

El montaje en el cine colombiano
Los pedazos sueltos de la modernidad

Jacobo Cardona Echeverri

Categoría 1 – Texto largo

El montaje en el cine colombiano

Los pedazos sueltos de la modernidad

...Un mecanismo del alma que no sea un mecanismo de las palabras, un mecanismo nocturno, iluminar con la luz de la noche, detalladamente, de la misma forma en que se monta una película.

Jean Cocteau

Jump cut

En 1925, en la Unión Soviética, Serguéi Eisenstein estrenó *El acorazado Potemkin* mientras en Medellín, tras el periplo europeo y norteamericano que lo condujo a derrochar su dinero, liderar experimentos de aviación, ser acusado de espionaje y buscar una oportunidad como actor en Hollywood, Gonzalo Mejía logró llevar a la pantalla del teatro Junín la película en la que invirtió gran parte de su capital económico y social, *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo).



El acorazado Potemkin (1925)



Bajo el cielo antioqueño (1925)

Pocos años después de la histórica proyección de la salida de obreros de una fábrica de Lyon, el cine estableció, de la mano de Méliès¹ y, sobre todo, de David W. Griffith, la gramática que ayudaría a cimentar el modelo hegemónico de representación cinematográfica. Un modelo basado en el montaje, en la articulación de planos

¹ La técnica del montaje surge de un error: A finales de 1896, Méliès filma la plaza de la Ópera. La cámara se atora y vuelve a ponerse en marcha un minuto después. La escena, por supuesto, ha cambiado. Un ómnibus arrastrado por caballos ha dado paso a un coche fúnebre, los peatones son otros. "Mágica" transformación. El realizador explota el procedimiento, encuentra nuevos trucos. Inventa el fundido encadenado y el *travelling*. En otras palabras, inventa el cine: transformación del espacio y el tiempo, liberación del rígido ritmo cronológico y de la inmovilidad escénica y fotográfica.

abiertamente subordinados al sentido narrativo. De forma osada, dicho principio sería cuestionado por realizadores y teóricos como Vsévolod Pudovkin y Serguéi Eisenstein, quienes conseguirían ampliar las posibilidades expresivas de la edición más allá del montaje alterno o paralelo instaurado por Griffith. Ellos crearon un espacio y una temporalidad estrictamente fílmicas mediante la fragmentación de la escena, la libertad de ángulos y distancias, la inserción de planos que suspenden, interrumpen, deforman o comentan la acción que se está formando. Si el interés de Griffith era lograr una sucesión en la que pasara inadvertido el carácter fragmentario del plano, resolución que lo convertía en deudor del relato decimonónico, para Eisenstein la ruptura o resistencia que presentaban algunos planos propiciaba la oportunidad para desarrollar relaciones inéditas, significados nuevos. Podría decirse que esa es la verdadera naturaleza del montaje: posibilitar que un plano destinado a un objeto, un gesto o un cuerpo, en su carácter autónomo e independiente, establezca la *diferencia* en esa aspiración mayor de engendrar unidad. El montaje es una técnica, pero también una forma de pensar, una forma de entender el mundo.

Casi diez años después de la exhibición de *El drama del 15 de octubre* (Francesco Di Domenico, 1915), primer largometraje colombiano del que se tiene algún registro, se realizó la película *Bajo el cielo antioqueño*. En ella solo participaron miembros de la aristocracia antioqueña, burgueses retozones deseosos de exponer sus fincas y mansiones, «para que Antioquia se muestre tal cual es: bella, llena de vida, soberbia, risueña, plena de las mujeres más hermosas».² El argumento de la película, un melodrama propio de los folletines de la época, fue estructurado según el modelo de montaje “universal” prefigurado por Griffith: respeto de la continuidad y las tres unidades de acción, tiempo y lugar; el desarrollo narrativo como propiedad determinante de la forma de la película; la representación del paso del tiempo a través de una puntuación simple, como fundido, cortinillas o encadenado. Esta continuidad solo se rompe con las tomas descriptivas —tarjetas postales de carácter *protoetnográfico*— de las prácticas cotidianas de empleados y campesinos, de las enormes haciendas, de la arquitectura urbana y demás elementos propios del cándido folclor de clase. Los burgueses se interpretaron a sí mismos, como también interpretaron a sus subordinados, con el afán de preservar unos valores, fundados en la racionalización, la segregación (género, etnia y clase) y la acumulación de capital, base del proyecto moderno aplicado a la naciente ciudad industrial de Colombia. Era la

² Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: El Áncora Editores, 1992, p 187.

víspera del futuro.³ En otras palabras, no es gratuito que esta película, organizada mediante la simplicidad narrativa, legible, del montaje clásico, sea a su vez un texto en el que se naturaliza el racismo, la marginación y el dogmatismo religioso y político. En 1990 pasó algo parecido, pero ahora desde la periferia. En *Rodrigo D. No Futuro* (Víctor Gaviria), los excluidos del proyecto moderno se interpretaron a sí mismos. Y su visión, errática, multiforme, discordante, solo podía hallar eco en la fragmentación. La diferencia. Algo que nos recuerda a Eisenstein. Alguna vez Bresson dijo: “El vínculo imperceptible que liga las imágenes más alejadas y diferentes, esa es tu visión”.⁴ Aquí estamos, *welcome to hell, my friend...*



Rodrigo D. No Futuro (1990)

Fundido encadenado

En los años veinte se realizaron dieciséis de los dieciocho largometrajes del período silente en Colombia (1915-1937), la mayoría de los cuales eran melodramas, descripciones sociogeográficas o adaptaciones literarias. Esto coincide con lo que podría llamarse el desarrollo incipiente del capitalismo en nuestro país, una tibia mímica de juegos pirotécnicos avizorada gracias al auge cafetero. Bajo esta perspectiva puede hablarse de un proceso de modernización que afecta los estilos de vida de las élites y los pequeños empresarios, comerciantes y técnicos, mientras deja por fuera, en una lógica biopolítica perversa, a una gran parte de la población que debe resignarse a sucumbir en la pobreza, el analfabetismo, la enfermedad y la incomunicación. En este sentido, la intensificación de la frustración popular y la agudización de las contradicciones sociales,

³ Desde finales del siglo XIX surgieron las primeras iniciativas de regulación urbana materializadas en los *Planos del Medellín Futuro*. Sucesivas apuestas gubernamentales destinadas a la organización racional del espacio público que facilitara la introducción de los nuevos medios de transporte y direccionara la expansión poblacional.

⁴ Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid: ABADA Editores, 2005, p 124.

producto de los intentos de la élite por implementar un estado moderno durante la primera mitad del siglo, se expresarán posteriormente con la violencia bipartidista, el surgimiento de las guerrillas comunistas y el advenimiento del narcoterrorismo. El fracaso de un ordenamiento. Y eso se ve en las películas de ficción, pero más que en el contenido de sus historias, en los montajes, en la aceptación o negación de una lógica. Podría decirse que se llega al siglo XXI tras un largo letargo cinematográfico, una directa expresión de la precariedad técnica e institucional y una manifestación del marasmo espiritual de una época convulsionada. Ante el absurdo de una violencia multiforme, híbrida y absurda, la escasa producción nacional propone una apertura grandilocuente y condescendiente al significado: relatos costumbristas, dramas populares, comedias bribonas, ficciones históricas. Una inequívoca filiación y dependencia de la rica industria televisiva que en los ochenta alcanzó su gran esplendor creativo. Con la constitución de 1991, nuevas realidades e identidades sociopolíticas cobraron protagonismo, mientras que con el surgimiento de escuelas de cine nacionales (la primera se creó en la Universidad Nacional en 1988), la masificación de la tecnología digital, las facilidades de formación en el extranjero y la ley de cine de 2003 un nuevo panorama empezó a vislumbrarse.

(Intertítulo)

La modernidad no es más que un relato que esconde sus costuras, un relato al estilo Griffith que ordena el espacio y el tiempo con el único fin de hacer plausible un engaño: que la realidad es lineal, corre hacia adelante, es progresiva y acumulativa, que la razón occidental aclara el pensamiento y permite *leer* la naturaleza, clasificar los entes y disponerlos en un marco jerarquizado. La sensación de continuidad conseguida con elementos discontinuos (los planos) es el principal logro del montaje clásico. El hecho de que la cámara se mantenga presumiblemente al margen de la historia que se cuenta, tan invisible como los ajustes (*raccord*) entre plano y plano, de tal manera que las *cápsulas* de tiempo y espacio se deslicen en una especie de coreografía perfecta, nos remite a la ilusión resultante del operar del sistema técnico occidental: la existencia de una realidad objetiva susceptible de ser conocida, intervenida y explotada. La modernidad en Colombia se construye mediante mecanismos de descarté, exclusión y tensión

diferenciadora. Los mismos principios del montaje. “Desde la primera metamorfosis en la plaza de la Ópera hasta el montaje del Acorazado Potemkin, todas las bases del cinematógrafo que parecían sólidas y cuajadas para siempre han dejado lugar a un océano líquido.”⁵ La autoconciencia de ese proceso (y que otros prefieren llamar, a modo de expiación, muerte o fracaso de los grandes relatos) se hace explícita a finales del siglo.⁶ El montaje y el escenario político nacional ilustran sin miramientos esa fisura.

Plano secuencia

El montaje puede organizar el flujo o puede resistirlo. Y al resistirlo, es el *otro* el que habla, y lo que se cuenta no es necesariamente una *historia*. Películas como *Rodrigo D. No Futuro* (Víctor Gaviria, 1990), *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz Navia, 2009), *La Sociedad del Semáforo* (Rubén Mendoza, 2010), *Porfirio* (Alejandro Landes, 2011), *La sirga* (William Vega, 2012) son películas sobre el fuera de campo, sobre los rostros que escapan al esbozo de una dramaturgia correcta, sobre los espacios que impiden la uniformidad de la geografía íntima de la identidad nacional, sobre los descartados de la modernidad y que ahora son representados sin temor a perderse en el *raccord*, con el *horror a comprender*, con la *felicidad de acoger lo inesperado*.⁷ En estas películas se acepta la ininteligibilidad del otro sin necesidad de apelar a recursos estéticos derivados del discurso totalizador de la modernidad. No importa que se noten las costuras, las suturas, el carácter artificioso de la construcción cinematográfica. En este orden de ideas, el tiempo y el espacio no son lineales ni geométricos. La historia no se erige en épica, ni en relato costumbrista, ni en

⁵ Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001 p 64.

⁶ La posmodernidad no es en modo alguno la superación de la modernidad, sino su profundización. La desregulación de los tráficos simbólicos a nivel global, canalizada en mayor medida por la industria del entretenimiento estadounidense, y la inestabilidad socioeconómica resultante del capitalismo flexible exacerba el individualismo y el escepticismo cínico hasta el punto de reactualizar adherencias y vínculos de carácter trascendente supuestamente caducados gracias a la razón. Nacionalismos y dogmatismos religiosos sirven de trinchera a quienes sienten amenazados sus privilegios por las minorías y migrantes o han sufrido directamente las desgracias provocadas por el capital transnacional. Occidente sigue siendo moderno en cuanto siga fundando su horizonte político en el antropocentrismo (una lectura secular de los monoteísmos). Sus pretensiones universalistas aún giran alrededor de conceptos como desarrollo, progreso, igualdad, nociones que intentan ser implementadas mediante economías basadas en la extracción, la rapiña y la opresión.

⁷ Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005 p 206.

los protagonismos duales propios del encadenamiento genérico, como se presentan en la mayoría de los largometrajes colombianos de las últimas cuatro décadas del siglo XX.



Sofia Oggioni, directora de fotografía de la película *El vuelco del cangrejo* (2009)

Primer plano

Lo que hacen autores como Gaviria, Ruiz Navia, Mendoza y Landes es resistir el flujo. Perturbar el transcurso del tiempo, como lo llamó Tarkovski. Empezando por el guion, ese primer montaje, elemento representativo de una cultura letrada que afianza la noción de superioridad al detentar la exclusividad de una modalidad artesanal como la literaria. Más que la palabra escrita que debe ser dicha como parte del protocolo autoral o la prescripción comercial, la palabra-voz; la oralidad; el sampleo. *Porfirio* solo puede hablar como Porfirio, porque él es la única oferta para la ficción. No deja de resultar revelador que esta técnica de contar con personajes que hacen de sí mismos y contribuyen en la construcción del guion (característica de las películas anteriormente mencionadas) pueda ser rastreada hasta el neorrealismo y las etnoficciones de Jean Rouch, un artista que no solo se preocupó por dar cuenta de las complejidades de las culturas negras de África occidental en pleno contexto decolonial, sino también por hacer partícipes activos a los africanos de su propia representación. Una perspectiva que a su vez alimentó las bases más originales y radicales de la Nueva Ola francesa: *À Bout de Souffle* (Jean-Luc Godard, 1960) no hubiera sido lo que fue sin *Moi, un noir* (Jean Roach, 1958), cuyo montaje y uso de cámara en mano fue de gran inspiración para Godard.

Por otro lado, las geografías, que en términos convencionales o hegemónicos son articuladas con el fin de lograr la continuidad de un relato mayor (escénico o nacionalista), “recuperan” en estas películas sus condiciones etnológicas e históricas, un gesto que supera cualquier proyecto didáctico o trascendental. Más que espacios, son sucesos o intensidades geográficas y, en algunos casos, campos liminares o no-lugares.⁸ La Medellín de Víctor Gaviria y la Bogotá de Rubén Mendoza no son parte de un decorado que posibilita la reproducción de nociones adscritas a la romantización del ángel malevo, lo popular caricaturesco o la exotización del hambre (usuales mecanismos de control de la alteridad). Son, como en las películas de Óscar Ruiz Navia y William Vega, elementos imprescindibles de una poética, composiciones que puntúan los registros corporales de los personajes. Espacios de lo marginal o descentrado, opresivos en la medida en que son resultado de una racionalidad civilizadora, pero también liberadores al materializar la continua reconfiguración de los agentes excluidos de esa violenta fuerza unificadora. Por otro lado, aunque la periferia geográfica asociada a Florencia, La Barra y la laguna de La Cocha (los lugares de las películas de Landes, Ruiz Navia y Vega) formaría parte de lo que algunos llaman un resurgimiento de lo rural en el cine colombiano, lo sería en tanto contenido —socialmente codificado—, y no tanto como encarnación de esa sensibilidad. Todo cine es urbano.⁹ La fragmentación natural del montaje es propia de las dinámicas sincopadas del espacio público industrial en el que los transeúntes marcan ritmos diversos, y los encuentros azarosos y fortuitos convocan un amplio rango de respuestas. Los acontecimientos suelen responder a reglas propias y coyunturales, a pesar de los intentos de un centro administrativo que intenta regular el comportamiento de los ciudadanos por medio de la prescripción oficial. En este sentido, *El vuelco del cangrejo* es casi una película punk,¹⁰ mucho más urbana que *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993), con su ordenamiento racionalizado y académico. El descentramiento tiene que ver con otras formas de representación de estas comunidades, en las que sus

⁸ El concepto de no-lugar fue desarrollado por el antropólogo Marc Augé para dar cuenta de los espacios de lo transitorio o los intercambios fugaces propios de la modernidad como los aeropuertos, los centros comerciales o las grandes avenidas. La globalización ha provocado la expansión de esta condición a otros dominios espaciales, una condición basada en la eliminación (o reelaboración estereotipada) de los rasgos y trayectorias culturales locales. Ciudades convertidas en conglomerados corporativos que se replican en todo el planeta.

⁹ Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

¹⁰ “Él vio [Felipe Guerrero, el editor] unas imágenes que en el *script* las teníamos como malas y, en lugar de tratar de cubrir el error, propuso dejar muchas de ellas para que se viera el imperfecto, y eso le da una naturaleza como de verdad a la película”. Óscar Ruíz Navia, entrevista, en: *Kinetoscopio* Vol. 20 # 90, Medellín, junio 2010, p 97.

propios miembros son parte imprescindible de la construcción discursiva, una construcción que se opone al régimen de verdad producido por los medios de comunicación masiva o el discurso burocrático oficial. La mirada urbana de lo rural estructurada en *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964) donde aparecen claramente diferenciados el sacerdote, el bobo, el policía, el alcalde, la mujer bonita y el rufián, distribuidos en un escenario que opera como soporte o contenedor (clara manifestación de la escisión naturaleza/cultura propia del pensamiento moderno) no es la misma mirada urbana de *La sirga*, donde los tiempos y los espacios, desdibujados y opacos, constituyen proyecciones de la metafísica de los personajes, ráfagas que continuamente se acoplan en el fulgor de una simetría oculta (apuesta estilística que el autor radicalizaría en *Sal*, película de 2018). En el largometraje de Luzardo el conflicto armado se lee de corrido, mientras en el de Vega solo puede decodificarse mediante indicios, baches, sombras de fantasmas, los intersticios. Podría afirmarse que el componente narrativo del espacio aumenta a medida que la urbanización se acelera. Sin embargo, bajo las nuevas condiciones impuestas por la sociedad posindustrial y global, este proceso termina por implosionar.¹¹



El río de las tumbas (1964)



La sirga (1912)

En este sentido, los grandes acontecimientos son ignorados. El ejercicio de elipsis que realizan sus directores es un ejercicio de sublevación modesta, de acatamiento a los ritmos reservados. El tiempo de la cotidianidad, el tiempo muerto descartado en los códigos del

¹¹ La experiencia moderna es propiamente urbana: desazón, destrucción de los vínculos personales, de las barreras morales... paisaje de máquinas de vapor, fábricas de rieles. "Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos". En: Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI Editores, 1989, p 1.

montaje clásico, adquiere una relevancia mayor, circunscrita siempre a la conciencia de lo efímero y transitorio. Como dijo Godard, “extraer imágenes sencillas es negarse a hacer imágenes del mundo demasiado completas, es hacer que la misma imagen (o sonido) sea una imagen de lucha y una imagen en lucha.”¹² Lo que en la época del vértigo puede resultar atrevido: evadir la velocidad impuesta por el capital. O, en términos de Tarkovski, reproducir el flujo del tiempo, la vida interior del plano, a pesar del montaje.¹³

Pero ¿en realidad estas impresiones se encuentran asociadas con un genuino interés contrahegémico? También es provechoso pensar mal y preguntarse sobre las relaciones de producción, distribución y exhibición que hacen de esta estilística minimalista de planos largos y estáticos, de mínimos incidentes narrativos y una particular tesitura sociológica de la diferencia la marca o tendencia que los cines periféricos establecen para ser legitimados por la cinefilia internacional y los festivales europeos de primer nivel. Una relectura autoindulgente del esquema civilizado/salvaje, o una de las tantas formas como occidente se lava la cara.¹⁴

(Inserto)

Una producción de sentido que contrasta con la ofrecida por Ciro Guerra en *El abrazo de la serpiente* (2015) y *Pájaros de Verano* (2018), películas en las cuales también se interpela la diferencia étnica, pero a través de los mecanismos consensuados de asimilación asimétrica característicos de la modernidad tardía y el neoliberalismo. El aborígen amazónico desplegado como agente multicultural benefactor de la madre tierra y el conocimiento ancestral (ese invento jipi contracultural), y el wayú vaciado de sustancia histórica que permita formatearlo bajo los códigos del género gangsteril y, de esa manera, vendido como “la verdadera historia del origen del narcotráfico”, ofrecerlo a los flujos globales de consumo estereotipado de mafia y

¹² Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid: ABADA Editores, 2005, p 86.

¹³ Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, 2002 p 143.

¹⁴ Alguna vez vi por ahí a Óscar Ruíz Navia proponer en tono sarcástico, ante la posibilidad de quedarse sin película de 35 mm en pleno rodaje de *La sirga*, de la cual es productor, finalizarla en video. Esa mezcla les encantaría a los europeos, dijo. No cito textualmente pues, como ya advertí, no recuerdo cuál es el documental, tal vez un *making of*, de donde extraigo el comentario. Pero no miento. De cualquier modo, este pie de página es desestimable, más anecdótico que explicativo.

exotismo que en los últimos años Netflix ha popularizado en todo el planeta.¹⁵

Salto de eje

De nuevo: las modalidades del montaje en el cine colombiano responden en mayor medida a las pretensiones de realismo y objetividad características de la cinematografía americana cuya senda fue establecida por David W. Griffith. Estas ambiciones formales y narrativas están articuladas a los principios metafísicos que dan cuerpo al pensamiento occidental y cuyas fuentes pueden rastrearse al mismo tiempo en el mito y la razón. Los géneros cinematográficos, por ejemplo, que buscan la economía, simplicidad y estandarización de la producción, se convirtieron en modelos con los cuales ofrecer *una imagen acabada del mundo*. En el contexto nacional, algunas muestras de cine de género como *El paseo* (Harold Trompetero, 2010), *Saluda al Diablo de mi parte* (Juan Felipe Orozco, 2011), *El cartel de los sapos* (Carlos Moreno, 2011), *La cara oculta* (Andy Baiz, 2011), afirman, en parte gracias a la cohesión y *ocultamiento* de su montaje, la idea de una realidad inamovible, legible y predecible. Un orden natural de las cosas. Otras películas de género, más flexibles en la implementación de los códigos y más abiertas a la hibridación, como *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982) *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983), *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), o *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008) ofrecen en cambio un ordenamiento parasitado de lo real. En estas últimas producciones impera la desazón por una utopía irrealizable y el escepticismo ante la firmeza de unos valores humanos de corte universal. El conflicto armado, la desigualdad económica, la violencia política y el narcotráfico entendidos como marco normativo de nuevas socializaciones se ofrecen mediante juegos formales cercanos al pastiche, la serie B norteamericana, el *noir*, el ritmo desenfrenado de videoclip y desprecio por el realismo. Declaraciones manifiestas de la incapacidad de decir y abarcar

¹⁵ Lina Britto, en su agudo texto *La venganza guajira*, recoge una afirmación de Cristina Gallego, la productora y codirectora de la película, que evidencia la instrumentalización del aborigen guajiro: Gallego reconoció que la bonanza había sido un fenómeno ajeno a ellos, sin embargo, “los wayuus tienen unos códigos de comportamiento que los hacen más interesantes y lo que queríamos era contar la transformación de una sociedad tradicional y si lo abríamos a todos los *arjunas*, pues no nos lo permitía hacer”. Universo Centro # 101, octubre de 2018. Ver: <https://www.universocentro.com/NUMERO101/La-venganza-guajira.aspx>

la totalidad. No es simple nihilismo, sino exploración juguetona de los mitos y del cabaret sangrante de lo popular. Cortar donde nadie corta.

Elipsis

Tres senderos finales:

(Preguntarse por el proceso).

2.Un crítico de cine los llamó errores de continuidad.¹⁶ Se refería a la aparición de un automóvil deportivo rojo y un televisor en una historia ambientada en la Bogotá de los años cuarenta. La película es *La historia del baúl rosado* (2005) de Libia Stella Gómez. Realmente no son errores, sino atrevidos guiños autorales con los cuales se busca poner de manifiesto el carácter artificial del relato —una crónica policial salpicada de remilgado melodrama—, metanarrativa que haría consciente al espectador de los mecanismos de construcción de la obra artística. Aquel crítico, sin embargo, no logró percibir lo que a mi parecer es la más sugerente de dichas cavilaciones, el último plano en el cual el personaje principal, el detective Mariano Corzo, le confiesa a su amante, en tono sentencioso y figurado, la identidad del autor del insustancial misterio del baúl: “un fabricante de mentiras”. En ese momento, el espectador ya sabe a quién se refiere el detective, aunque la directora, de nuevo, parece referirse a sí misma: la cámara se aleja de los cuerpos de los personajes en el interior del tren en movimiento para mostrarnos la Bogotá contemporánea en la cual fue filmada la película. La historia no es solo sobre un periodista que se inventa un misterio, sino también sobre el artista que concibe a ese periodista para hacerlo pasar por verdadero. La impostura de ambas iniciativas.



La historia del baúl rosado (2005)

¹⁶ <http://www.ochoymedio.info/review/214/Un-ba%C3%BAI-a-medio-llenar>

En suma, Gómez parecía más preocupada por dejar bien claras las estrategias usadas para contar algo, “mostrarse”, que por simplemente contarlo, aunque es bastante evidente que no son estos elementos los que lastran su narrativa sonámbula, un guion agujereado al que le cuesta vivir por cuenta propia. A pesar de estos inconvenientes, los interrogantes formales planteados por la directora invitan a establecer diversas lecturas, como la que hago a continuación, un tanto oportunista. La crisis de la modernidad entendida como el malestar causado al reflexionar sobre el acto de relatar. Reconocerse como “fabricante de mentiras”: Progreso, libertad, igualdad, desarrollo, razón. A la directora le bastaron unos cuantos planos para desactivar en muchos espectadores la suspensión de la credibilidad. Despertarlos del sueño. En ese estado de resaca se encuentra el occidental que lanza el planeta a la barbacoa apocalíptica en sus vacaciones de verano. El último plano secuencia de Bogotá constituida por varias ciudades entrelazadas no solo es una metáfora visual de las constantes contradicciones y coqueteos entre lo nuevo y lo viejo propio del espíritu moderno, donde nada permanece en su sitio, sino también de la autodesintegración como forma de vida. Esa paradoja siniestra.

3. Ajena por el momento a las dinámicas de producción nacional e internacional, la obra de Lina Rodríguez, cineasta colombiana afincada en Canadá, se erige como una lectura muy personal y honesta acerca del mundo de los afectos, sobre todo femeninos, de la clase media bogotana. Películas como *Señoritas* (2013) y *Mañana a esta hora* (2016), además de ser producidas gracias a una red cercana de apoyo económico y artístico, evaden las reglas de la dramaturgia clásica: nada de giros, nudos o catarsis. Tampoco actores y actrices televisivas. El guion suele funcionar como guía flexible, lejos de una rigurosa prescripción, y la edición como tecnología del azar y el descubrimiento. Es en la sala de montaje donde se “encuentra” la película, afirma la directora. En este sentido, la incomunicación y lo efímero, algunos de sus principales intereses, se expresan mediante la acumulación de momentos, largos planos secuencia que no se hallan vinculados a progresión dramática alguna y que, en su comprensión, más que resistir o liberar, albergan tensiones. En estos casos, aunque también van encaminadas a la economía narrativa, las elipsis enfatizan las discontinuidades del paso del tiempo, sus arritmias, ímpetus y estancamientos, y no su ocultamiento.

1. La película de Spiros Stathoulopoulos *PVC-1* (2007), que consiste en un solo plano secuencia de 86 minutos, es la negación del montaje, la misma esencia del cine (aunque

realmente existe una edición o articulación de sonidos, de elecciones compositivas).¹⁷ Representación que busca negarse como representación: en *tiempo real*, con varios actores naturales y basada en *hechos reales* (la historia de una mujer a quien le instalaron un explosivo en el cuello, suceso de amplio impacto mediático). Pero en ese *mostrar tal como son las cosas* se afianza el simulacro. Hiperrealidad.¹⁸ El irritante despliegue emocional de los partícipes del drama instauro *la verdadera naturaleza* de la violencia colombiana. Explotación de los afectos que desplaza el carácter complejo, *real*, del fenómeno, una situación que ha sido capitalizada por el espectro político de derecha con gran éxito (incluso, la visión teledirigida por el *steadycam* recuerda la dinámica de un videojuego). Aquí se advierte la impostura, pues parte de la puesta en escena de emociones desbordadas se desprende de la actuación artificiosa y teatral del personaje principal, la mujer que no pudo interpretarse a sí misma, la víctima del atroz crimen (un gesto similar: encuadrar en un primer plano a una niña acosada por el llanto).

Precisamente, al examinar con detalle la historia es posible percibir la marca de la nación, de la época: la vida humana reducida a valor de cambio, transmutada en signo. Este desprecio —vaciamiento de contenido ontológico— direccionado por el capital —ese gran sueño de emancipación saludado con soberbia en *Bajo el cielo antioqueño*— ilustra la actual confusión entre referente y representación.

Piezas sin armar. Un fondo oscuro llamado patria. Hogar.

¹⁷ “Película de cinematógrafo donde las imágenes, como las palabras del diccionario, no tienen poder ni valor más que por su posición y por su relación”. Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, 1979, p. 16.

¹⁸ El cine, esa fantasmagoría, es en sí mismo un arte y una tecnología de lo hiperreal, pero lo es mucho más aquel que apela al “realismo absoluto” como el inaugural corto sobre la llegada de un tren a la estación de La Ciotat (Lumière, 1895) o la pornografía. Esa supuesta fidelidad a la realidad esconde una postura ideológica que condiciona la mirada: la creencia en una dimensión física independiente del observador a la que se puede acceder de forma *precisa* mediante los sentidos y la razón.

Bibliografía

- Amiel, Vincent. *Estética del montaje*. Madrid: ABADA Editores, 2005.
- Bresson, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, 1979.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.
- Delgado, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Duque, Edda Pilar. *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: El Áncora Editores, 1992.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, 2002.

Publicaciones periódicas:

- Kinetoscopio Vol. 20 # 90, Medellín, junio 2010.
- Universo Centro # 101, Medellín, octubre de 2018.