lennon/ McCartney: 8 de las 14 canciones que conformaron el *Please Please*



Me, fueron de su autoría, algo que se repitió con el With the Beatles, sólo que entre las 8 originales, una era de George Harrison, quien se comenzaba a perfilar como un buen compositor de canciones; volviendo al tema de las versiones que hacían de otros artistas, la particular influencia que recibieron del rock & roll y del soul, se evidenció en versiones como el "Twist and Shout," que originalmente popularizaron los Isley Brothers en 1962 (quienes a su vez se volvieron difusores del sonido funk de los 70), y la versión del "You Really Got a Hold on Me" de los Miracles, uno de los grandes éxitos del sonido Motown; recurrieron al uso un tanto sofisticado del lenguaje, con frases como "please please me like I please you" que en español se traduciría "por favor compláceme como yo te complazco"; un gran ejemplo de cómo una misma palabra puede significar dos cosas distintas, o una frase como "it's been a hard day's night" cuya compleja traducción al español sería algo así como "ha sido la noche de un día pesado"; frase que según Lennon comentaría, fue una acotación de Starr respecto a una pesada sesión de grabación de la película de Richard Lester A Hard Days Night (1964), eran frases constantes en la forma de hablar de Starr que Lennon bautizaría "ringoísmos"; y que de alguna manera servían de inspiración para varias de las canciones de Lennon y McCartney.

Esto es en parte lo que iniciaría su popularidad a comienzos de los 60, pero lo anteriormente disertado no es suficiente como para decir que casi 40 años después sigan teniendo la vigencia de la cual actualmente gozan los Beatles. En el próximo número continuará otra parte de la respuesta a la gran pregunta.





Fotografía de Perla Bayona Rojas



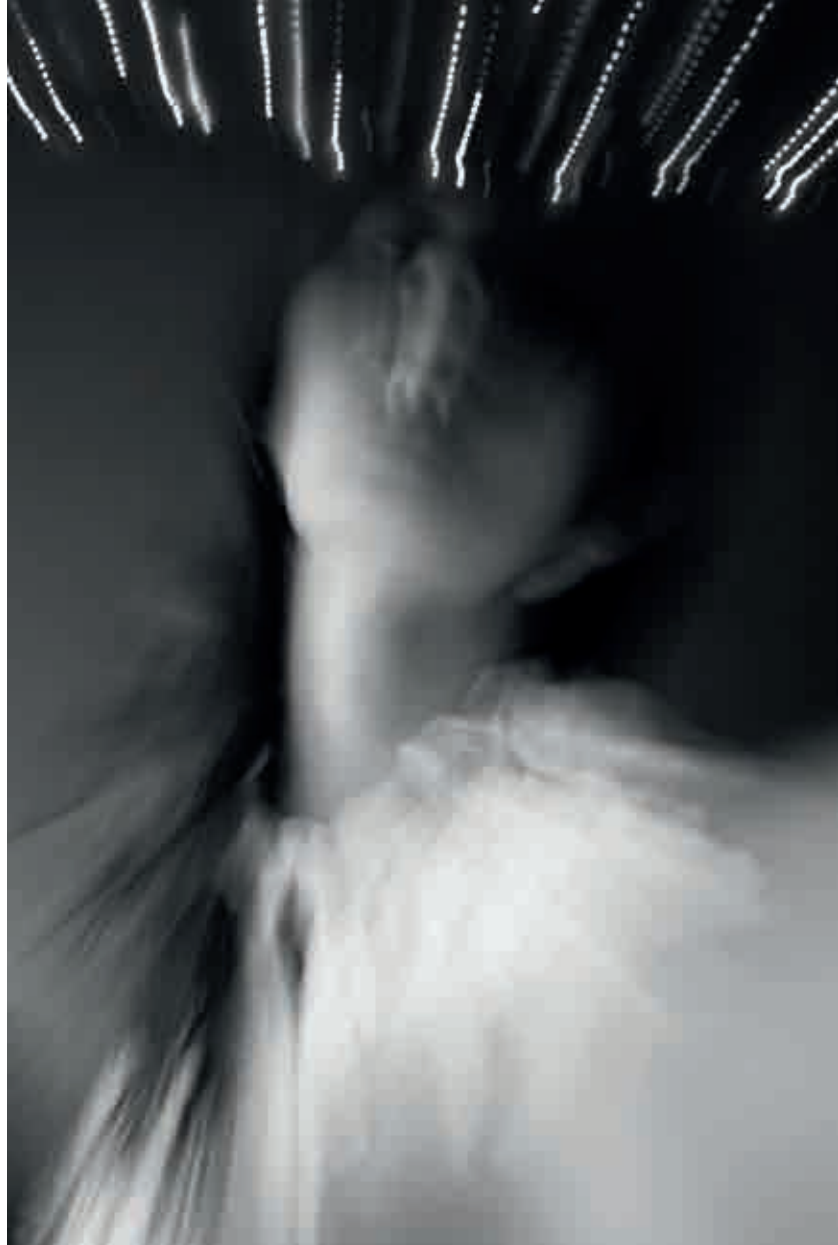
Fotografía de Perla Bayona Rojas



**Fotografía de Perla Bayona Rojas**



Fotografía de Perla Bayona Rojas







## Una mirada a los diseñadores de vestuario del cine italiano (Parte I)

Diana Ovalle  
Corresponsal *La Moviola*  
Roma (Italia)

32

1. La historia del vestido tiene orígenes remotos como las del mismo hombre. Su cuerpo como medio de existencia dentro de la naturaleza se modificó con las mismas transformaciones de la vida, y desde que el vestido dejó de ser solo una indumentaria necesaria para proteger la propia piel de la intemperie, el hombre empezó a tocar un nuevo lenguaje para ser. Las pieles de animales no fueron más un pedazo de uniforme con el que seguir la batalla y empezaron a ser una segunda piel.

Con la aparición de conceptos como formas, colores, texturas y cortes el hombre empezó a manipular su forma de vestir, dándole la posibilidad de crear un lenguaje exterior al cuerpo mismo, que liberaría el pensamiento y los sentimientos. A través del vestido el hombre suplantaba una imagen, cargando de ecos o que lo dejaba suspendido en medio de una tierra ardiente.

El vestido cubre la transparencia de un cuerpo desnudo, superpone un hábito como antifaz para mirar el mundo, descubre la imagen proyectada del hombre y su ser como un telescopio y se acerca a las formas del deseo, revelando los olores y las esencias que en cada uno nacen mientras se inspecciona la textura de la tierra. Así el hábito crece sobre el cuerpo y se instala en los momentos históricos de la vida del hombre.

2. Cuando el hombre comenzó a estudiar la realidad circundante a través del rito tribal experimentó este estudio como forma de subsistencia. La caza era, entre ellas, el primer ejercicio de supervivencia y para cazar, el hombre comenzó a estudiar el animal depredador (imitándolo) invocando la fuerza, el coraje, la astucia, que le darían la posibilidad a su vez de preñar. En estas representaciones de caza, los intérpretes-cazadores usaron la gestualidad, la mímica, su vocalización, las máscaras, los travestismos de pieles, plumas, coloraciones y tatuajes, para obtener el resultado mimético y sobre todo simbólico de aquel animal predador.

En estos ritos de imitación hay ya una superficial articulación de interpretación y procesos de identificación y de creencia que permanecerán en juego en los siglos y a través las civilizaciones, en cualquier forma de espectáculo.

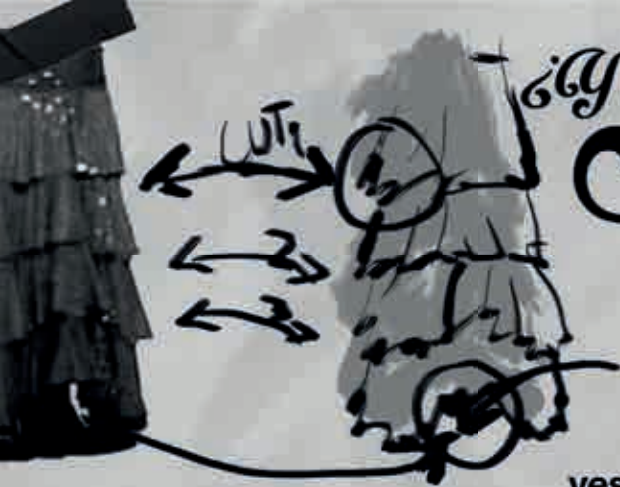
Con el origen de la tragedia que proviene de los coros ditirámicos (himnos en honor al dios Dionisio) en la antigua Grecia, aparecerá en esa cultura lo que hoy el mundo occidental conoce como teatro. Fue un canto ceremonial, proferido por los secuaces del dios y dirigidos por un guía. En el siglo VI a. C. nació el drama y con la introducción de un segundo actor y después de un tercer actor, maduro por mano de Esquilo (525-456 a. C.), Sófocles (495-406 a. C.) y Eurípides (480-406 a. C.), como maestros de la tragedia griega.

El término “teatro” deriva del verbo “ver”. Se refería no a un lugar, sino simplemente al grupo de los espectadores y el espacio que reunía la ceremonia se recogía a los pies de una colina desde el alba hasta el ocaso. Dentro de este espacio se vivió una identificación con el canto, la danza y los gestos por medio del cuerpo y la máscara. Roland Barthes la define en su libro *La cámara lúcida* a través de una fotografía de Richard Avedon *William Casby, nacido esclavo*: “La máscara es el sentido, en cuanto es absolutamente puro”.

De estas máscaras y de estos atuendos escénicos existen innumerables trenes y juegos de artificio por el mundo, entre ellos, la tradición italiana del vestuario escénico es un puerto que se abre en el más inconsciente de los sueños.

Para recordar como un diario de memorias seguidito por un atardecer de otoño, se desliza entre tintas coloradas y hojas secas el nombre de Lila de Nobili, pintora, escenógrafa y vestuarista, que con sus líneas y colores (que sobreviven por medio de los propios bocetos) dio a las escenas y personajes la voz de la historia, desde la “Aida” de Giuseppe Verdi, representada en el teatro La Scala de Milán con la dirección de Franco Zeffirelli, al “Mercader de Venecia” de Shakespeare en Roma, al “Manon Lescaut” de Puccini con la dirección del “Conte” Luchino Visconti en el 1973, Lila de Nobili se ocupó de abrir las puertas a aquel mundo imaginario donde la “ficción” se presenta como un instrumento para llegar tal vez a alguna verdad.





# Si la nieve se transforma en lentejuelas?

acerca del diseño de  
vestuario en el cine italiano (Parte II)

Diana Ovalle  
Corresponsal *La Moviola*  
Roma (Italia)

34 De un árbol semejante cayó el pintor y vestuarista Danilo Donati, que como un rayo en medio de la floresta envuelve de luz la piel y ojos de sus personajes. Iniciando su trabajo con Franco Zeffirelli, en 1959, viene llamado por Mario Monicelli para realizar el vestuario del film *La gran guerra*, y aquellos personajes: Jacovacci y Busacca (Sordi y Gassman), héroes involuntarios de una guerra, en uniforme militar improvisado, botas con suelas de cartón, y un casco de batalla que gira como un rombo en la insensatez de la guerra.

Danilo Donati después de este trabajo tendría una fila inmensa de rostros, cuerpos, personajes frente a él, buscando sus ojos para llegar a cada uno. En el 1962 diseña el vestuario para el episodio "La Ricotta" de P. P. Pasolini del film *Ro.Go.Pa.g.*, reconstruyendo los hábitos de las pinturas de Pontormo y Rosso Fiorentino. Establece su colaboración con Pasolini en el film *Il Vangelo secondo Matteo (El Evangelio según Mateo)*. De allí en adelante Danilo Donati exprimió a través de su pasión por la pintura y su oficio como vestuarista aquella sensibilidad que toca los abismos de la historia, el carácter de los personajes que no son maniqués en escena, sino la voz de esta. Entre sus demás creaciones, están *Francesco* (1989), de Liliana Cavani; *Uccellacci, uccellini; Edipo Re* (1967); *Teorema* (1968), y *Porcile* (1969), de Pasolini.

Zeffirelli una vez más encuentra su amigo de escuela, Donati y lo invita a trabajar en *Romeo y Julieta* (1968), con el cual recibirá el Oscar por mejor vestuario. Será el 1969, cuando Donati encontrará a Federico Fellini, y las páginas no serán suficientes, ni necesarias para contar cuanto pudo suceder en los filmes *Roma* (1972), *Amarcord* (1973), *Il Casanova* (1976), con



el cual recibió su segundo Oscar como mejor vestuario. Vestuarista insustituible de Pasolini, realizó la trilogía del poeta (*Il decamerò*n (1970), *I racconti di Canterbury* (1971), y "Il fiore delle mille e una notte" (1973). Entre demás trabajos que completan su filmografía, el arte de Danilo Donati, rasga a la tradición el ingenio de un nuevo mundo, Yocasta, en *Edipo rey*, viste un manto de conchas, túnicas con fibras de costal, pastillas charms reconstruyen mosaicos, las luces eléctricas en el mundo surreal e irónico de Fellini completan las túnicas de los sacerdotes y Donati de un experimento a otro dio a la vida del vestuario el ingenio de un poeta que como quiso expresar Benigni, mientras duerme "El poeta trabaja."

A su lado y de frente como amigo y colega Piero Tosi siguió una ruta más hacia la escena y sus personajes. Vestuarista predilecto de Luchino Visconti, Piero Tosi comenzó su carrera con *Bellissima* (1951), del mismo director, obra densa de poética neorrealista, el vestuario recoge por las calles sus mismos vestidos, cargados de vida para recitar dentro una Anna Magnani que espira fuerza y palabra mientras la imagen se abre. De esta experiencia, Piero Tosi acogió la realidad del vestido (en cuanto usado y vivido) como valor para representar, como sucedía igualmente con la nueva estética fílmica del neorrealismo.

La construcción de la escena teatral o fílmica se ocupa de abrir un espacio al cuerpo de los personajes, a las palabras y música que cuelgan consigo instantes de la obra y en su totalidad como arte de la visión proyecta la "imagen" de la misma historia. De la misma manera, el vestuario como forma de representación visible se construye siguiendo los pasos de sus personajes, dando a cada uno de ellos los colores y formas que guían sus movimientos, leen sus pensamientos, modelando más que un cuerpo, el carácter de un personaje.

Piero Tosi, junto a Luchino Visconti, creó la imagen de una obra que calca sobre los cuerpos el olor de telas, metales y pieles recuperados en baúles de algún pirata distraído. Entre ellos se encuentran *Le notti bianche* (1957), *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Il Gattopardo* (1963), con el cual recibe la nominación al Oscar como mejor vestuario, *Lo straniero* (1967), *La caduta degli dei* (1969), igualmente con *Morte a Venezia* (1971), y *Ludwig* (1972) recibe la nominación a los Oscars como mejor vestuario. Con Liliana Cavani, Piero Tosi dibuja el cuerpo de Charlotte Rampling sorda dentro la ciudad ausente, gris, decadente de Viena en *Il portiere di notte* (1974). Con Pasolini reconstruirá *Medea* (1969), con los ojos de Maria Callas como un ave del Amazonas.

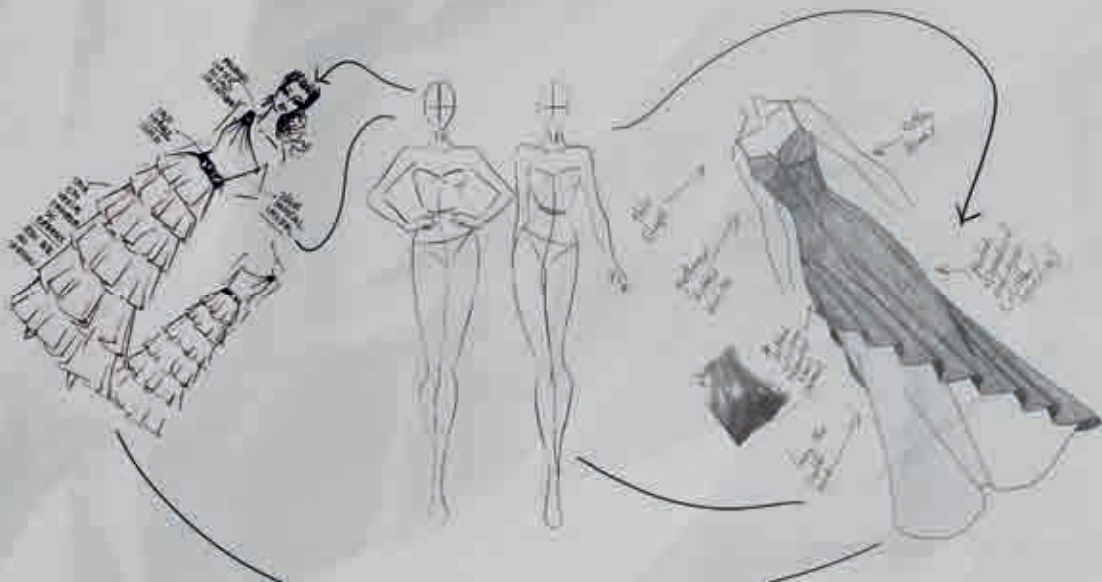
Asistente y futura colega de Piero Tosi, Gabriella Pescucci se dio al oficio del vestuario desde pequeña en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Como un aprendiz con ojos de águila, ella tomó de la mano la lección de Piero Tosi abriendo un propio camino bajo las luces de la escena. Entre sus primeras creaciones, ella colaboró con el director Giuseppe Patroni Griffi





en *Addio, fratello crudele* (1971), *Identikit* (1974), *Divina creatura* (1975). Mientras que Fellini pasa nuevamente caminando por la calles romanas con la idea de imaginar una ciudad de mujeres, pues allí adentro en esta ciudad de mujeres *La città delle donne* (1980) caerá la Pescucci con sus vestidos ornando entre garzas y velos los cuerpos de aquellas mujeres que Fellini soñó mientras la nieve se deshacía. Entre otros, siguiendo con algunos pasos las manos de la vestuarista, se descubre “C” era una volta in América” (1984) de Sergio Leone, *El nombre de la rosa* (1986) de Jean-Jacques Annaud. Sucesivamente atravesé el océano para encontrar Martin Scorsese con *La edad de la inocencia* (1993), con el cual recibió el Oscar como mejor vestuario. Más adelante un tal Willy Wonka, reclamará a la Pescucci aquel sombrero a tubo, proveniente de la China y readaptado a la sociedad inglesa y francesa del 800 en *Charlie y la fábrica de chocolate* (2005) de Tim Burton, cuando acababa de despertar detrás de *Las aventuras del Barón de Munchausen* (1990) de Terry Gilliam.

Estas manos, semejantes a las de un carpintero y estos ojos, semejantes a las de un ave en vuelo, son parte esencial de la representación visible dentro el arte de la filmografía, del teatro y esperando también de la televisión. Estando al servicio de la historia y del director los hilos de esta arte se sumergen en la corriente de un río donde pescar la ilusión entre la materia de la tierra. Finalmente dejando en el camino algunos nombres, Milena Canonero representa un camino de hadas y duendes para el mundo del vestuario gracias a sus magníficas creaciones con Stanley Kubrik en *La naranja mecánica* (1971), *Barry Lyndon* (1975) y *The shining* (1980). Recordando a su vez *El padrino III* (1990) de Francis Ford Coppola y *Maria Antonieta* (2006) de la misma hija Sofia Coppola, con la cual recibe el Oscar como mejor vestuario.





**Fotografía de Perla Bayona Rojas**

# **SANGRE INJUSTA,** *memoria inerte.*

**200 años de impunidad**

*Sangrona y Yessica  
Lorena Ducuara  
Especial para  
La Moviola*



Rueda de prensa *Documental: Testigos de un etnocidio:*

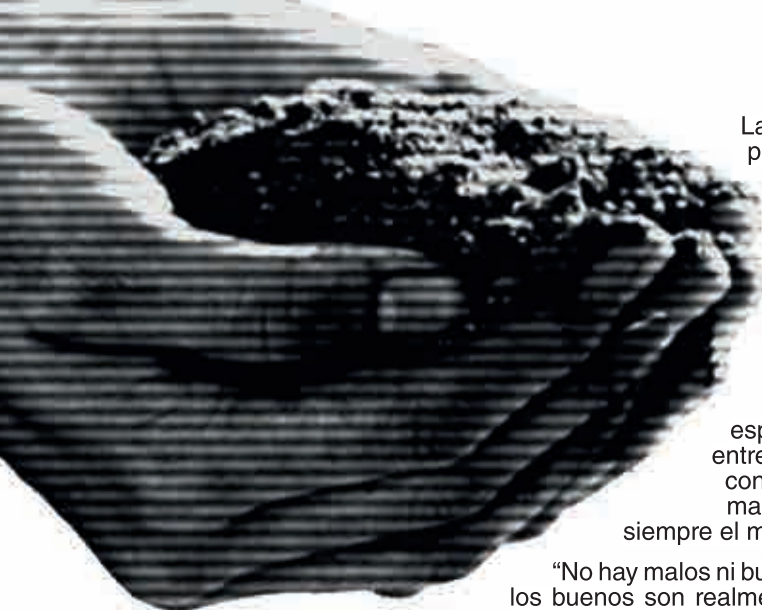
*Memorias de resistencia de Marta Rodríguez*

La memoria tiene que servir para recordar, no para repetir. Con estas firmes y bellas palabras contuvimos la respiración mientras nuestros ojos se quemaban ante una verdad a la que difícilmente nos enfrentábamos, que llevó a Marta Rodríguez, documentalista independiente y pionera de este género en Colombia, a enmarcar 40 años de memorias como ella le llama en 15 documentales, impregnados de testimonios sórdidos de quienes lograron vivir para contarlo. Su trabajo constante y comprometido nos toca en lo más profundo del corazón y nos hace reflexionar una vez más ante la atrocidad y monstruosidad que sigue lastimando al pueblo indígena y campesino colombiano. “Nosotros, indios y campesinos, nos hemos dado cuenta del engaño. Ahora sabemos que si se nos enseña a olvidar quiénes somos y de dónde venimos, es para que no sepamos a donde ir; porque no le conviene a los explotadores que sigamos nuestro propio camino”, afirman unos indígenas del Cauca de 1974 en el documental *Campesinos* (1970 - 1975).

Genocidios, fumigaciones, epidemias, violaciones, desplazamientos, más de 72 líderes asesinados en las últimas décadas en lucha por sus derechos y su territorio (Kimi Pernia Domico, Fredy Arias entre otros), desaparición de pueblos y comunidades enteras que, ante la indiferencia y desatención de sus propios hermanos y dirigentes, enceguados con vendas negras por el poder y los intereses personales (que tanto han agobiado nuestro país), marchan por el camino de la historia, a través de las vastas y profundas montañas, resistiendo y trabajando la palabra. Sin embargo, el problema radica en que no solo a ellos se les ha enseñado a olvidar, sino que hemos sido todo un sinfín de generaciones restantes, que crecemos sin un propio rumbo, crecemos tranquilos de creer saber la verdadera historia, crecemos firmes en nuestras creencias. Aun así, no nace el deseo de saber qué verdad es la que se nos ha vendido y enseñado desde la cuna. Seres humanos (y no salvajes), como todos nosotros, que simplemente esperan el día en que puedan caminar por sus tierras tranquilos y sin miedo a ser torturados por quienes dicen ser “nuestros protectores”. De no ver violadas a sus mujeres. De no ver ultrajados a sus hijos que apenas dan sus primeros pasos y aprenden a hablar con lenguas impuestas. De tener voces anexas que se abran ante un paradigma distinto del que ya conocemos y que tanto plasman en las noticias y voces nacionales.

En la rueda de prensa del 23 de marzo en la Cinemateca Distrital de Bogotá, Marta Rodríguez nos abrió un amplio panorama de acontecimientos. Sentada en frente de todo el auditorio, vestida con sus jeans sueltos, una camisa y su bastón, estaba acompañada de sus hermanos indígenas y colaboradores indispensables para el desarrollo de su trabajo. Era evidente para los presentes que aquella mujer tenía una posición netamente crítica frente al mundo, y no jactanciosa. Su actitud va de la mano con una profunda investigación y acercamientos a los hechos y personajes reales. Martha ha sentido su sudor, ha llorado sus lágrimas, ha sufrido sus heridas, y ahora sus legados visuales nos los transmiten intensamente.





La violencia ha sido muchas veces protagonista en muchos proyectos audiovisuales. Sin embargo, trabajos de la calidad y entrega como los de Marta Rodríguez evidentemente se posicionan en una brecha muy ancha con las demás, ya que son hechas para generar reflexión, cambio, ideas de mejoramiento, y no con un propósito morbo que se entretenga a los espectadores para su satisfacción y entretenimiento llenando sus bolsillos con dinero acosta del sufrimiento de masas silenciadas y obligadas a ser siempre el murmullo de lo que nunca ha sido.

“No hay malos ni buenos, o por lo menos, no siempre los buenos son realmente los héroes del cuento, y no siempre el villano es la enfermedad venérea de la sociedad”

40

Existen grandes preocupaciones acerca de que muchos de los grupos indígenas, poco a poco han dejado de existir; sin embargo, aún existen grupos que han sobrevivido, pero están al borde de perderse en el vacío, ya que el número de habitantes de cada comunidad no supera los 500, inclusive algunas comunidades cuentan con tan solo 100 habitantes. Según cifras investigadas por la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), aproximadamente 32 pueblos son los más preocupantes, que, con ayuda de la violencia, el hambre y el desplazamiento ha incrementado y acelerado este proceso. Javier Sánchez, uno de los líderes indígenas invitado a la rueda de prensa, expresaba su preocupación que a través de los años fue pasada por voz de sus antepasados: alrededor de los años 70 (masacre en San Rafael de Planas), apenas siendo él un niño, vivió lo que significaba huir para no ser contado entre los muertos de los genocidios cometidos, ni perdido entre las fosas comunes donde yacían los cuerpos incognitos de la guerra (como antiguamente morían los judíos a manos de Hitler). Sus muertes se asociaban a la caza como deporte y se fundamentaban en la cruel idea de que los indios no son ciudadanos si no salvajes (!). Otro ponente en la rueda de prensa, fue el consejero del Departamento de Comunicaciones de la ONIC:

“hace unos meses se celebró el bicentenario, las calles del país se llenaron de danzas, los medios de comunicación anunciaban desfiles, los museos fueron constantemente visitados, porque todos rebotaban de alegría ante 200 años de “libertad”, pero para nosotros no fue más que el recuerdo de una danza de muertos en cada paso. Para nosotros no fue celebración, fue criminalización de los indígenas”

Pies descalzos marcados con tierra, ojos negros y profundos que con un simple parpadear sesgado nos llenan de desazón y lágrimas, miradas y gritos que no se escuchan y se pierden entre las multitudes que ríen y no se saben el chiste, jóvenes como Luis Alberto Quintero de 13 años, privado de la libertad, cargando ladrillos, atado en cadenas, sufre diarias torturas mientras trabaja en silencio mantenido con la única esperanza vivir y ser libre, mientras otros de su edad gozan del conocimiento en las escuelas y de una hamburguesa de carne y vegetales cultivados por sus propias manos, y luego monopolizadas por las grandes empresas que hoy les arrebatan sus tierras y recursos a cambio de canjes absurdos e impuestos por tres tableros, cinco marcadores, una gallina, tres migas de pan, que ni siquiera suplen sus necesidades básicas.

Se alzan las armas y aniquilan corazones para derramar sangre que se olvida y se pierde entre los caños. ¿Decimos llamarnos un país multicultural?, ¿un país amigo?, ¿un país unido? Sin embargo, nos enfrascamos en vanas declaraciones, y preferencias tontas, ignorando nuestra propia sangre, rechazando nuestra memoria y borrando la huellas que ahora, con pasos forzados, temerosos, pero cargados de convicción, marcan un camino que solo busca la verdad, la verdadera y única que por mucho tiempo ha sido olvidada.

A quienes no conozcan el trabajo de la documentalista Martha Rodríguez, los invitamos visitar su sitio web [www.martarodriguez.org](http://www.martarodriguez.org) y a ver su última realización audiovisual *Testigos de un etnocidio: Memorias de resistencia*.

Para más información sobre las comunidades indígenas y el documental visite [www.onic.org.co](http://www.onic.org.co).



Fotografía de Perla Bayona Rojas



**Fotografía de Perla Bayona Rojas**







# IDLIO y los sueños de Grete Stern

María José Casasbuenas O.  
Especial para *La Moviola*

44

Mi descubrimiento este año fue la obra *Sueños* de Grete Stern. Entre los años 1948 y 1951, esta fotógrafa de origen alemán y radicada en Argentina desde el año 1935, elaboró la serie Sueños, fotomontajes que ilustraban la sección El psicoanálisis le ayudará de la revista *Idilio*, producida por la Editorial Abril.

Esta revista, así como la mayoría de las publicaciones de la editorial, estaba destinada a clases medias y populares. Inicialmente editó librillos ilustrados y de historietas de bajo costo para un público infantil y posteriormente producciones para el público juvenil y femenino. *Idilio*, revista semanal, tuvo gran acogida entre las mujeres argentinas por sus fotonovelas (que posteriormente aparecerían recopiladas mensualmente en la publicación *Nocturno*), y por la sección del consultorio psicoanalítico del Dr. Rest -seudónimo del sociólogo Gino Germani- y el psicólogo Enrique Butelman, quienes, a partir de las descripciones de sueños enviadas por las lectoras, realizaban una interpretación, la cual, iba ilustrada con las imágenes de Stern. Además, en la revista se publicaban artículos relacionados con las tareas domésticas, consejos para el hogar, crucigramas sobre los actores y actrices de la época, así como publicidad de cosméticos y artículos de belleza para mujeres (Sánchez, 2010). *Idilio* se convirtió rápidamente en la segunda revista más vendida en Argentina en la década de los 50 con 350 000 ejemplares semanales (Scarzanella, 2010, p.7).

La producción fotográfica del siglo XX constituye un escenario privilegiado para observar las relaciones entre las categorías de lo popular, lo masivo y cómo ellas se conjugan en la

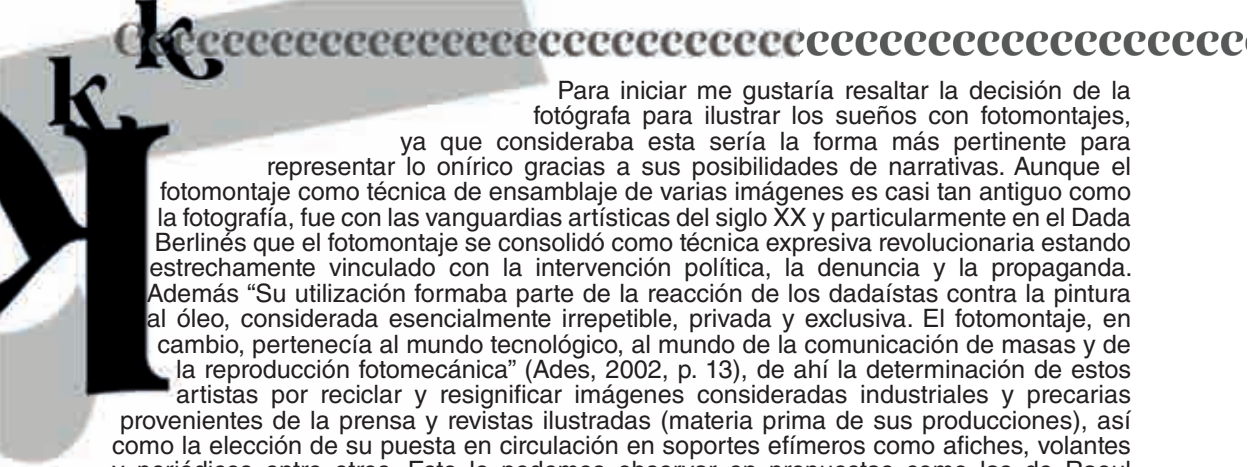
producción cultural. Las particularidades de esta técnica, surgida en las primeras décadas del siglo XIX, generaron transformaciones significativas no solo en las formas de representación y de comunicación. Su invención en el momento de la consolidación de las burguesías europea le permitió posicionarse como una técnica de representación coherente con los ideales, demandas y deseos de las nacientes clases comerciantes y de la clase media de la época, entre ellos los ideales de libertad e igualdad que fundamentaron las democracias modernas y la masificación tanto de la producción como del acceso de los individuos a bienes y servicios, incluyendo su propia imagen (Gubern, 1987).

Desde momentos tempranos la fotografía ha estado vinculada con los medios masivos de comunicación -particularmente el reportaje gráfico y la fotografía documental en la prensa escrita-, además de tener un papel central en publicidad, lo que según Martin-Barbero favoreció que el consumo se constituyera como un elemento de la cultura que contribuyó a la consolidación de lo que se ha denominado “la cultura de masas” (2003, p. 193). Esta invención propició la transformación de las sensibilidades y de las experiencias de los sujetos modernos como lo reconoció tempranamente Benjamin en su célebre ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, así como también produciría un cambio sustancial del campo artístico (1973, p. 27), ya que los medios de reproducción técnica producen un desplazamiento del valor de uso (valor cultural) al valor de cambio (valor de exhibición) conllevando la pérdida del “aura” de la obra de arte. Benjamín afirmó que en la reproductibilidad de la obra de arte y en el desplazamiento que se genera, se “hace posible otro tipo de existencia de las cosas y otro modo de acceso a ellas” (Martin-Barbero, 2003, p. 64). Se ve en las tecnologías una potencia política -la de la abolición de las separaciones y los privilegios-, que se manifiesta en la transformación de la recepción -cuyos dispositivos estarían en la dispersión, la imagen múltiple y el montaje- y en la emancipación social del arte (pp. 65-67).

Podemos observar también cómo una de las características de la producción fotográfica y particularmente en la latinoamericana ha sido constante el interés por la representación de cuestiones identitarias, de su escenificación, donde continuamente se representan referentes de la cultura locales —el folclore— con elementos populares que serán considerados distintivos de las culturas nacionales. Esto lo podemos observar en obras como la Flor Garduño o Graciela Iturbide, por ejemplo en caso mexicano.

Sin embargo, me interesa observar cómo lo popular y lo masivo están presentes en la serie *Los Sueños* de Greta Stern, donde se representa lo popular entendido desde la perspectiva que plantea Martin-Barbero, quien siguiendo la interpretación que hace A. Cirese de la concepción gramsciana propone:

El valor de lo popular no reside en su autenticidad o su belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar el modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y las estrategias a través de las cuales filtran, reorganizan lo que viven de la cultura hegemónica, y lo integran y lo funden con lo que viene de su memoria histórica (2003, p. 101).



Para iniciar me gustaría resaltar la decisión de la fotógrafa para ilustrar los sueños con fotomontajes, ya que consideraba esta sería la forma más pertinente para representar lo onírico gracias a sus posibilidades de narrativas. Aunque el fotomontaje como técnica de ensamblaje de varias imágenes es casi tan antiguo como la fotografía, fue con las vanguardias artísticas del siglo XX y particularmente en el Dada Berlínés que el fotomontaje se consolidó como técnica expresiva revolucionaria estando estrechamente vinculado con la intervención política, la denuncia y la propaganda. Además “Su utilización formaba parte de la reacción de los dadaístas contra la pintura al óleo, considerada esencialmente irrepetible, privada y exclusiva. El fotomontaje, en cambio, pertenecía al mundo tecnológico, al mundo de la comunicación de masas y de la reproducción fotomecánica” (Ades, 2002, p. 13), de ahí la determinación de estos artistas por reciclar y resignificar imágenes consideradas industriales y precarias provenientes de la prensa y revistas ilustradas (materia prima de sus producciones), así como la elección de su puesta en circulación en soportes efímeros como afiches, volantes y periódicos entre otros. Esto lo podemos observar en propuestas como las de Raoul Hausmann, Hannah Höch, Marx Ernst y John Heartfield, quienes abordaron una amplia variedad de temáticas en sus fotomontajes y criticaron a las transformaciones que se daban en las sociedades europeas, como fueron la creciente industrialización y el auge capitalista, la condición de la mujer, el fascismo y el surgimiento del régimen nazi.

46

La idea de montaje es recuperada del cine que propone una amplificación de la visión a través de relaciones entre los objetos y fenómenos, que, gracias a las yuxtaposiciones entre tiempos/espacios diferentes, permite transformaciones a nivel de la perspectiva, de la escala, de las texturas y de los ritmos de narración, que posibilitan otras formas de construcción de la realidad así como de nuevas formas de percepción y de producción de significaciones.

Además, el origen tecnológico de la fotografía así como su rápida aceptación y difusión en las clases populares producida por el abaratamiento y la simplificación del procedimiento, haría que los artistas de esta época reconocieran en la fotografía una herramienta pertinaz para la producción de un “nuevo arte” acorde con las necesidades de las nuevas sociedades, como lo plantean y desarrollan los artistas rusos y especialmente Rodchenko en el marco del constructivismo (Simó, 2010, p. 3). En este sentido, la aceptación del fotomontaje fue tan amplia que en Rusia se publicaron instrucciones especiales sobre el “método Rodchenko” en los años 20 (Simó, 2010, p. 6).

El autor Martin-Barbero ha establecido el concepto de “género” como una categoría social y culturalmente discriminatoria que afecta tanto a la producción como al consumo de relatos en antropología y sociología de la cultura. Esta idea se relaciona con la literatura del folletín y el género del western en el cine. Al aplicar este concepto al fotomontaje, se observa que este procedimiento no solo subvierte la representación mimética de la fotografía, sino que también exige una interpretación diferente por parte de los espectadores. En este sentido,



el fotomontaje desafía las competencias interpretativas habituales y demanda una capacidad de análisis y crítica por parte del público.

Las imágenes de Grete Stern se proponen así como mediadoras entre los sueños que las lectoras de *Idilio* describían en sus cartas y las interpretaciones psicoanalíticas del Dr. Rest (aunque estos surgían a partir de las discusiones entre el sociólogo y la fotógrafa, ella tenía libertad creativa en sus producciones). Para esto, ella utilizó elementos comunes de la experiencia de las mujeres de la época. En sus propuestas, se observan objetos de la cotidianidad (que hacen referencia particularmente al hogar), elementos referidos a los nuevos consumos e industrias culturales como la moda, las revistas, el cine, las nuevas tecnologías de la comunicación (por ejemplo, el teléfono), así como las experiencias subjetivas de las mujeres argentinas de la época relacionadas con el amor y el matrimonio, la maternidad, sus temores, su falta de autonomía, etc. Estas representaciones, más que referirse a la experiencia particular de una mujer, usaban símbolos que podrían ser considerados como referentes colectivos y que hacen referencia a cuestiones de clase y de género (Bertúa, 2008, p. 13).

Las representaciones de sueños de Stern se nutren además de los imaginarios que circulan por vía los medios masivos de comunicación, por ejemplo los melodramas y las radionovelas, que moldean y configuran los deseos y los ideales femeninos (de belleza, de ascenso social por medio del consumo, de reconocimiento público) de la época, como lo recuerda Luis Priamo:

La mujer de los sueños de Grete es un ser angustiando y oprimido. Sus placeres son patéticos al igual que sus frustraciones; y cuando se la ve activa y dominante, es tan cruel como el mundo que la agobia. Sus ambiciones reflejan utopías de melodramas y radionovelas; éxito social, riqueza, guantes largos y lame (citado por Fortuny, 2007, p. 6).

A su vez, en los fotomontajes de Stern, podemos observar cómo la fotógrafa no solo representa las interpretaciones de estos sueños, sino que, por medio de lo cómico, hace una crítica a los valores dominantes (patriarcales) de la sociedad argentina y pone en manifiesto los hábitos -en términos de Bourdieu- no conscientes de las lectoras: posiciones de clase y de sexo, lugar subordinado disimulado bajo formas de cortesía y buenos modales (Fortuny, 2007, p. 5).

En este sentido, Martín-Barbero reconoce en configuración de lo popular, lo cómico y lo grotesco como ejes expresivos de la cultura a partir de la noción de “realismo grotesco” desarrollada por Bajtin (2003, p. 87). Reconoce el carnaval -con sus dos dispositivos: la risa y la máscara- como su espacio propio. Aunque en las imágenes de Stern, lo cómico se manifiesta de manera sutil y linda, a su vez con lo dramático, sus propuestas representan situaciones que parecen risibles, yuxtaponiendo escenarios y actitudes comunes de las mujeres de manera irónica y que podrían generar risa, que, como lo expresa Bajtin, constituye “una victoria sobre el miedo” que desafía lo sagrado -el poder, la moral- (citado por Martín-Barbero, 2003, p. 89). En este caso, hace una crítica a la organización social



establecida a partir del sistema de sexo-género.

Ahora bien, podemos pensar que tanto los fotomontajes de Grete Stern como las fotonovelas que circularon e hicieron de *Idilio* un hito entre las publicaciones argentinas para mujeres en el siglo pasado, generaron que esta revista tuviera un lugar de mediación importante en varios sentidos.

La editorial Abril fue creada por migrantes italianos de origen judío, quienes llegaron a la Argentina escapando de las "leyes raciales promovidas" por Mussolini. Estos migrantes trajeron consigo la fotonovela, género que surge en Italia y fue bastante difundido en Europa

de los años 30. Este tiene características gráficas y estructurales relacionadas tanto con el cine como con el comic y sus argumentos desarrollan generalmente temáticas sentimentales. La utilización de fotografías y pequeños textos que acompañan las escenas permite una apropiación de diferentes públicos, por ejemplo, de los emigrantes que no

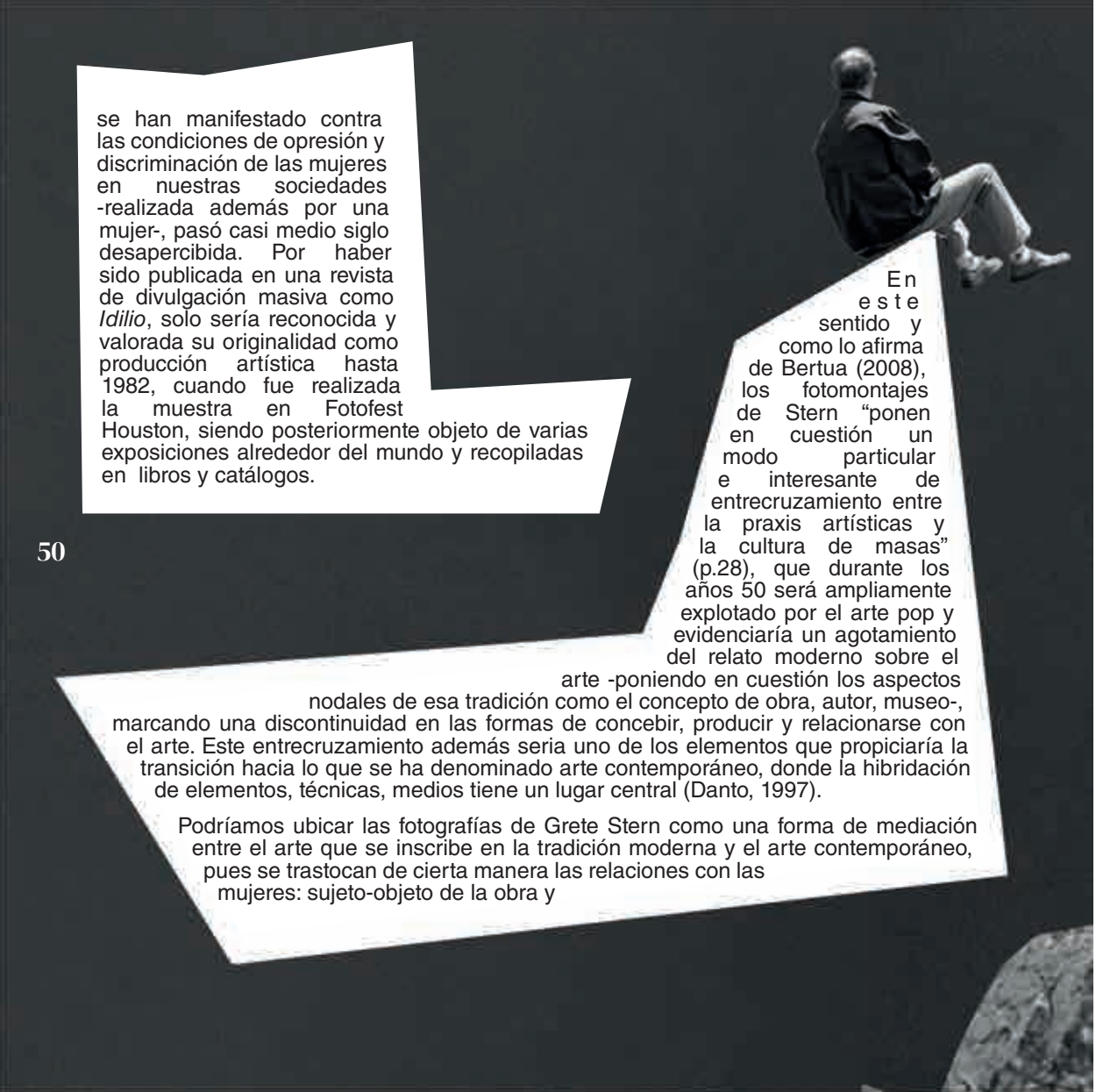
dominaban el nuevo idioma o de los nuevos pobladores de las ciudades que llegaban desde las provincias y que tenían un acceso restringido a la educación. De esta forma “La emigración y las nuevas fuentes y modos de trabajo acarrearán la hibridación de las clases populares, una nueva forma de hacerse presentes en la ciudad”, lo que produjo una recomposición de los grupos sociales “un nuevo modo de existencia de lo popular” en el contexto urbano latinoamericano, que desembocaría a su vez en una reconfiguración nueva del poder a partir del compromiso entre la masa y el estado con el surgimiento del populismo (Martin-Barbero, 2003, pp. 214-219).

En este sentido, *Idilio* aparece en el momento del establecimiento del peronismo en Argentina, donde Eva Perón tendrá un lugar significativo en las reivindicaciones de los derechos de los trabajadores y de las mujeres. Evita, de origen provincial, fue actriz en obras de teatro y películas cinematográficas y encontró el éxito en los radioteatros (género que tuvo una amplia acogida en el contexto argentino, como lo muestra Martin-Barbero (pp. 230-234), dada la conexión entre la recepción masiva de la radio y unas expresiones de la cultura popular: lo oral y el teatro). Esto antes de convertirse en la primera dama. Lo cual supuso la posibilidad de ascenso social de las mujeres en la sociedad y posteriormente teniendo un lugar preponderante en el reconocimiento de los derechos políticos y civiles de las argentinas.

En este aspecto resultan relevantes las observaciones que hace Paula Bertua (2010) en el análisis que desarrolla de la fotonovela *Estrella del Circo*, publicada en *Idilio* y que pueden ser extrapoladas a los fotomontajes de Stern. Según la autora, en las representaciones femeninas presentes en esta fotonovela pueden reconocerse los conceptos propuestos por Raymond Williams de “lo residual” y “lo emergente”; ya que incorporan imágenes que, por un lado, apelan a motivos “emergentes”, mujeres que desean cierto grado de autonomía y se cuestionan sobre su lugar social “produciendo nuevos significados, sentimiento y valores, las nuevas prácticas y las nuevas relaciones; y otros “residuales” o sea “que por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado pero todavía se hallan en actividad en el proceso cultural no solo, [...] como un elemento del pasado sino como un efectivo movimiento del presente” (Williams, citado por Bertua, 2010, p. 33). Del mismo modo, los fotomontajes de Stern constituyen una mediación entre manifestaciones culturales populares -los melodramas, las novelas sentimentales y los radioteatros-, adaptando los géneros a los cambios tecnológicos y a las transformaciones socioculturales originados en la modernización, en la se privilegiarían posteriormente otros medios como el cine y la televisión, así como nuevos consumos culturales. También, las imágenes de Stern nos remiten a unas realidades de las mujeres en esta época, a los cambios subjetivos que experimentaban (por ejemplo pasar a formar parte de una clase asalariada y el desplazamiento del deseo maternal que conlleva) y a las transformaciones estructurales que comenzaban a sufrir algunas instituciones -como la familia- a partir de la modernización de la sociedad argentina.

Finalmente, aunque la producción de Stern es una de las primeras series de fotomontajes en Latinoamérica y una de las más importantes críticas que





se han manifestado contra las condiciones de opresión y discriminación de las mujeres en nuestras sociedades -realizada además por una mujer-, pasó casi medio siglo desapercibida. Por haber sido publicada en una revista de divulgación masiva como *Idilio*, solo sería reconocida y valorada su originalidad como producción artística hasta 1982, cuando fue realizada la muestra en Fotofest Houston, siendo posteriormente objeto de varias exposiciones alrededor del mundo y recopiladas en libros y catálogos.

50

En este sentido y como lo afirma de Bertua (2008), los fotomontajes de Stern “ponen en cuestión un modo particular e interesante de entrecruzamiento entre la praxis artísticas y la cultura de masas” (p.28), que durante los años 50 será ampliamente explotado por el arte pop y evidenciaría un agotamiento del relato moderno sobre el arte -poniendo en cuestión los aspectos

nodales de esa tradición como el concepto de obra, autor, museo-, marcando una discontinuidad en las formas de concebir, producir y relacionarse con el arte. Este entrecruzamiento además sería uno de los elementos que propiciaría la transición hacia lo que se ha denominado arte contemporáneo, donde la hibridación de elementos, técnicas, medios tiene un lugar central (Danto, 1997).

Podríamos ubicar las fotografías de Grete Stern como una forma de mediación entre el arte que se inscribe en la tradición moderna y el arte contemporáneo, pues se trastocan de cierta manera las relaciones con las mujeres: sujeto-objeto de la obra y





consumidoras de estas a partir de su puesta en circulación en un medio masivo de comunicación, que además será el escenario que posibilite su creación (Bertúa, 2008, p. 28). En este punto resultan relevantes las tesis anteriormente mencionadas de Walter Benjamin: el reconocimiento de las posibilidades políticas de la reproductibilidad técnica y la potencia de los medios como espacios para la democratización de la cultura, así como para la emancipación del arte, pues como nos lo recuerda Jesús Martín-Barbero “la tecnicidad es menos asunto de aparatos que de operadores perceptivos y destrezas discursivas. Confundir la comunicación con las técnicas, los medios, resulta tan deformador como pensar que ellos son exteriores y accesorios a la (verdad de) comunicación” (2003, p. XIX).

#### Referencias

- Ades, D. (2002). *Fotomontaje* (E. Llorens Pujol, Trad.). Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (1973). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos* (pp. 17-57). Taurus.
- Bertúa, P. (2008). Sueños de idilio: Los fotomontajes surrealistas de Grete Stern. *Boletín de Estética*, 6, 5-32. <https://boletindeestetica.com.ar/index.php/boletin/articulo/view/216>
- Bertúa, P. (2010). Hacia una retórica del exceso en la prensa popular. Figuraciones del éxtasis y de la agresión en la fotonovela argentina de mediados del siglo XX. *Perspectivas de la comunicación*, 3(1), 2. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3258325>
- Bourdieu, P. (2003). La definición social de la fotografía. En *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía* (pp. 135-168). Gustavo Gili.
- Danto, A. C. (1997). Introducción: Moderno, posmoderno y contemporáneo. En *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (pp. 25-41). Paidós.
- Fortuny, N. (2007). *Las representaciones de lo cómico en dos casos de la fotografía argentina del siglo XX: Grete Stern y Marcos López*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Buenos Aires.
- Gubern, R. (1987). La revolución fotográfica. En *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.
- Martín Barbero, J. (2009). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Scarzanella, E. (2009). Mujeres y producción / consumo cultural en la Argentina peronista: Las revistas de la editorial Abril. *Anuario de Hojas de Warmi*, 14. <https://revistas.um.es/hojasdewarmi/article/view/166071>
- Simó, T. (2010). *Rodchenko: Fotomontaje y fotografía*.



**Fotografía de Perla Bayona Rojas**



Fotografía de Perla Bayona Rojas





# MOEBIUS:

## LA PELÍCULA ARGENTINA

Carolina Moreno  
Génesis Bustos  
Especial para *La Moviola*

“El origen de la filosofía es percatarse  
de la propia debilidad e impotencia“  
Epicteto

Basada en el cuento corto “A Subway Named Mobius” de A. J. Deutsch, *Moebius* (1996), película realizada desde la academia por el profesor Gustavo Mosquera y un grupo de estudiantes de la Universidad de Cine de Buenos Aires, logra utilizar el mundo de la ciencia ficción para abordar entre líneas un evento que marcó trascendentalmente la historia de Argentina: los más de 30 mil desaparecidos que dejó la dictadura militar (1976):

Desde la siniestra noche en que los estudiantes fueron expulsados de la Universidad a bastonazos, para encerrarlos en las cárceles, cuando miles de universitarios e intelectuales debieron irse del país, y luego, cuando fuimos conocidos por las atrocidades cometidas durante la dictadura, lo único que nos rescató del menosprecio universal fue el alto nivel de nuestros profesores, ingenieros, biólogos, médicos, físicos, matemáticos, astrónomos, escritores y artistas que eran convocados de todas partes del mundo, poniéndonos por encima de países altamente desarrollados.

*Moebius* (1996) logra transformar un universo existente a partir de una idea, que no sería nada sin su fundamento filosófico, sin el que además le sería imposible contextualizar el cuento

de Deutsch en un determinado momento histórico de Argentina. Nos adentramos así en un universo matemático, donde se manejan otras lógicas, pero donde siempre nos va a estar hablando implícitamente de un momento histórico que marcó la historia de Argentina. Como lo dice el Dr. Mistein al final de la película “ni los hombres ni el tiempo desaparecen sin dejar huellas, quedan fijados en nuestras almas”. La primera secuencia de *Moebius* (1996) nos contextualiza en el mundo subterráneo de los trenes y el monólogo del protagonista nos deja ya entrever las bases filosóficas que apoyan la película:

El subterráneo es, sin duda, un símbolo de los tiempos que corren. Un laberinto donde en silencio, nos cruzamos con nuestros semejantes, sin saber quiénes son, ni a donde van. Cientos de andenes en los que aprovechamos para establecer un balance, prever una situación, e intentar abordar más que un tren, un cambio de vida. Es un extraño juego en el que nos sumergimos por infinitos túneles sin darnos cuenta de que en cada trasbordo estamos cambiando definitivamente nuestro destino.

Es clara la analogía pero además es clara también la influencia del escritor que convirtió la matemática en literatura, Borges y su idea del tiempo circular: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên, opta -simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también, proliferan y se bifurcan”

En su monólogo introductorio se nos presenta al hombre inmerso en un universo infinito, que es muy importante también para entender la analogía de la cinta de Moebius, que nos propone lo infinito de lo finito y nos adentra en ese territorio de lo desconocido. Es este primer monólogo y el diálogo al final de la película entre el Dr. Mistein y el topólogo Pratt que accedemos al contenido de la filosofía de, en este caso, los guionistas. El discurso del final irrumpe tal vez de una forma muy evidente, muy explícito acerca de lo que es precisamente la filosofía que apoya la idea de la película, así nos encontramos con aforismos como “[...] el hombre ha inventado muchas máquinas, pero olvida que él mismo es una mucho más complicada que todas las que él ha inventado”, que visualmente es muy trabajado a lo largo de la película, donde siempre se presenta al ser humano como ahogado en sus propias invenciones. “Cómo se podría estar encantado de esta vida, privada de atractivos, de ingenuidad y de espontaneidad, como no preferiría quedarme aquí en las sombras si ahí afuera hay un mar de sorderas que nos está arrastrando a ser irremediadamente desgraciados”. Este es otro de los aforismos que el Dr. Mistein deja escapar en su diálogo con Pratt. Resulta relevante detenerse en estos aforismos que se nos presentan en forma de diálogo porque sientan las bases que sostienen la película.

*Moebius* logra magistralmente traer ese universo abstracto de la ciencia, esa forma extrema de racionalismo al campo de la cinematografía para hablarnos de los más



de 30 mil desaparecidos (cifra oficial, se hablan de por lo menos 60 mil), que dejó la dictadura en Argentina. Este es el fiel reflejo de su director, quien estudió Ingeniería Eléctrica y Cinematografía y fue de la generación de jóvenes que vivió la dictadura. Entramos así al lugar común donde es el arte el que juega un papel importante como sanador durante y después de eventos traumáticos, será porque es un arte real, hecho con lo más visceral:

Y, en un tiempo de crisis total sólo el arte puede expresar la angustia y la desesperación del hombre, ya que, a diferencia de todas las demás actividades del pensamiento, es la única que capta la totalidad de su espíritu, especialmente en las grandes ficciones que logran adentrarse en el ámbito sagrado de la poesía. La creación es esa parte del sentido que hemos conquistado en tensión con la inmensidad del caos.

Agarrándose de un evento profundamente doloroso este grupo de personas, entre profesores y alumnos encuentran inteligentemente la forma de hablarnos de los desaparecidos sin hablarnos de ellos. Usando la ciencia ficción y el universo de la ciencia logran tocar una sola palabra, necesaria para evocar toda una realidad devastadora:

El día que CONADEP entregó el informe al presidente de la Nación, la Plaza de Mayo desbordaba de hombres, mujeres, jóvenes y madres con sus criaturas en brazos, que de ese modo daban su apoyo a aquel acontecimiento fundamental de nuestra historia. Ya que *nunca más* deberíamos reiterar los hechos que nos hicieron trágicamente famosos, cuando la prensa del mundo entero escribía en castellano la palabra.

Así al hablar de un tren desaparecido, se habla de la desaparición. No es lo mismo leer en el cuento de Dutsch que un tren *disappeared* a escucharlo en una película argentina en 1996.

Gracias a una dirección de arte muy bien realizada, todo el tiempo nos encontramos con detalles que nos evocan ese dispositivo argumental de los desaparecidos. De ahí la importancia de una escenografía y utilería que nos aporten elementos simbólicos que en este caso ayudan a construir ese subtexto. Por ejemplo, hacia el minuto 12, una escena en la que el director general del tren está en su oficina, hablando por teléfono con una mujer que, según lo




que sugiere la conversación, está buscando a alguien, la cámara recorre una larga mesa hasta llegar al personaje, pero primero nos enfoca, al lado del teléfono un periódico donde claramente vemos el titular "Ola de desaparecidos en Capital Federal." En el minuto 39 el protagonista baja por las escaleras de una estación del tren, mientras tanto un empleado del tren, al parecer, despegas los carteles con la imagen de un joven y un mensaje que dice "visto por última vez el 4 de marzo" y un número telefónico. No es en vano que una de las estaciones se llama Borges ni tampoco que el tren se haya perdido camino a la estación Plaza de Mayo, haciendo alusión directa a este lugar en el que durante décadas (desde la dictadura, cuando estaba prohibido a más de dos personas estar reunidas en una esquina) todos los jueves se reunieron (todavía las que quedan vivas lo hacen) las madres de los desaparecidos y que, en su momento, fueron llamadas "las locas de Mayo" y que en el mundo al revés de Galeano "serán un ejemplo de salud mental; porque ellas se negaron a olvidar en los tiempos de la amnesia obligatoria".

Estos simbolismos están aportando valiosos detalles al dispositivo argumental todo el tiempo. La escenografía es muy importante. Todo el tiempo está apoyando la línea filosófica con la que abre la película donde se presenta al hombre ese mundo tan kafkiano entre pasajes y laberintos, siempre inmerso en una arquitectura que lo ahoga bien sea en el tren, como escenario principal, que se presta perfecto para eso o por ejemplo hacia el minuto 21 en el que Pratt va en busca de los archivos de los planos del tren y entra a este lugar y camina por entre esos túneles profundos de estantes llenos de archivos, que casi que evocan un laberinto y que simbolizan además esa burocracia absurda en la que vive el hombre moderno. Tan relevante como la escenografía lo es, en esta película, la fotografía; juntas se apoyan para generar esta atmósfera en la que sentimos presentes todo el tiempo a Borges y a Kafka, claramente apoyando, una vez más, la línea filosófica de la película que se nos plantea desde el principio en el monólogo de Pratt al hombre en un laberinto con infinidad de posibilidades. Además, está inmerso entre máquinas sin llegar a entenderse a sí mismo:

El capitalismo moderno y la ciencia positiva son las dos caras de una misma realidad desposeída de atributos concretos, de una abstracta fantasmagoría de la que también forma parte el hombre, pero no ya el hombre concreto e individual sino el hombre-masa, ese extraño ser con aspecto todavía humano, con ojos y llanto, voz y emociones, pero en verdad engranaje de una gigantesca maquinaria anónima. Este es el destino contradictorio de aquel semidiós renacentista que reivindicó su individualidad, que orgullosamente se levantó contra Dios, proclamando su voluntad de dominio y transformación de las cosas. Ignoraba que también él llegaría a transformarse en cosa.

El uso de filtros, ángulos de cámara insólitos y sobre todo muchos *travellings*, que están aprovechando la arquitectura de los espacios todo el tiempo generando profundas perspectivas y además logrando como ya se dijo, ahogar a los personajes en estas estructuras. También es importante resaltar el uso del foco, en varias escenas se disponen los personajes y el espacio para hacer uso de este recurso, como se puede ver claramente




en el minuto 17, donde el conductor del tren se baja para discutir con el director general. Hay un juego focal entre el tren, el conductor, el director, la llave que le entrega el conductor al director para que maneje él y Pratt que camina desde atrás y entra en foco luego de que el conductor se va. Así el foco sigue la acción todo el tiempo, pero, además, encierra los diálogos, que en este caso están evidenciando al hombre desesperado en medio de sus invenciones que se le han salido de las manos.

Es destacable la influencia de la ciencia en el arte argentino, al ser un país que tuvo gran influencia de los inmigrantes europeos (hijos y nietos), quienes hicieron de Argentina un país con grandes universidades que aportaron a todos los campos de la ciencia. En la película percibimos un poco de lo que fue esa Argentina antes de la dictadura, lo notamos en su desarrollo tangible, por ejemplo, al tener un sistema de transporte tan complejo y además muchos de los apellidos de los personajes dan fe de esa influencia de inmigrantes: Pratt, Mistein, Nazar, Canotti, Kenn, Decker, Zinsky, Merkin, Lankes...

No obstante, con la dictadura, esa tradición académica se ve en decadencia. Hacia el minuto 24, cuando Pratt regresa a la Universidad buscando al Dr. Mistein y se encuentra con una cátedra de topología en un salón grandísimo, que se ve casi desocupado por la poca cantidad de estudiantes asistiendo a la clase. Además la profesora con la que habla Pratt lo hace explícito cuando en su diálogo dice: "...los pocos que quedamos en esto lo apreciábamos realmente..."; refiriéndose al Dr. Mistein.

La mayoría de los diálogos que se refieren a la cinta de Moebius son tomados textualmente del cuento de Deutsch, pero en el resto de estos, elaborados para adaptar el cuento al lenguaje cinematográfico, los más "casuales" por decirlo así, dejan entrever una denuncia al sistema representada sobre todo en las directivas del subterráneo. Estas últimas se presentan como incompetentes, déspotas y además indiferentes ante la situación con el tren desaparecido. Cuando el tren aparece, el director general dice: "Llévelo a la cochera y que no se hable más del tema. ¿Entendido? Acá no ha pasado nada." El comportamiento y los diálogos en general de los directivos critican ese sistema inhumano y burocrático: "El terrorismo de estado provocó también la destrucción de las familias de los desaparecidos, padres y madres en su atormentada fantasía, enterraron y resucitaron a sus hijos, sin saber, si quiera, la monstruosa realidad. Sera difícil calcular cuántos murieron o se dejaron morir de angustia y de tristeza, cuántos otros enloquecieron." El director general también representa esa percepción de la sociedad en general acerca de las matemáticas, explícita cuando Pratt le dice "Soy topólogo, matemático" y él le responde: "Y ¿Para qué sirve eso?"

*Moebius* es un claro ejemplo de cómo las ideas necesitan siempre un fondo filosófico que las sostenga. Desde la academia se nos entrega esta película que nos habla por un lado del ser humano desorientado e inmerso en el mundo moderno y por otro, de



una forma muy poética, de los desaparecidos de la dictadura. Es magistral en la forma que logra manejar la ciencia ficción de autor (sin el uso de insulsos “efectos especiales” en la mayoría de las veces empleados por la Industria para entretener al espectador) estableciendo fronteras entre lo real y lo irreal y creando caminos para que estos universos se entrelacen, mostrándonos otras formas de explorar el lenguaje cinematográfico. *Moebius* nos deja clara la importancia de una filosofía que soporte siempre cualquier idea que pretenda ser generadora de arte.

### Referencias

- Borges, J. L. (2012). El jardín de los senderos que se bifurcan. En *Ficciones*. Debolsillo.
- Deutsch, A. J. (1952). *A subway named mobius*. Faded Page. <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20210556>
- Sábato, E. (2004). *Antes del fin*. Seix Barral.



**Fotografía de Perla Bayona Rojas**



Fotografía de Perla Bayona Rojas





**'ME DI CUENTA DE QUE LAS IDEAS  
ERAN COMO INCERTIDUMBRES...':**

# William Kentridge

62

**Andrés Romero Baltodano**  
*Director Revista Alternativa Multicultural La Moviola*

Bogotá. En vísperas de la denominada Semana Santa.

El Festival Iberoamericano de Teatro ha prendido sus cartuchos y aunque en las salas se nota una afluencia de público no tan copiosa como estábamos acostumbrados. Ya son varios los grupos que se han presentado y para algunos es la posibilidad de entrar en universos secretos y llenos de ideas y variables del pensamiento humano.

El festival además de su programación de sala propone maravillosos espacios académicos que se dividen entre talleres y charlas con directores. *La Moviola* consciente de la importancia de lo que conllevan estas palabras y estas ideas dichas en el acogedor recinto de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano se tomó el trabajo de estar presente para hacer una transcripción lo más fiel posible de lo que cada uno expreso allí. Lo que leerán a continuación es entonces la transcripción realizada *in situ* de estas charlas y esperamos ser lo más exactos posibles -de antemano pedimos disculpas si algún fragmento presenta una ligera variación-.

*La Moviola* inicia entonces la publicación de varias de las charlas y en esta oportunidad lo haremos con la que hicieron William Kentridge, Jane Taylor y cuyo moderador fue el artista

plástico José Alejandro Restrepo más la amable traducción de quien designo el festival para tal fin.

### José Alejandro Restrepo:

¿Qué importancia puede tener una formación interdisciplinaria para el montaje de Ubu?

**William Kentridge:** es muy dificultoso hablar de Ubú hablemos de lo interdisciplinar y comencé con una serie de dibujos y empecé a animar estos grabados y con un y bailarín que trabajara alrededor de esta época del *burlesque* de Alfred Jarry. Comencé como coreógrafo con estos dibujos de Ubú

Y el segundo proyecto era *Esperando a Godot* y entonces los herederos de Beckett nos dijeron que no lo podíamos hacer con marionetas. Entonces decidimos escribir nuestra propia versión de *Esperando a Godot* en Sudáfrica. Como sabemos que no somos Samuel Beckett decidimos usar textos que ya estaban escritos en el comienzo de la comisión de la verdad de Sudáfrica escritos en primera persona de las víctimas y nuevas historias que salían cada día y esta era la materia prima. Comenzamos a llevar la conversación por no poder usar a Beckett. En un momento, vi que no teníamos el tiempo para las animaciones de Ubú y el proyecto para la reconciliación. También, los espiché y los hice uno solo, y entonces se volvió un mix entre lo burlesco de Jarry y los testimonios muy serios de la comisión de la verdad. En ese instante, entró Jane Taylor...



### (Habla Jean Taylor)

Cuando la Comisión de la Verdad comenzó, me di cuenta de que era un acto político por parte del estado, una decisión política para abordar los derechos humanos y la historia desde 1968 hasta 1994. Fue entonces cuando, además de la Comisión, me interesé en traer artistas a esta conversación y organicé un proyecto cultural que recuperara historias de sadismos, masacres y asesinatos, pero también sobre el olvido y la manipulación de la historia. De esto se trata.

Así que me di cuenta que ni los políticos ni los abogados hubieran podido hablar de esto sin la ayuda de los testimonios.

De esta forma, mi proyecto era invitar a personas como visuales y que todos creáramos un programa. Así, dentro de este proyecto también estaba un programa de teatro que pudiera



trabajar sobre nuestro horrible pasado. Entonces cuando hablo con William (Kentrige) y está trabajando sobre los grabados de *Ubú*. Así que estaba muy interesada traer lo grotesco de Jarry, y contrastar esta figura con la figura real de la complejidad.

**JAR:** Hay una conferencia en la Universidad de Chicago y se llamaba virtudes de la bastardía. Detengámonos en esto: ¿qué significa ser bastardo para un intelectual sudafricano?

**WK:** Para mí la idea de la bastardía está en los límites de las diferentes tradiciones.

Esto es lo que se trata de vivir en la periferia y uno trata de entender lo que suceded las tradiciones de, por ejemplo, hacer cerámica en algunas partes.

Por ejemplo, uno entiende una frase sin pero si falta una palabra, está obligado a ser un oyente pasivo hace parte del los bordes que toma tradiciones de entender y está activamente

necesidad de un trabajo de imaginación, imaginar la palabra faltante. Así pues, creador. Entonces, si vienen uno de a medias, siempre está tratando tratando de comprender.

**Jane Taylor:**

La historia de Sudáfrica es acerca legislación del *apartheid* en que se nació. Lo interesante es que las manera y si tú ves los planes y hecho y se podrá ver que hay áreas también los diseñadores urbanos gente se transporta a donde quieren Entonces a estas vías que usan las "líneas deseadas", y este es un poco lo bastardo ese deseo de integración.



de tener unas diferencias. La la idea era fija al lugar donde personas no viven su vida de esa mapas que los diseñadores han designadas para grupos específicos pero han hecho como los trazados de cómo la ir en entretenimiento o al trabajo... personas los diseñadores los llaman las el entendimiento que yo quería dar sobre

**JAR:** El asunto de trabajar con estos archivos de la memoria lo califica como un artista político y quiero averiguar al interior del grupo como se trabaja políticamente.

**JT:** Veo muchas dificultades y es descubrir la humanidad, aunque en el proceso creativo. Cada uno puede acercarse a la creación y al acto de hacer desde la idea de lo colectivo y la generosidad, rendir su idea a una más colectiva implica negociar entre ese deseo propio y el conocimiento de la comunidad y las dinámicas políticas que la atraviesan.

**WK:** Está la política y el grupo. En mis comienzos empecé a trabajar con un grupo de teatro pequeño y nos preguntábamos qué necesitamos contar y qué deseaba escuchar el público. Entonces comenzamos con los sindicatos. Como nos podíamos hacer oír entonces no sé cómo piensa en la cabeza de otra persona y una paternalista que asume que lo puede lograr y lo asombroso es decidir si lo que yo hago tiene sentido para mí mismo no solo en Johannesburgo, sino que tenía que aceptarlo como podía estar percibido cuando

ya estaba terminado. Sin embargo lo que tocaba establecer era un lugar del cual se salvara, lo que hiciéramos debía tener un significado hacia el final.

De este modo, cuando empecé a trabajar en estos pequeños teatros estaba seguro de cómo tocaba hacerlo y comencé a estar en desacuerdo y entrar en conflictos con ellos y tratar de evitar estos conflictos, pero después me di cuenta de que las ideas eran como incertidumbres.

Me di cuenta de que la gente con que quería trabajar permitiría un proceso de crecimiento y aceptación de otras ideas con la creencia que el trabajo fuera un reflejo de quienes somos.

Pensando luego si soy vacío, la obra será así y si soy estridente quedará así y quienes somos como compañía se verá.

**JAR:** Una de las características fue que todos los testimonios fueron transmitidos en vivo y en directo y se convirtió en un teatro, pero me gustaría que nos detuviéramos en la palabra teatro que características podía tener esta puesta en escena

**WK:** Esto era un escenario y una comisión, y una persona en un cubículo de vidrio y a nivel de contenido se escogió las personas y seleccionaron a miembros específicos con historias específicas. Había gente que se dedicaba profesionalmente a consolar a las víctimas y si lloraban, esto mostraba lo profundamente complejo que era el evento. Por ejemplo, había personas hablando de cosas espantosas y esto llevaba a las lágrimas. Había traductores que también lloraban mientras traducían, mientras que otros permanecían profesionales y no se inmutaban. cuestión de profesionalismo. Sin embargo, se por la falta de emoción en los traductores y se les sugirió que lloraran. Pero los traductores no eran pésimos actores, lo que hacía que la situación fuera poco real. Entonces había soluciones imperfectas en medio de este teatro había gente real.

**JT:** Me gustaría agregar en el tema de la traducción lo más interesante es que estas personas ya la han relatado y ellos saben hacia dónde van fueron los “actores” de la historia y entonces el trabajo del traductor en estas circunstancias no anticipa lo dicho así que en ese momento. Había un flujo emocional muy desbalanceado y las personas que están contando la historia están recordando. El traductor al contrario está viviendo el trauma se iba traumatizando y entonces la traducción y esto causó un tipo de postrauma y muchos de

ellos estaban perdiendo su pelo, estaban tratando de superar la historia que estaban viviendo. Entonces las preguntas sobre la autenticidad de todo lo estaban ocurriendo.

**WK:** Mientras nosotros hacíamos *Ubú* había otras obras sobre el mismo tema como: *La historia que estoy a punto de contar*. Una de las cosas que me pasó en esa obra es uno de los testimonios era que una persona estaba esperando su pena de muerte durante 8 años y está contando su propia historia, pero se le olvidó la letra (como a un actor) y esto era extremadamente conmovedor, sino que no es un actor. Es el que está hablando sus propias palabras...

**JAR:** Si en *Ubú* el material tiene una operación teatral ¿cuál es la operación artística que se hace con los archivos filmicos?

**WK:** Entonces la operación tiene factores diferentes hasta donde llegan los testimonios los dibujos y el traductor en la puesta en escena los testimonios son las marionetas la comisión de la verdad son actores y el traductor alguien que está lejano

**JAR:** ¿La relación artística se trata sobre una mediación o un distanciamiento?

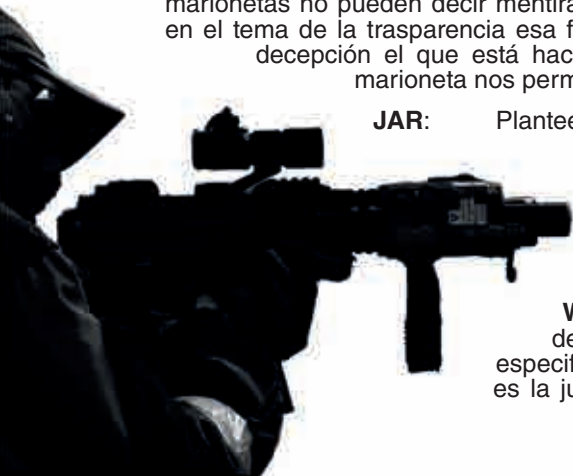
¿En qué consistiría la operación artística?

**JT:** Déjeme comenzar a hablar sobre la obligación que tiene el artista y se estaba hablando en el arte contemporáneo en la ansiedad de usar este tipo de instrumentos. Entonces de lo que estamos hablando es de la buena fe y la seriedad con la que trabajamos de mano a mano con una señora que estaba haciendo un trabajo con la radio sobre los testimonios que iban a todo el país así que en ese caso con el material en el que estábamos trabajando era algo público.

Así, pasamos varias semanas oyendo los testimonios de la comisión de la verdad y seleccionando los testimonios y ahí es donde viene el trabajo de las marionetas, las marionetas no pueden decir mentiras como Pinocho. Entonces empezamos a entrar en el tema de la transparencia esa falta de deseo de la marioneta no es un acto de decepción el que está haciendo hablado por alguien. De esta manera, la marioneta nos permite una conciencia pública de las personas.

**JAR:** Planteemos unas reflexiones finales sobre el perdón. Jane ha trabajado sobre este problema. Hay cierta teatralidad, sí es posible creer al victimario o no y tiene que ver con la banalidad humana. Eichman dice que "el arrepentimiento es para niños pequeños". La verdad tiene un poder, si la memoria tiene un poder de memoria real.

**WK:** Hasta ahora la llamamos la obra y la comisión de la verdad en Sudáfrica tuvo un momento específico y sabemos que la consecuencia de la verdad es la justicia no era posible tener un juicio como el de



Núremberg, sabiendo que esta comisión de la verdad había una ausencia de justicia.

Lo que paso con la comisión es que, entre más hablaban los criminales, más se acercaban a la amnistía. De hecho, para algunas de las víctimas, esta era más que una experiencia catártica. Habían logrado perdonar a su victimario, pero esto no era suficiente. Aun así, sabían que la justicia no iba a llegar.

Aún está la pregunta en que se convierte una sociedad cuando los criminales no pagan sus delitos. Todo un país escucha la verdad de la historia; sin embargo, vive con el costo ético.

**JT:** Alrededor de dos tercios del total de las personas que aplicaron para la amnistía no fueron aceptadas, a pesar de que dijeron toda la verdad. Las audiencias de la verdad no eran legales y no podían, entonces, verse como un proceso. En consecuencia, todo tenía que ver con las historias contadas.

Lo publicado por la radio, los periódicos y lo que se vio en la televisión eran historias de vergüenza e inimaginables. En solo dos años, era imposible estar en un estado de duelo. Es muy difícil, el ejemplo de Sudáfrica factiblemente no puede ser transferido a otros países.

Al salir de esta charla los espejos de las situaciones sudafricanas y de nuestro país no acorralan nos hace dar más frío, nos hace dar escalofríos y llorar mientras bajamos la cabeza por todos los seres humanos que han sido víctimas de estas situaciones por decirlo de manera discreta anómalas.

Nos queda invitarlos a la exposición que está en el Museo de Arte del Banco de la República de William Kentridge, curada por Lilian Tone. Es una reafirmación del talento de este hombre, que, con líneas y tintas escarba en el ser humano, lo desnuda, lo lleva a una pared y le pregunta:

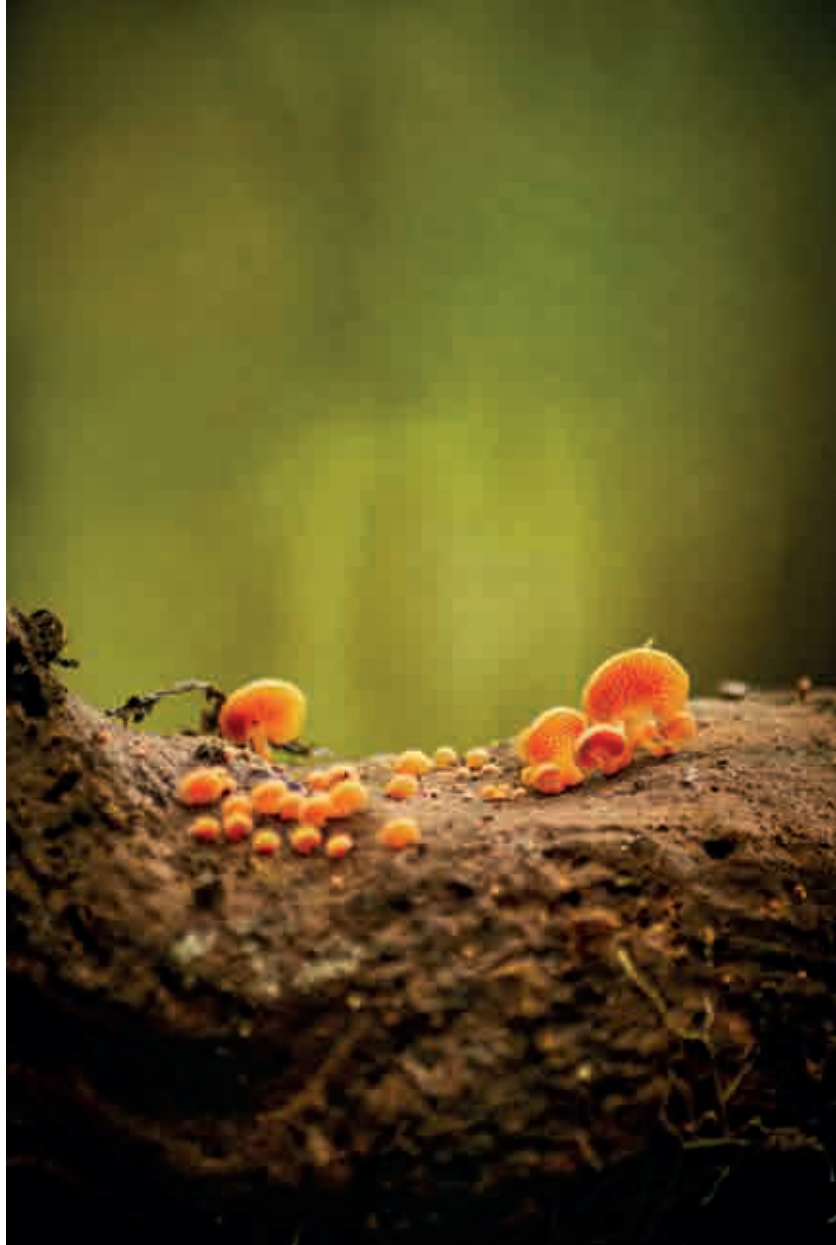
¿y usted para qué existe?



Fotografía de Perla Bayona Rojas



Fotografía de Perla Bayona Rojas



# Estudio de un Niño

## 1960 DE FRANCIS BACON

Alejandra Ramírez Teatín  
Especial para La Moviola

Esta maravillosa pintura de Francis Bacon produce en mí, un juicio de gusto sublime. Encuentro un sentimiento fuerte hacia ella y por consiguiente deduzco que este sentimiento es dirigido al placer y el dolor.

Para empezar con esta experiencia estética, resaltaré que esta obra es una de las convulsas pinturas de Francis Bacon, la cual me hacen recordar que todos caminamos hacia la muerte. Los cuerpos, la carne, y nuestra vida, marcada por el fin. Un artista valiente en un mundo obsesionado con la inmortalidad, que trata de evitar la degradación física (a través de productos milagro) o espiritual (a través de las religiones), e incluso evita hablar de ella. Sin embargo, todos acabamos haciéndole una reverencia a la muerte, cedemos ante ella de manera inevitable. Casi todos optamos por el recuerdo de los que se fueron.

Esto último es muy inteligente. Las personas que son recordadas nunca mueren del todo. Esta pintura refleja eso, de cierta manera, el temor a enfrentarnos y aceptar la muerte.

Un bebé inocente de la vida, vestido de un blanco que representa la ingenuidad de un ser nuevo en el mundo, un ser que no ha sido permeado por el tipo de sociedad repugnante que pudre cada vez más la existencia. No obstante, si se detalla muy bien la imagen me doy cuenta y llego a la conclusión de que este ser, con el solo hecho de haber entrado en el mundo, ya está "infectado" por la humanidad. Una humanidad que Bacon representa por medio de una mezcla de óleo rojizo con negro como base, donde al momento de rodear al personaje se difumina haciendo resaltar la presencia de este. También se resaltan las imperfecciones de su diminuto cuerpo, es un niño inválido, sus piernas están siendo abrazadas por dos aparatos que sirven para ayudarlo a caminar al igual que su brazo izquierdo.

La ubicación del bebé en el espacio está hecha de una forma estratégica, por la cual se logra percibir cierto grado de realidad 3D al terminar su pierna estirada. La profundidad de la imagen me ofrece una sensación de soledad, tristeza y abandono. Su cabeza deformada

da la sensación de un espectro y un niño macabro. Esto solo si nos quedamos mirando fijamente. De allí, del agujero gris marcado en el cráneo, parte un espiral imaginativo que da vuelta hacia fuera y encuadra toda la pintura, haciendo un buen equilibrio. Utilizo el término "bello" no para referirme al juicio de gusto bello, sino a lo bello que es sentir profundamente una obra y ahí, en esos pequeños momentos de mi vida, me encuentro con placeres pocos comunes que pasan a ser hechos escasos. Me doy cuenta de que el arte es mágico, y que hay artistas sabios que saben hacerlo a la perfección.

Un bebé sin rostro que parece estar marcado por las huellas de sus creadores, por los pecados y malas energías de estos. Este bebé quiere ser libre en un mundo vulgar en donde ser diferente es una razón para el rechazo y la indiferencia. La soledad que se representa por medio del fondo y la ubicación de un solo personaje hace alusión a esos momentos de desolación donde existen cosas más importantes que el lecho de la vida propia. Esta imagen estática que empieza a desvanecerse por cada pincelada que el artista dio (pie y pierna, parte inferior) pareciera hacer referencia al hecho de que al nacer inmediatamente se empieza a morir.







## LA FOTOGRAFÍA: UN PICCOLO DIVERTIMENTO

Marley Cruz  
Especial para *La Moviola*

“Cuando me pregunta la gente joven siempre digo lo mismo: lo más importante es fotografiar desde el corazón, cosas en las que crees”

Samuel Aranda.

Pintar con luz se ha puesto de moda. La industrialización causó un cambio en la sensibilidad del mundo, la rapidez, la inmediatez de la información, los medios de transporte, la producción en serie, entre otras tantas cosas, efectúan un viraje en la historia, y en la forma como se cuenta la misma. El arte y las formas de representación de estas cosas, por tanto, también cambiaron. La fotografía y el cine han sido testigos de estos acontecimientos y las posibilidades que se han logrado con estas son enormes.

El arte se ha vuelto popular, y en esto la fotografía tiene mucho que ver, pues es con su nacimiento que se da una nueva manera de representar las vivencias. Hoy podemos ver al hombre moderno descubriendo la luz por medio de un visor, como si fuese el hombre en las cavernas descubriendo el fuego.

Al estar la fotografía de moda, también lo está hablar del tema. La escritora neoyorkina Susan Sontag nos plantea en su libro *Sobre la fotografía* varios puntos que son importantes a la hora de hablar de la importancia de la fotografía en la sociedad actual.

Nos dice la autora que “La fotografía se ha transformado en una diversión casi tan cultivada como el sexo o el baile”. No faltan muchos flashes a la hora de partir el ponqué, no falta la fotografía que demuestre el yo estuve ahí. Esto pasa muy comúnmente en los viajes turísticos; ahí Sontag nos hace una profunda reflexión al respecto: las personas coleccionan imágenes para demostrar en sociedad lo que hacen o dejan de hacer. Es absolutamente necesaria a fotografía de la persona levantando la pica en las minas de Zipaquirá, o un primer plano con la muralla China de fondo, para demostrar que se está en condiciones de tomarse el mundo y apropiarse de este por medio de las imágenes. A veces pareciera que se deja de vivir la realidad directamente por vivirla y verla a través de un obturador.

La fotografía como diversión es un sentimiento que pasa por el común de la gente. La gran variedad de imágenes que circulan a diario es un tema digno de tratar. Las imágenes pierden su poder cuando su tema es saturado y se da un fenómeno como en el porno: hay tantas imágenes hechas que se pierde el efecto ritual y el propio impacto que estas tienen en la sociedad. Se hacen más imágenes que las que verdaderamente somos capaces de ver y analizar. Se suben a las redes sociales más imágenes de las que en verdad podemos compartírnos.

En un tiempo histórico, en donde la imagen es explotada al máximo y en donde cada uno es poseedor de sus propias imágenes, ¿existe la fotografía como profesión seria?, ¿cuál es el futuro de la fotorreportería?, ¿tiene una posición moral quien está detrás de la lente?.

Los fotógrafos están conscientes y preocupados al respecto de lo está significa. No en vano Pedro Meyer en su conferencia en Fotográfica Bogotá 2011, nos hablaba de que hay que preocuparnos por reciclar las imágenes, y hacer las fotografías que en verdad no estén hechas. Otros veteranos como el colombiano Abdú Eljaiek me decía que lo verdaderamente importante para fotografiar es lo bellamente estético. Otros menos curtidos por la lente, como el ganador de premio World Press Photo Samuel Aranda, nos dice que lo más importante es fotografiar desde el corazón, cosas en las que crees. Sea cual sea el planteamiento que propongan, todos parecen coincidir en que la validez de la fotografía como trabajo artístico o periodístico, lo verdaderamente importante es la intención pensada y reflexiva.

No en vano hay dos frases que circulan en la red a modo de reflexión crítica: “El fotógrafo aficionado piensa en el equipo, el profesional en dinero y el maestro en la luz”. “Decir que una cámara saca bonitas fotos es como decir que una guitarra toca bonitas melodías”. La

fotografía pareciera dividirse mínimo en dos: en la fotografía piñatera, y en la fotografía con sentido crítico social.

Encuentro también esta frase: "Aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen asechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia." Con esto nos indica que la posición moral de quien está detrás de la lente determina el valor simbólico en la imagen y en la sociedad. De ahí la importancia de la responsabilidad ética de los reporteros gráficos.

Pasa con la reportería gráfica que, como diría Sontag, "Hay situaciones en las cuales el fotógrafo debe optar entre una fotografía y una vida." Hay fotógrafos de la línea de fuego que han dado su vida por una imagen. La fotógrafa de la guerra civil española Gerda Taro murió en el campo de batalla, legándole al mundo un pedacito de esa realidad tan terrible de la guerra. Otros, como el estadounidense James Nachtwey, posee imágenes están cargadas de violencia, y para hacerlas se ha visto expuesto a cantidad de peligros de la guerra.

Al hacer fotografía uno le imprime el carácter moral a la imagen. Estas pueden ser tan peligrosas como balas. Una imagen puede condenar o exonerar de la muerte a alguien. No es un misterio que la fotografía es utilizada por los medios represivos para el subyugamiento y la censura de los bandos opuestos. Eso lo puedo ver simplemente cuando se hacen fotografías de los tropes en la Universidad Distrital. La paranoia de los encapuchados no es infundada, se supone que es ese el motivo del uso de su capucha, para poder proteger su rostro y el de sus familias de las cámaras.

74

Se supone que el fotógrafo no interviene en la escena: es solo un ente fantasmal que se encarga de tomar registro de lo que pasa. Pero a veces esto puede tornarse de manera diferente. El reportero de *El Tiempo* Jorge Parga, durante la tragedia de Armero en el año 1985, estaba haciendo fotografías desde un helicóptero, ya que era absolutamente imposible poner pie en tierra, el lodo y la lava todo lo consumía. Estaba concentrado en hacer una serie sobre unos cadáveres sobre el fango, cuando de repente vio el cuerpo de un niño, de 4 años aproximadamente, le pareció una buena toma y empezó a disparar. Después de algunas fotografías el niño empezó a moverse y con ello una vida fue salvada en medio de la tragedia. Guillermo Páez le debe su vida a una serie de fotografías.

No intervenir a veces resulta inútil, pues sea a corto plazo como le pasó al reportero de *El Tiempo*, o a largo plazo, como es el caso de la bandera Rusa sobre un edificio Alemán en la segunda guerra mundial, siempre hay una intervención, se quiera o no. Esta puede ser física, ideológica y hace parte de la percepción que el mundo tiene de los sucesos.

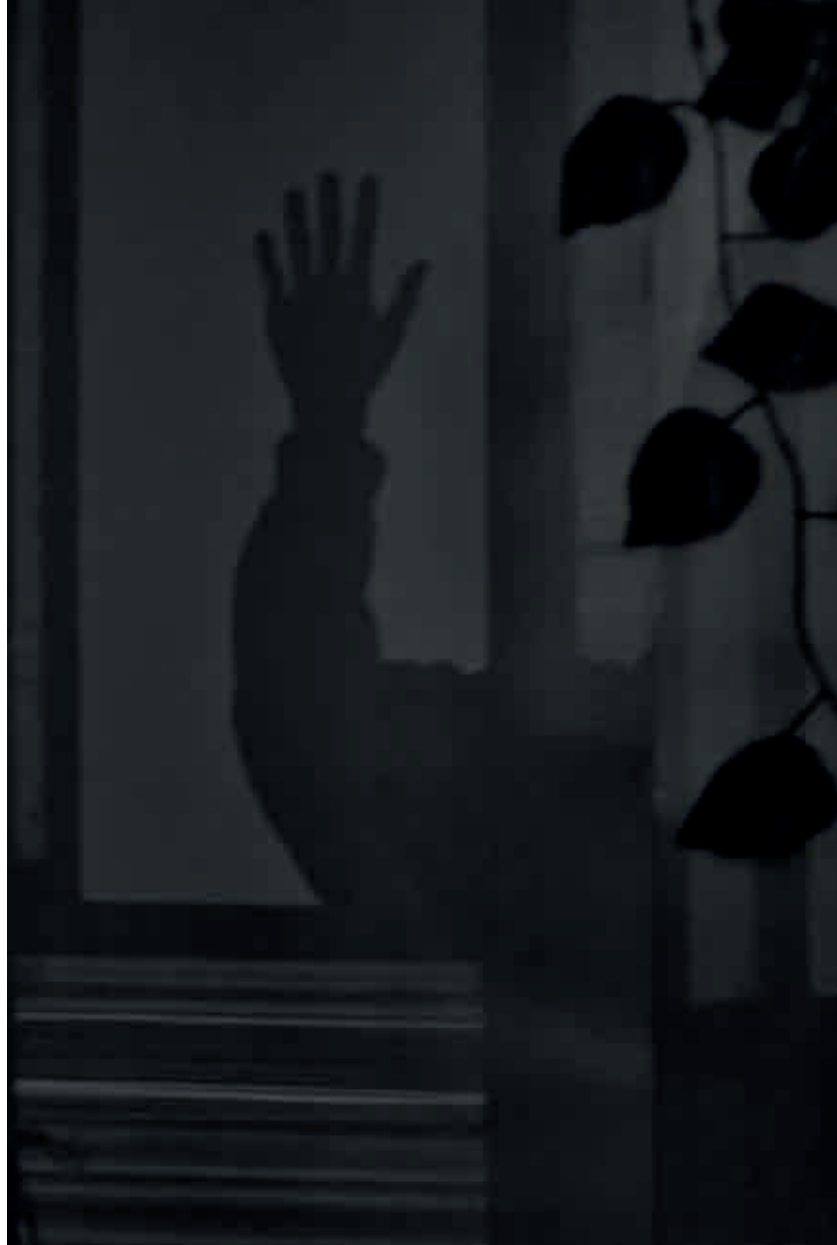
Así vemos que la fotografía puede pasar de ser un *piccolo divertimento*, cuya calidad e impacto social puede variar dependiendo de quién la registre y quién tenga la capacidad de leerla. La fotografía hace parte del entorno social en que nos movemos, no son lineales, pero nuestra vida cronológica sí lo es. En conclusión, la fotografía tiene la capacidad de ser una ventana a la memoria de quien la mira.



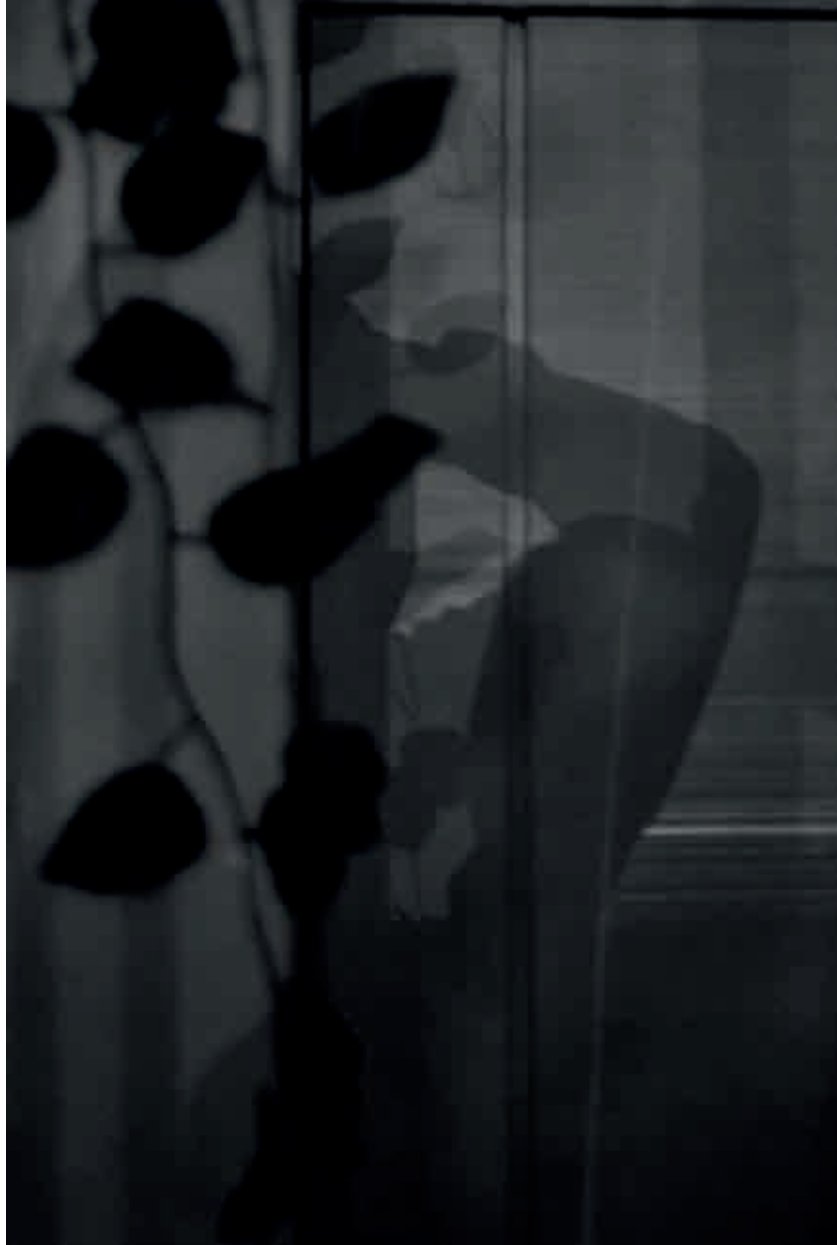
**Fotografía de Perla Bayona Rojas**



Fotografía de Perla Bayona Rojas



Fotografía de Perla Bayona Rojas



**N d D.** Como es costumbre desde el año pasado el director y curador de la muestra Sokol Keraj, invita al **Cineclub La Moviola** a dar una mirada crítica a los cortometrajes proyectados, que es leída como un componente de parte académica, en el transcurso de esta.

Por considerar de interés para nuestros lectores publicamos el texto en su totalidad.

11 es el numero con el cual se queda debiendo uno para los 12. Las docenas son más apreciadas que los números 11 en los supermercados. 11 se llama en Buenos Aires el lugar de asentamiento judío que sufrió un atentado devastador con bomba, para que el suceso después se convirtiera en la magnífica película **J-18**. 11 también es parte del título de *El rey del Once*, película de

Daniel Burman y **Once** (leído en castellano) es el principio del título en inglés, de la película de Sergio Leone traducida como *Erase una vez en América*.

Once veces hemos pisado este escenario mostrando el revés del sudor, de todos y cada uno de los alumnos, de los énfasis de cine y televisión del departamento de Medios Audiovisuales del Politécnico Grancolombiano que participan en una película o en un piloto de televisión.

Once veces llevamos a cabo la versión de "Cortos que van pa' largo y pilotos que van pa'l aire". De nuevo, encendemos los motores para, desde la palabra, asomarnos a la imagen y realizar una mirada crítica. El Cineclub La Moviola aporta esta perspectiva sobre los trabajos seleccionados de los estudiantes y la creciente muestra internacional que se presenta en el evento.



# Un caracol duerme entre las sombras y en la ciudad, no deja de llover

Comenzamos con *Dónde Vives* de Solanli Lozano que se presenta como un recuerdo, una mirada a situaciones autobiográficas que resumen modos de vida de personas, que todos los días nos cruzamos y tal vez no reparamos en ellas, pero esta película sí repara en el personaje de Laura, interpretado por Maura Palma, quien deambula entre sí misma y una “nada” construida sobre la cubierta de esta casa derruida. Cuidadoso relato cinematográfico, que logra conmover y hacernos entrar en una atmósfera, donde la miseria es parte del *constructo* narrativo y dibujos de niño que asoman por sus ventanas, entre el humo y los deseos contenidos de Laura.

En *A Long Story Short* de Andrei Olanescu de la UNATC de Rumania vemos cómo un caracol duerme, se moja, se mueve, como si estuviera planeando hacer un poema bomba. La cámara está encima de este mágico molusco, como un testigo de su placidez y forma de soñar el mundo. Atrás,

suenan pájaros que parecen sacados del libro de Saint-John Perse *Pájaros y otros poemas*. La fotografía ayuda a crear un clima que aleja de lo biológico y hace entrar en lo simbólico, el caracol asume formas del amor, la sed, la inconciencia, el viaje de las culpas de Juana de Arco, la respiración de Bukowski. Cine como para una canción de Björk, un sueño de Oliver Sacks. Lo que se ve es un pretexto para lo que se puede sentir, inferir. *A Long Story Short* no es un argumento, es un haiku enigmático y provocador, que nos recuerda por momentos *Microcosmos* de Marie Pérenou y Claude Nuridsany, con una cualidad adicional: poesía, de aquella con la que jugaba sin descanso, William Carlos Williams en *Imaginations*.

Si en *Fata Morgana* (1971) de Werner Herzog, la quietud y el desierto hieren y nos conmueven como niños frente al cadáver de papa, *Suedwestwind* de Anika Sehn de la HFF de Múnich, Alemania, nos toma de la mano, para empujarnos en un desierto de aquellos donde podría suceder un *rally* o una persecución de amor en dibujos animados. De pronto, el desierto es interrumpido por las palabras que hablan del caballo como un ser perteneciente a la invasión germana en Sudáfrica y de ahí en adelante, le viene a uno a la cabeza los caballos pintados de Edgar Degas, Franz Marc, Augusto Rendón. En esta película los caballos se ven libres y frente al relato cinematográfico hay cierta simpleza y por momentos, un montaje que hubiera podido acortar la fábula.

# 11 Cortos

## Que van pa' largo y pilotos que van pa' l aire

### 2018

Andrés Romero Baltodano, Crítico de cine.





En *Cielo* de Juan David Blanco y Juan Camilo Cadena, ganador del premio de la muestra, el campo se convierte no ya en un lugar paisajístico, sino en un espacio cerrado donde las almas juegan a la esclavitud y a la mansedumbre. Película atmosférica, que pretende llegar a universos cercanos a la película de William Vega *La Sirga*, sin conseguirlo del todo ya que el relato se queda a medio camino en su parte final, aunque su *constructo* estético, por momentos, se estaciona en un inicio lírico, pero las actuaciones no son las más adecuadas, aunque propone planos interesantes y posibilidad de un futuro desarrollo.

En *Mañana será otro día* de Álvaro Rubiano, la excesiva cotidianidad no permite que la narración sea clara y diáfana con su propia narrativa, se enreda en situaciones dramáticas que solo enturbian el relato de manera que los diálogos, que parecen proceder de una cotidianidad homogénea y repetida, no logran hallar un lugar para contar una fábula, que estremezca y haga inmersión en un conflicto. Relato débil en su contenido y en su forma.

Bill Viola observa los cuerpos de lejos como el agua los transforma o los quema, en instalaciones como *Tres Mujeres* (2008) o *Los Soñadores* (2013). Así ocurre en *Animal* de los gemelos Bahman y Bahman Ark de Irán, donde vemos cómo un hombre corre hasta donde la muerte le alcanza y el cadáver del carnero, que no sabemos si es de Dios, es arrastrado hacia su propia culpa.

*Animal* es una curiosa transformación que nos empuja a las tragedias de un Gregorio Samsa en las montañas, donde la dualidad hombre-animal logra una metamorfosis de un alto lirismo y hermosa atmósfera, que abre las preguntas sobre el ser, la nada, la cacería, la muerte y la resurrección.

Bello corto, seleccionado en Cinema Foundation del Festival de Cannes, con todos los méritos para seguir creyendo en crear para la pantalla.

Recuerdo muchas películas que comienzan con el cuadro en negro, como previniendo una posible nada como punto de partida como en *Dancer in the Dark* (2000) de Lars Von Trier, que puede convertirse en hiedra venenosa o en historias de hombres, que pierden la fe cuando duermen. Los niños, además, siempre han sido combustible maravilla para el cine, como en *Cría Cuervos* (1976) de Carlos Saura o en *Las Tortugas también vuelan* (2006) de Bahman Ghobadi.

El niño de *Traspasar* de Lizeth Delgado es un niño que camina en medio de los muertos y el asombro de ver los globos rojos exulta a un giro poético y provocador en el relato, que se distancia un poco por la actitud del actor niño, que no es lo suficientemente dúctil para la escena. Dentro de la poética del relato unido a un acertado blanco y negro, que impulsa a una sensación de melancolía indiscutible, algunas secuencias son muy largas y el final no es lo suficientemente contundente, para superar la lírica y bella escena de los globos que van al cielo.

En *Cacharro* de Anselmo Trujillo de la Universidad de Mérida de Venezuela, se plantea una relación humana de padre e hijo alrededor de aquellos dinosaurios de automotores, que se encuentran en nuestros campos y que efectivamente son maquinarias en estados lamentables, que sirven hasta más allá de la muerte a sus dueños. El relato es interesante en su planimetría y en la mudez de los personajes, pero al llegar al final su contenido o subtexto, queda suspendido y reducido a las molestias de la máquina y los esfuerzos por un temprano regreso a la vida.

En *Sin Remitente* de Dana Neira, el pasado nos acorrala con sucesos que fueron capitales para nuestro devenir político, intentando abordar desde el melodrama, el otro drama, el de aquellos que tomaron las armas como opción política, el de aquellos que en medio de la desazón también aman, el de los que decidieron el holocausto. Aunque el relato de proyecto de serie de televisión se disuelve en lo melodramático dándole prioridad a lo sentimental y dejando muy de fondo lo político, que hubiera sido un buen equilibrio, hay logros en la dirección de arte y en la intención de volver sobre una página tan oscura de nuestra sufrida historia.

En *El campo sin flores* de Cristian Barreto de la Escuela Nacional de Cine, se huele la enfermedad, está en el aire, en los pulmones de aquellos que ya están dejando de ser para iniciar su carrera hacia la muerte. Una niña espía la muerte, la vida, la lluvia, las miradas. Es una película de gran atmósfera donde los sentimientos y sensaciones parecen espejo de las imágenes de los créditos finales, donde ríos de pensamientos van a un mismo punto ciego. La niña parece que viviera en un cuento de Felisberto Hernández, sale de su alma y regresa a su cuerpo, respira, suspira y vive dentro de ella como una oruga. El clima

se extiende (memorable, cuando la luz se enciende frente al enfermo, como un signo de esperanza pasajera). *En el campo sin Flores* podría tener menos metraje, pero camina con buen paso sobre lo estético y lo sensorial.

En *The Life de Esteban* de Ines Eshun su *opening* nos trae a la memoria la imagen más recordada de la portada del disco *Nevermind (1991)* de Nirvana, fotografiado por Kirk Weddle. El agua hace de escondite, hogar, universo para que se hundan los deseos y las maneras de volver a dibujar el mundo en una servilleta.

La película transita por el amor pasional y filial, por el proceso de crecimiento de un ser inocente, que solo debe comprar un escudo de titanio, para no permitir que su corazón se rompa como una porcelana que cae de un sexto piso. En *The Life Of Esteban*, los sentimientos se cruzan con bellos y poéticos planos, se crean las relaciones desde la cámara y desde el agua, desde la madre presente y el padre ausente. Riguroso relato cinematográfico con un trasfondo de racismo, que emerge en una Europa, donde el otro color de piel genera deseo y asco a la vez. Honestidad, humanidad, y momentos llenos de hermosas imágenes son el común denominador de este conmovedor relato.

*El discurso* de Gabriela Caballero devela la potencia de la palabra y la elocuencia de las situaciones como eje de relatos, que hacen que los personajes sean justos y certeros en sus parlamentos, que los diálogos establezcan un puente y una ideología, que se instala en quien lo ve y lo escucha, permitiendo que el cortometraje vislumbre una futura guionista de gran talento.

En *Adam Renka* de Ardian Arreza de la AFFM de Rumania los ecos de las revoluciones, sus líderes y los humanos que las festejaron y sufrieron, vuelven en este relato testimonial, donde el protagonista literalmente es un convidado de piedra, que ve pasar en el agua del río tristezas e injusticias.

Ahora nos asomamos a los concursos de televisión de *Pilotos que van pa'l aire*, que nos traen dos extremos en sus propuestas porque mientras *Cogiendo oficio* de Alejandro Isaza desperdicia una buena idea original sin grandes aportes televisivos, *Fanáticos frenéticos* de Tatiana Melo destaca por su trabajo narrativo, visual con recursos de archivo y en general agradable narrativa, que solo la empaña la escogencia, no muy acertada, de los concursantes y el débil presentador.

*Frecuencia 4-32* de Brigitte Álvarez de Unitec, intenta regresar a la violencia de los 50 de Teófilo Rojas Varón, *Chispas*, pasando la prueba de manera discreta ya que su esfuerzo por recrear la época se va desvaneciendo incluso con errores de dirección de arte y poco ritmo en la planimetría, aunque se abona su intención patente.

En *Qwerty* de Juan Camilo Espinoza, se nota un buen planteamiento cinematográfico, con interesantes planos y logro de atmósfera que el argumento deshace por la insistencia en una angustia inexplicable llevada a un extremo, que debilita el relato y que nos devuelve al cliché del mito del creador sin musa o en este caso, con una musa que como personaje se torna fantasmal para el relato.

*Acum in Delta se lasa Seara* de Andrei Codreanu nos abre las heridas de los barcos y de los pescadores, con interesantes acercamientos a los objetos muertos y las vivencias que solo se cuentan, antes de que la parca escriba la palabra fin. *Friendly sport meeting* de Adam Koloman nos lleva a la abulia del campo y sus costumbres en la Checoslovaquia lejana, sin mayores logros más allá de plantear una anécdota extendida. En *Love is Love* como animación destaca solamente el de Elena Ciolacu con destellos de la gran Lotte Reininger.

La televisión actual necesita urgentemente series como *Vestidos y trepadas* de Paula Cubides que, con fuerza, humanidad y un destacado trabajo de dirección de arte, hace de esta serie un muy interesante proyecto, que recupera historias de seres humanos profundos, para ser retratados y nos devuelve la confianza en una televisión inteligente y sensible.

*Broken* de Alexandru Mironescu de UNATC de Rumania nos plantea el revés del amor y el odio, en una pequeña aproximación a una pieza casi teatral, que parece extraída de un fragmento de Tennessee Williams, austera, certera.

En *Familia es familia* de Sebastián Ardila nos internamos en un intento por develar y diseccionar a una familia que en el resultado televisivo queda mucho por aprender, aunque es claro el sentimiento y compromiso puesto en su realización.

Y no puede uno dejar de pensar en Vermeer y su cuadro de 1665 *Muchacha con turbante* en *Family* de Andrés Morales, con producción de la FAMU checa. Intenso e interesante relato, en un plano estático que nos recuerda los *screen shots* de Warhol, con un adecuado trabajo de banda sonora. Queda indeleble como un color en la retina.

Para terminar, Gabriela Caballero repite con *Donde estuvimos*, un trabajo intimista, que plantea una situación atmosférica que navega sobre anécdota y, a mi modo de ver, podría ser más cercana a la abulia y al agotamiento sentimental.

Miradas, torceduras, fuegos artificiales desde muchos lugares continentales, que llegan a nuestra pantalla de cortos y pilotos y que esperamos disfruten, discutan, amen o si quieren odien, porque para eso son las muestras, para acercarnos al cine y la televisión, abriendo los ojos como cuevas de Ali Babá y dejando entrar a aquellos que, con una linterna pequeña de pilas eternas, nos abren constantemente el corazón. Bienvenidos.



Fotografía de Perla Bayona Rojas





Fotografía de Perla Bayona Rojas



# EUROCINE

# 2011

Donde las  
ventanas  
se rompen  
cuando  
las miran

86



Por: Andrés Romero Baltodano  
Director Revista Alternativa Multicultural La Moviola

Abrimos los ojos y de nuevo tenemos el gran placer de que suba el telón de Eurocine 2011. Hicimos un corto paseo por algunas de las pelis más esperadas y queridas (nos quedó faltando *Enter the Void* del maestro Gaspar Noé) y llegamos a la conclusión que Thomas Ott se reclina en una silla azul con apliques de caras de fotografías de Vanessa Beecroft, mientras da por terminada otra novela gráfica de aquellas, que desde *Cinema Panopticum* nos tiene acostumbrados, así como en sus pelis *Robert Creep* o *Sjeki Vatsch* (2001).

La novela gráfica aparece en el universo de los lectores cuando artes como la ilustración (aunque muchos artistas tiemblan de aceptarla como arte), el comic, las artes plásticas e incluso el video art, se van uniendo sin darse cuenta, para generar estos asombros que

página a página nos envuelven y nos empujan a abismos insondables poéticos o macabros. Qué iba a pensar Outcault, creador de *The yellow Kid* en el siglo XIX que aquellos “dibujitos” iban a crecer y en manos de otros creadores se convertirían en esta catedral del diseño que ahora llamamos “novela gráfica”.

*Metropía* (2010) la película de Tarik Saleh justamente parece una novela gráfica animada en la medida que las oscuridades, los fondos, las luces, los personajes deambulan por este espacio corrosivo y posmoderno y la ciudad se cierra como una “naranja mecánica” carnívora que escupe personajes y situaciones que alteran la temperatura de la historia.

*Metropía* enlaza las cadenas del poder y la vida cotidiana de un hombre común que transita por las calles en busca de un sueño impreso en un frasco de champú. En esta historia, una modelo sonriente y coqueta, gracias al poder del guion, se convierte en una vampira que altera el curso de la trama, evocando la estética noir-vintage de la obra maestra de Jean-Luc Godard, *Alphaville*.

*Metropía* rompe el paradigma de los dibujos animados de los cartoon americanos de los cincuenta, donde se aplicaban a “tonterías animadas”, aunque animadores como Shamus Culhane introdujeran pinceladas dadaístas que se veían en los fondos y pasaban desapercibidas por los gerentes de entretenimiento. El público en general piensa en “muñequitos” y si abre los ojos para encontrarse con el universo de *Metropía*, sus sueños serán otros, su calma estará perdida y el sosiego será cosa del pasado.

Dándole la vuelta a la hoja y continuando con la animación que tuvo tan buena participación en esta versión de Eurocine 2011, los pocos que nos arriesgamos el 1 de mayo a las 10 a. m. a visitar la cinemateca distrital, teníamos un motivo muy particular, volver a ver *Las aventuras del príncipe Ahmed* de Lotte Reiniger (1926), una peli de animación hecha con la técnica de las sombras chinescas con papeles recortados, que eleva la historia de Aladino al territorio de la fantasía y el abordaje de lo oriental desde su propia poética y no “disfrazando” muñequitos con turbantes como la versión Disney.

*Ahmed* entra en nuestros ojos en esas siluetas y esos paisajes de papel como un silencio y una invitación a la meditación, donde los colores de los fondos y la milimetría del diseño de personajes nos envuelven y nos permiten llegar a profundidades estéticas e interpretativas. Un día antes abrimos los ojos frente a la obra del cineasta británico con nombre de actor de Hollywood: Steve McQueen.

El McQueen actor fue conocido por sus papeles de rudo y americano neo cowboy recuerdan su papel en *Los siete magníficos* de John Sturges (versión gringa de *Los siete samuráis* de Kurosawa) o en *Bullit* de Peter Yates (recientemente fallecido) y evidentemente no tiene nada que ver con esta jugarreta del homónimo que “levanta” de la tumba el nombre conocido (como si en Ambalema el dueño de la tienda se llamara Franz Schubert).

McQueen, empecemos porque es afrodescendiente, sigamos con que viene de las artes plásticas (últimamente se ha vuelto costumbre que los diseñadores -Tom Ford, Karl Lagerfeld- y los artistas plásticos -Julian Schnabel- McQueen, hagan cine) gana el polémico

Premio Turner con su instalación *Deadpan* donde también incluye escenas del estoico y pétreo Buster Keaton en su célebre peli *Steamboat Bill Jr.* Continuemos con que hace sus acercamientos al cine en *Bear* (1993), un díptico homoerótico, protagonizado por él mismo. Prosiguió con el tríptico *Drumroll* (1998), primer acercamiento al color y al sonido, ya en el siglo XXI se encontrará con *Western Deep* (2002), un trabajo más cercano al video art que a la narrativa naturalista del cine argumental hecho para sala comercial. En el 2007 de vuelta a las galerías y con un marcado acento necrofílico nos empuja sin miramientos en su video instalación de 12 minutos de duración *Running Thunder* donde vemos a un equino sin vida que es perseguido en muerte por bandas malvadas de moscas desorientadas.

Su encuentro con el prestigioso dramaturgo Enda Walsh (joven promesa de la dramaturgia irlandesa con obras como *The New Electric Ballroom* (2005), *Penelope* (play) (2010)), lo lleva a que el escriba el guion de su largometraje *Hunger* basado en la huelga de hambre real llevada a cabo en 1981 en la prisión de Maze en Irlanda del Norte por Bobby Sands.

Las huelgas de hambre como elemento de presión y reivindicación de derecho están notadas desde Egipto en el año 1166 a. C., cuando los constructores de una de las pirámides cesaron su alimento pidiendo al faraón mejores condiciones de trabajo y de comida. En 1948 Mahatma Gandhi también inició otra huelga de hambre. En Bolivia es famosa la de Domitila Chungara y en la cruel historia del conflicto inglés-irlandés, la de 1981 donde los miembros del IRA se privaron de los alimentos como una acción política.

88

El hambre ha impulsado a revoluciones y a actos impensables, ha generado canciones (por ejemplo, “Las casas de cartón”, de los *Guaraguaos*) y actos vandálicos.

Este filme estremece desde lo más profundo con su posición humana, y las imágenes evocan analogías con la pintura sacra. Bobby Sands se convierte en una figura Cristo, y la cámara parece imitar a grandes maestros como Mantegna, Tintoretto, Tiziano o Piero della Francesca. El cuerpo torturado, inmolado y herido pasa frente a la cámara, emulando los cuadros sagrados, y teje en el espectador un relato demoledor y visceral. ¿Por qué los seres humanos tendrían que llegar a estas abyecciones para lograr triunfos políticos? ¿Por qué estos dramas de la realidad convertidos en ficción desgarran nuestra piel y nos dejan tirados en una calle de Belfast ateridos de frío y con miles de preguntas en la mano?

*Hunger* (2008) nos acorralla, nos detiene en la franja donde la infamia del poder astilla el alma de los que no permiten que se les abuse. McQueen está ahora en un proyecto sobre el líder negro Fela Kuti, basada en la biografía escrita por Michael E. Veal. Ya veremos si continuará abriéndonos por dentro y botando al cielo sillas llenas de heno.

Por último, en el marco de Eurocine 2011, tuvimos un hermoso y poético encuentro con *Surviving Life* (2010) del mago, maestro, malabarista e hipnótico Jan Svankmajer. Este director ha mezclado algodón con cianuro y leche, con poemas de Ezra Pound en filmes tan oscuros y profundos como *Conspiradores del Placer* (1996). También nos ha entregado la

adaptación de *Alicia* (1988), basada en el texto “Alicia en el país de las maravillas” (1865) de Charles Dodgson, mejor conocido como Lewis Carroll, quien desnuda su fantasía sin ningún pudor. *Fausto* (1994), basada en la obra de W. Goethe, es otra película que retrata una Checoslovaquia que se desvanece en sí misma.

*Surviving Life* nos lleva por el territorio del collage desde Herbert Bayer, pasando por Kazimierz Podsadecki, T.J.Wilcox o Donigan Cumming. Visualmente va y vuelve sobre iconos recortados y superpuestos repitiendo una y otra vez sus obsesiones y sus discursos narrativos.

Svankmajer aporta estéticos e inteligentes planteamientos alrededor del sexo, el amor el poder y los alegatos sobre la sociedad atada a un árbol mojado sin el menor derecho a resbalarse.

Svankmajer es la animación pura utilizada desde las artes plásticas y no desde los “atrevidos” programas informáticos que tratan de impulsar a los espectadores a creer que lo animado solo pasa en este momento al popular 3D. Svankmajer amenaza con que esta es su última película. Esperemos que rectifique esta aterradora decisión por el bien de quienes aún esperamos de la animación la extensión del surrealismo y de la inteligencia profunda.

Así cerramos el telón de esta versión de Eurocine 2011 (con imagen de caja de galletitas), donde de nuevo tuvimos el delicioso placer de acercarnos a estos cineastas que por otros medios serían imposibles y que luchan (espadita de celuloide en mano) contra la maquinaria de los estrenos de cientos de películas americanas que son tan deficientes que ni siquiera valen la impresión de sus afiches.

Quedamos a la espera del próximo Eurocine, a menos que sucumbamos a la inanición cinematográfica si nos vemos limitados a ver únicamente lo que programan las salas de manera semanal.





# ALIAS

“Tripalmera” o  
“Pezgordo”,

otra manera de que lo llamen a uno en la calle

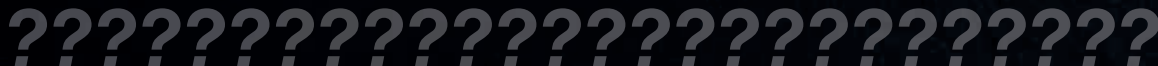
90

**Andrés Romero Baltodano**  
*Director Revista Alternativa Multicultural La Moviola*

Es curioso cómo, a medida que una relación se profundiza y el afecto entre dos personas crece, se busca comúnmente un nombre hipocorístico (del griego *hypokoristikos* que significa *acariciador*), que recorta, agrega o transforma el nombre original. Esto demuestra la naturaleza afectuosa y personalizada de las relaciones humanas, donde encontramos formas únicas y especiales de llamar y expresar cariño hacia aquellos que son importantes para nosotros. Ocurre en los rodajes de películas que, al estar ya una semana juntos en una sola locación, es muy difícil escuchar que entre los miembros del equipo se nombren por aquellos nombres de origen alemán como Alberto (cuyo sufijo “berto” significa brillante y se relaciona con la guerra) o María de origen Arameo (los antepasados de los ahora cuestionados libios, jordanos o iraquíes), ya que los diminutivos o superlativos convierten el cariño momentáneo en nombre.

Así, los antropónimos (nombres) se han generado a partir de miles de razones y tienen que ver con los lazos que se dan por territorio o apelativos o denominadores de algo o alguien.

Pero si los nombres y los apellidos que vienen de diversos orígenes (toponímicos, patronímicos, de oficios, apodos con influencia en la inquisición y otros castellanizados



según varios textos de historia de los apellidos) se instalan en la sociedad como una forma de identificar a los ciudadanos de cada territorio, esto queda un poco para la oficialidad de la “tramitología” (enfermedad contemporánea para la cual cada vez está más lejos una cura efectiva). Los verdaderos nombres que las personas usan en su intimidad y en las relaciones amistosas son otros (de hecho muchas veces los avisos mortuorios aclaran que el muerto no era Claudio Hernando Jiménez, sino que lo ponen en su exacta dimensión: el señor Claudio “Temblor” Jiménez ha muerto y así muchos de sus conocidos identifican aquel cadáver).

Pareciera que los nombres, que entre otras no son escogidos por cada “paciente” (o sufriente en algunos casos, que tiene que cargar toda la vida con esa “cruz” de un nombre foráneo a sus intereses o sus gustos), sino por sus padres, quienes a partir de millones de caprichos, gustos, homenajes, esnobismos, altisonancias, familiaridades o sinrazones, le “siembran” uno, dos, tres o cuatro nombres, se hicieron solo para las oficinas, colegios, notarias, actas de defunción o registros civiles y todo organismo que propenda por el orden y la exactitud de la toponimia.

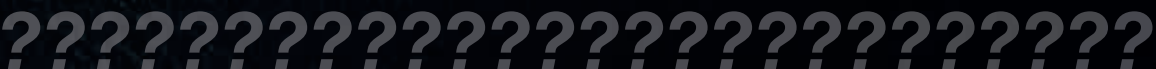
No obstante, en la vida diaria, el nombrar a alguien por su nombre a secas, pasa a ser casi un “insulto” leve, en la medida que cuando las madres están demasiado enojadas con sus cachorros, los nombran con todos los nombres, sin ningún apelativo ni medianamente cariñoso.

Es aquí donde aparecen las “máscaras del nombre,” lo que la policía llama “alias” (¿estarán enterados de su origen del latín “Alia nomine cognitu,” conocido por otro nombre cómo?), y en las calles se llama apodo (en Colombia, en las costas, son unos verdaderos magos para esta ciencia de la toponimia popular) y en inglés A.K.A. (Also Know As -también conocido como-). En el mundo virtual, se utiliza “nickname”. En el arte, entra en la categoría de pseudónimo (se diferencia del apodo en que se supone es secreto). Y sobre este concepto, ¿será el pseudónimo de Superman, Clark Kent? ¿O el de Spiderman, Peter Parker?

¿Qué de secreto tienen las identidades “secretas” que se puedan denominar pseudónimos? El arte, así como la política de la “otra orilla,” es pletórico en pseudónimos, que al indagar tienen miles de raíces.

Un tipo de pseudónimo es el denominado “Nomi de guerre,” creado por la Legión Extranjera Francesa (pioneros de la “bella” costumbre de crear mercenarios de todo tipo, en guerras regulares o irregulares, desde el siglo XIX), y que posteriormente fueron adoptados por nombres alternos que usan militantes de organizaciones como ETA, IRA, EZLN y otros, donde sus militantes adoptan estos pseudónimos de guerra (¿recuerdan nuestra criolla “chiqui” del M-19?).

Los pseudónimos no solo son usados por brillantes escritores ni actores hollywoodenses, sino también por deportistas que se autodenominan “kid” (¿recuerdan al famoso cubano Kid Chocolate?, ¿o a nuestro malogrado Kid Pambelé?), “pelusa,” “la bruja,” “la pulga,” etc.



Los pseudónimos no solo se dieron por cariño o por tratar de esconder la verdadera identidad, sino que en el caso de las mujeres (género dominado y excluido de las historias del arte en general) han tenido que usarlo para poder ser visibles como en los casos de George Sand y James Tiptree Jr. (Alice B. Sheldon).

Y de allí se derivan miles de personas que en el arte son conocidas por un nombre, y su nombre notarial nunca fue conocido, sino por un despistado ciudadano de Oregón que les compró el carro. La Moviola les presenta algunos de ellos:

Balthus (pintor de lo erótico con pseudónimo) era, en realidad, Balthasar Klossowski.

Máximo Gorki (dramaturgo férreo y terrígeno) era, en verdad, Alexei Maximovich Peshkov.

Barba Jacob (poeta colombiano de las luces y los balcones rotos) era Miguel Ángel Osorio.

Madonna (el icono de la música gay) es Louise Verónica Ciccone.

Jean Sibelius (un finlandés que hace temblar los oídos con su música) es Johan Julius Christian.

Virginia Woolf (escritora inglesa que nos hace sentir “las olas”) era realmente Virginia Stephen.

Le Corbusier (el arquitecto de la poética del espacio) era en realidad Charles Edouard Jeanneret y Claudia de Colombia era Blanca Gladys Caldas Méndez.

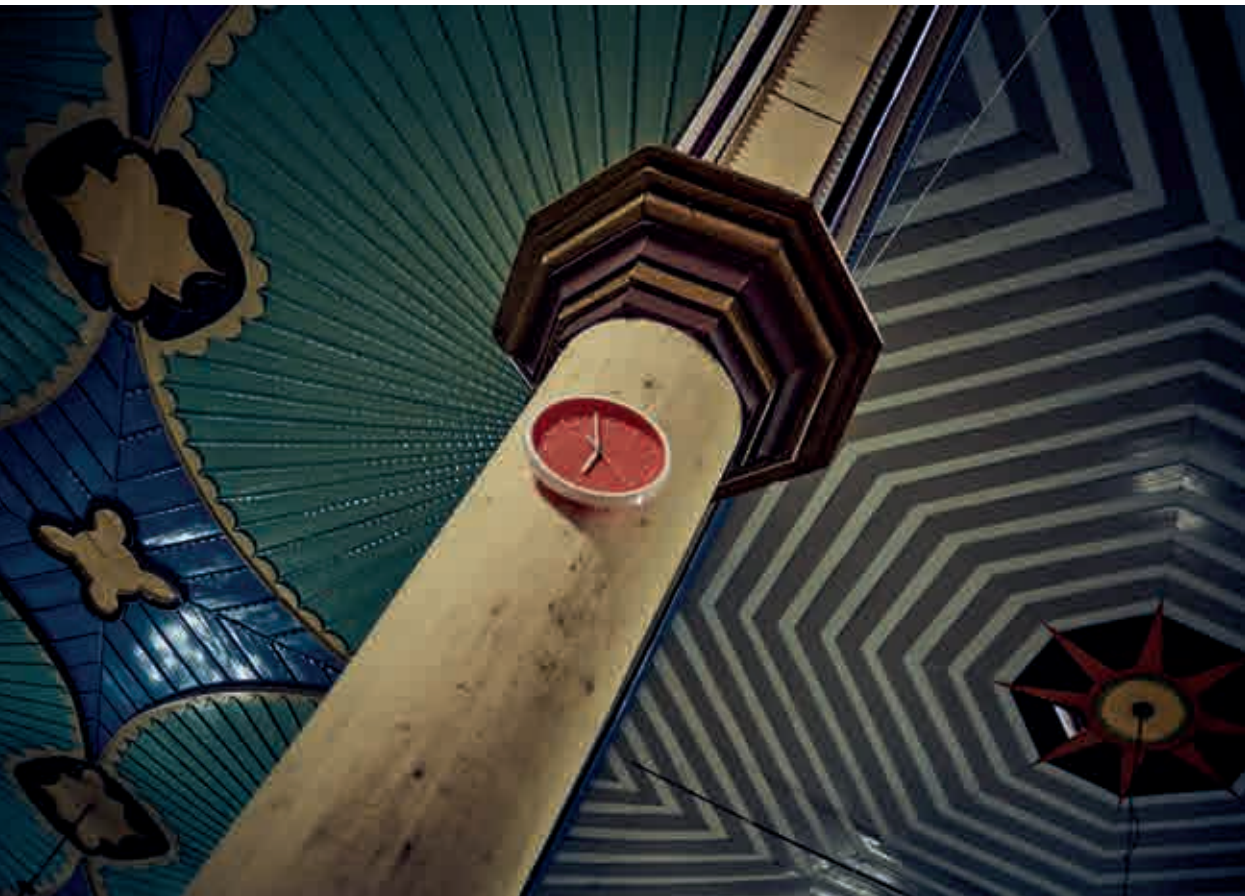
Aunque en nuestro país estemos más acostumbrados a los alias (gordo lindo, monoleche, HH, Popeye, etc.), es interesante ver como muchos nacen llamándose de una manera y resultan conocidos por toponimias populares, secretas o simplemente que suplantan hasta su sexo (en la cédula se llaman Jaime, etc.) pero en la noche oscura toman el nombre de Xiomara. Los pseudónimos, el “lado oscuro de la luna” de tantos, que no cabrían en los dedos de la mano.







Fotografía de Perla Bayona Rojas



Fotografía de Perla Bayona Rojas





**Fotografía de Perla Bayona Rojas**

Fotografía de Perla Bayona Rojas



El presente volumen de la antología **Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros** se acoge al concepto de **Delta** porque los sedimentos fluviales se dividen y la forma triangular permite variables en las ideas.

En este volumen se reúnen como en punto de encuentro (usted está aquí) artículos sobre el cabaret político de la caleidoscópica Astrid Hadad, la pregunta del porque usamos “alias”, las miradas críticas sobre la producción cinematográfica estudiantil, el vestuario y el cine italiano, la fotografía de Gette Stern, la mirada sobre Marta Rodríguez, la ciencia ficción argentina desde el cine, un director de teatro sudafricano como William Kentridge que además hace películas de animación y los “cuatro de Liverpool” los inolvidables Beatles, entre otros.

Que este **Delta** permita que el lector, al navegar por los textos, llegue a una desembocadura que fluya hacia otros conceptos como un hipervínculo natural donde a partir de una sandalia, lleguemos a las pirámides

Volumen 4 otra forma de **Soltar alcatraces sobre cuartos oscuros**, otra manera de saber que las desembocaduras del arte se abren como los dedos de una mano que quieren demostrar que hay cinco dedos, que hay manos abiertas recibiendo el sol.



*Facultad de Sociedad,  
Cultura y Creatividad*