

**Otros escenarios de la investigación cinematográfica. Procesos curatoriales, investigación documental y creación artística.**

Pedro Adrián Zuluaga, Luis Ospina y Carlos Santa.

El objetivo de la mesa es abordar las formas en las cuales se organiza el discurso que se produce a partir de la investigación. Una de las grandes preguntas del trabajo investigativo es precisamente cuál es la forma que debe adquirir y derivado de ésta, cuál debe ser la forma de circulación de este conocimiento. Las preguntas alrededor de la investigación ponen en cuestión los lenguajes académicos y entran también en el campo de la creación; vinculan todos los procesos investigativos y de creación de los discursos académicos con los procesos de creación de discursos estéticos. Por otra parte, ponen en cuestión el problema de la validez y de la verdad del discurso académico, justamente una de las grandes cuestiones de la academia o de cualquier discurso estético es la validación de sus referentes. Consecuentemente, las propuestas que se presentan a continuación parten de la pregunta por los otros escenarios que puede tener la investigación en cine.

**¡Acción! Cine en Colombia**

Por Pedro Adrián Zuluaga.

La muestra “¡Acción! Cine en Colombia”, que tuvo lugar entre el mes de octubre de 2007 y el mes de enero de 2008, se dio en un contexto aparentemente contrario a cualquier posibilidad de crear conocimiento académico. Se trataba de un evento conmemorativo, 110 años de cine en Colombia, respaldado y gestionado por un entramado institucional que incluía al Museo Nacional, el Ministerio de Cultura y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, además, su patrocinador oficial era la empresa privada de distribución y exhibición Cine Colombia, históricamente vituperada por su pragmatismo, pero al mismo tiempo, la exposición coincidía con una tendencia en alza que favorece el acercamiento del cine con la institución museo, forzándola con la elasticidad de ambos medios: el cine asociado casi siempre con el entretenimiento masivo y el museo como el lugar donde se agencian los bienes simbólicos de mayor prestigio en una sociedad.

La actual relación entre cine y museo no se reduce a exhibiciones de alguna manera convencionales como la célebre exposición “Hitchcock y el Gran Arte: coincidencias fatales” que se presentó por primera vez en el Centro Pompidou de París y que fue replicada a pequeña escala en el Centro Colombo Americano de Medellín, en 2005, con la curaduría de Hugo Chaparro Valderrama. Así las cosas, mi reto principal como curador, consistió en deslindar la exposición en lo posible del discurso institucional y en moderar el furor conmemorativo justo un año después de que cerca de tres millones de personas acompañaran a las películas colombianas en las salas de cine y en un ambiente en el que todo, incluida la ley de cine, apuntaba a un optimismo desmesurado en el 2006. Dos millones de personas fueron a ver cine colombiano, el tope más alto que se dio dentro de la ley del cine alcanzando un 14% del mercado nacional.

La estrategia entonces para ese deslindamiento, se enfatizó en problematizar el objeto de estudio como en cualquier investigación académica tradicional, evitando lecturas reduccionistas. Una de ellas por ejemplo, habría sido construir un relato heroico sobre los pioneros –los Di Domenico, Los Acevedo, incluso Luzardo, Norden, Gaviria u Ospina-, desligado del contexto y los condicionamientos de los que operaron, o emprender un recuento en el recorrido de las obras con sus desiguales aciertos y fracasos o concentrarse en la abundante colección de anécdotas pintorescas al fin de las cuales siempre se deduce entre sonrisas *los colombianos somos así*, con su carga de complacencia y determinismo.

La muestra incluyó un aproximado de 120 obras en total, organizadas a manera de relato, en orden cronológico pero bajo unas líneas paralelas de acercamiento al cine en Colombia. La exposición intentó construir un recorrido en paralelo por los públicos, las obras y los medios de producción cambiando de esa forma su más previsible orientación, así, lo que se hizo fue una exposición sobre el cine en Colombia y no exclusivamente del cine colombiano, aunque manteniéndolo siempre como norte, aproximándonos no sólo al relato que el cine construye sobre el país, sino al relato que el país construye sobre el cine.

No voy a enumerar la cantidad de limitaciones a las que se enfrenta la ilusión de construir un relato, es decir un sentido, en medio de la información fragmentaria, los vacíos documentales y la desaparición de las evidencias materiales sin las cuales toda reconstrucción histórica resulta un mero ejercicio de especulación. Resulta lamentable

la desaparición de las películas, sobre todo las del periodo silente y de los años 40, pero no es menos descorazonador la inexistencia de archivos documentales, con honrosas excepciones, y el escaso ejercicio del coleccionismo. Si esto resulta lesivo para la investigación académica, cuyo resultado final es en general un texto escrito, es un impedimento aún mayor para una propuesta museográfica. Un texto escrito supone una reflexividad que puede rellenar los baches mientras que el museo requiere la evidencia física, se alimenta de su fetiche, pero esta limitación al mismo tiempo nos obligó a darle valor a elementos casi siempre desatendidos en la investigación académica y permitió poner de relieve otro tipo de relaciones y referencias: los afiches, los elementos visuales de las revistas, el lenguaje gráfico y publicitario, entre otros.

¿Cuál es el balance de lo que se logró? No se cuestionó el canon del cine nacional aunque se incluyó, por ejemplo, la publicidad y los archivos nacionales, normalmente marginados de las historias canónicas. Tampoco se hizo un aporte historiográfico de relevancia, en mi caso hice descubrimientos, pero absolutamente personales. Entre ellos, la película *La frontera del sueño* (1950) que nunca había visto y cuyo fragmento de casi doce minutos me pareció absolutamente revelador, una atmósfera de misterio muy bien lograda que merecería, a pesar de sus escasos doce minutos tener un lugar más importante en la historia del cine colombiano. Usualmente, al hablar del cine de los años 60, nos concentramos en dos o tres películas, *El río de las tumbas*, *Pasado el meridiano* y *Raíces de piedra* y desatendemos o marginamos películas sólidas como *Bajo la tierra*.

La mirada panorámica, al mismo tiempo, permitió verificar unas constantes históricas. Voy a dar tres ejemplos. Primero, la ambivalencia entre el cine y los poderes sociales, una relación amor-odio que se expresa en los miedos pero al mismo tiempo, en los deseos que el cine despierta. Como ya se ha enunciado, el cine es uno de los aspectos de la entrada de la modernidad a la región, pero se ha desatendido un asunto que es crucial, la contraparte de ese anhelo a la modernidad: el pánico a la modernidad. La llegada del cine pone de manifiesto tanto el deseo como el pánico hacia la modernidad. Un ejemplo de esto lo encontramos en un periódico de Sincelejo de febrero de 1914, donde se reprodujo la sospecha de inmoralidad que el nuevo espectáculo provocaba: “el cine corrompe, es un vicio como el del aguardiente o como el del juego”. En julio del mismo año, en un periódico regional de Carmen de Bolívar se leía lo siguiente: “cuando hay cine, que venga, que venga el cine, para disipar el tedio y su influjo preocupantico no hay nada como un pelicularo sazornado”. Esa ambivalencia se puede encontrar en

infinidad de registros de prensa de las primeras décadas del cine en Colombia, donde terciaron figuras como Tomas Carrasquilla. Fue un territorio de disputas que manifestaban esa dualidad frente al espectáculo cinematográfico.

Segundo, constatar los elementos recurrentes y los índices que transitan de la realidad social a las películas y que después crean una tupida red de referencias internas, por ejemplo la caja con orejas que aparece en *Carne de tu carne*, revive el sueño del personaje de la cerca que le corta la oreja a la madre o es una alusión a cobrar las muertes de nuestras múltiples violencias con un miembro mutilado del cadáver. No hay duda de que un texto escrito puede revelar esos cruces o citas, pero la confluencia del objeto con su representación en el marco de un espacio museográfico, potencia el efecto sensorial y cognoscitivo. Tercero y último, en este caso se partió de una idea intuitiva o de un concepto, que el gran tema del cine colombiano reciente, y casi que uno podría decir el tema del cine colombiano en general, no es la violencia como se suele deducir, sino el flujo de capital, el dinero fácil.

La exposición logró poner a dialogar materiales de muy diversa procedencia, foto fija, registros de prensa, programas de mano, mapas, publicidad, aparatos cinematográficos, elementos de utilería y dirección de arte, testimonios orales y audiovisuales, pinturas, muñecos, entre otros. De esta manera logró hacerse visible más allá del cliché académico, la movilidad, o si se quiere interdisciplinariedad que ha caracterizado al cine colombiano, gracias en parte al escaso poder de los gremios y a la inexistencia de un campo cinematográfico propiamente dicho.

En el cine colombiano, a pesar de ser este un país tradicionalmente cerrado al contacto con el mundo exterior y donde prevalece la idea de un nosotros como barrera protectora frente a contaminaciones indeseables, se dieron siempre cruces entre nacionalidades, disciplinas o medios. Muchos flujos e intercambios mas allá de los consabidos seminalmente. La escena artística de los años 60 por ejemplo, iba y venía entre el cine, el teatro y la televisión. Los artistas plásticos han tenido una relevancia aún no reconocida suficientemente en el cine nacional. La exposición mostró obras de artistas como Enrique Grau, Miguel Ángel Rojas, Carlos Santa, Pedro Alcántara, Antonio Grass, Ricardo Duque, entre otros, que fueron utilizados en las películas, como material promocional de las mismas, o, simplemente, como creaciones que se inspiran en la experiencia del cine. Este punto evidencia la necesidad de una aproximación menos

especialista del cine colombiano, donde se recupere el papel de los públicos, el determinismo que imponen los medios de producción y el carácter histórico de las obras. Solo en este último punto se ha avanzado en los últimos tiempos, como se ve por las investigaciones recientes, mientras apenas empiezan a despuntar estudios económicos, estudios sectoriales y estudios de recepción.

Los resultados de “¡Acción! Cine en Colombia”, resultan quizá demasiado abiertos, subjetivos y sensoriales y contradicen la asertividad propia de la investigación académica, sin embargo, sus huecos, o su aparente fragmentación, son una imagen mucho más parecida en sus limitaciones a la práctica del cine en Colombia. La exposición tendrá una segunda parte el próximo año, en un recorrido internacional que se va a producir gracias a la cancillería y a las instituciones que nos apoyan, de manera que vamos a revivir ese cadáver.

Uno de los problemas que es interesante plantearse a partir de un ejercicio como la curaduría de una exposición, entendida como un formato de puesta en circulación de un proceso investigativo de la información, está en la perspectiva de la escritura. Cualquier ejercicio de escritura es siempre un ejercicio de poder y puede que la curaduría responda en ese sentido a la problemática. François Lyotard en *Lecturas de infancia*, expresa a propósito de este problema de la escritura “nadie sabe escribir, cada cual sobre todo el más grande escribe para atrapar a por y en el texto algo que él no sabe escribir, que no se deja escribir, que no se dejará escribir, y él lo sabe”. La referencia tiene que ver con el momento en que la escritura se encuentra con el vacío, cualquier tipo de escritura, cualquier tipo de escritor de alguna manera responsable siempre está llegando al vacío y la palabra vacío, o la idea de vacío, tiene que ver con algo de lo que sucede en *Un tigre de papel* de Luis Ospina, el mecanismo de crear un objeto vacío, un nombre vacío que se va llenando con la ideología, la historia y la investigación que se hace.

### ***En busca de María***

**Por Luis Ospina.**

Les voy a presentar una serie de anécdotas o de secuencias de trabajo que he hecho, relacionadas con memoria cinematográfica. Uno de los primeros trabajos de esta línea fue el documental *En busca de María* que realicé en conjunto con Jorge Nieto. La idea

surgió luego de que aparecieran cuatro planos de veinticinco segundos del largometraje *María* de 1921, dentro de unos rollos que no tenían nada que ver con la película. En esa época cuando los noticieros necesitaban material de archivo recurrían a las películas de ficción y extraían pedazos para ilustrar determinadas noticias o comentarios, por ejemplo, unos caballos cruzando un río o cargando un bulto podían ilustrar una noticia sobre el café. De esta manera, al confrontar las fotos que se hicieron en el rodaje de *María*, -Máximo Calvo hacía esas fotos para venderlas y así conseguir financiación para la película -, pudimos confirmar que se trataba de fragmentos perdidos del largometraje. Posteriormente comenzamos a investigar. Contábamos con la ayuda de la hija de Máximo Calvo, Esperanza Calvo, y de la actriz que interpretó a María, Stella López Pomareda, así como la ayuda de Bernardo Salcedo Silva que había visto la película. Esperanza Calvo conservaba una serie de documentos al respecto del rodaje, a lo que se sumaba una especie de comunicación extrasensorial con su padre, gracias a la cual anotaba una serie de indicaciones que él le mandaba sobre revelado de películas de los años 20, emulsiones, entre otros. Material que da para otra película. Encontramos también un guión de la película, alrededor del cual hubo siempre polémica sobre la autoría. Algunos la atribuyen al poeta vallecaucano Ricardo Nieto y otros dicen que fue escrito por Alfredo del Diestro. No sabemos con precisión cómo fue esto, como tampoco sabemos cómo era la división de trabajo entre Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, de acuerdo con Hernando Salcedo Silva, el segundo se ocupaba de dirigir a los actores, de la parte artística, y Calvo se encargaba de las máquinas, pues era él quien sabía manejarlas; también por Hernando Salcedo sabemos de ciertos desencuentros entre los dos.

Cuando Jorge Nieto y yo tratamos de hacer esa película teníamos muy pocas cosas: las fotos, un pedazo de guión, la actriz, los testimonios de la familia de Máximo Calvo, y con base en eso hicimos un guión conjuntamente, con la colaboración de Marta Restrepo y su investigación sobre la época. El guión recuperado y las fotos nos sirvieron para hacer una reconstrucción escénica de alguna de las escenas de la película, así como del público de la época, y el resultado fue una película de quince minutos. Carlos Mayolo representó a Máximo Calvo, Jorge Nieto a Federico López, Sandro Romero a Efraín y yo tuve que representar a Alfredo Del Diestro. La voz de Calvo la hizo José María Arzuaga. Ésta es una de las primeras películas colombianas que tratan del cine propiamente y sin duda en este sentido todos fuimos pioneros.

Posteriormente, realicé otros trabajos sobre la historia del cine. Uno tiene que ver con la historia del cine nacional, es una serie de dos documentales didácticos sobre la comedia muda norteamericana, que fueron hechos cuando Enrique Ortega trajo del Museo de Arte Moderno una gran muestra de cine de *slapstick* y se me permitió utilizar los materiales de archivo para hacer una película didáctica con el fin de explicar la comedia muda norteamericana.

Posteriormente hice un documental sobre la historia del cine de Cali en la que recojo los hitos de la cinematografía caleña. El documental hace parte de una serie de documentales sobre la historia de Cali, éste es un monográfico sobre el cine del Valle del Cauca, en el que comenzamos, desde luego, con el período mudo, *María*, y una serie de películas mudas que desaparecieron por completo y que podían ser muy interesantes, porque eran melodramas al estilo italiano. Uno de los productores de estas películas fue Hernando Domínguez que era el abuelo de Clara María Ochoa que también es productora de cine.

Estas películas se proyectaron pero desaparecieron completamente y existen unas pocas fotos de ellas. En compañía de Jorge Nieto y Marta Elena Vélez, alcanzamos a hablar con Hernando Domínguez, uno de los productores más importantes y nos alcanzó a contar una pequeña historia al respecto de las mismas. Hernando se enamoró de una de las divas italianas, motivo por el cual la esposa, se deshizo de todo lo que tenía que ver con la película, solamente pudieron rescatarse unas pocas fotos de su carrera cinematográfica. Posteriormente, cuando se cumplieron los 100 años de la historia del cine yo propuse hacer algo sobre la historia del cine en Colombia, pero no pude conseguir apoyo, incluso aplique a una beca Guggenheim pero fue rechazada, sin embargo, la frustración me duró poco porque en ese mismo momento surgió la necesidad de hacer *En busca de María*.

La película coincide con un momento en que Audiovisuales y Patrimonio Fílmico, querían hacer la historia del cine colombiano, y de hecho inician haciendo un registro de los directores de cine más veteranos, recopilan testimonios, para lo cual se grabó a cantantes como Berenice Chávez, y a todas las personas que trabajaron en las películas, en síntesis se empieza a constituir un archivo de entrevistas con miras a hacer un documental con ese material, sin embargo, el tiempo pasó, Audiovisuales desapareció y una serie de eventos hizo que la película no se hiciera en su momento. Posteriormente,

se comisionó a Julio Luzardo para hacer la primera parte –del cine mudo a los años 70-, y efectivamente Luzardo realizó doce capítulos que dan cuenta de la historia del cine colombiano desde los inicios al año setenta. Luego me comisionaron a mí para hacer de los años setenta a los años noventa y cinco, aunque hubiera preferido hacer la primera parte, -porque creo que el cine entre más antiguo tiene más encanto, mas anécdota, las películas por precarias que sean pueden ser muy interesantes, porque nos muestran ciertas cosas, ciertas formas de vestir, de actuar de la gente, de nuestra arquitectura, y se prestan además para la especulación-, pero no fue así y tuve que trabajar la

## **Fragmentos**

Por Carlos Santa

Dentro de mi trayectoria en la animación siempre me ha interesado la manera en que la imagen es capaz de desarrollar un desenvolvimiento coherente en el tiempo, es por esto, que considero que la investigación en cine puede acercarnos al terreno de las distintas estrategias narrativas en la animación a partir de la música o de los cuadros. En la animación basada en la plástica la estructura convencional del guión no necesariamente se usa, de ahí que nos interese aquello que se sale de la estructura convencional tal vez con la intuición de que la forma de tanto repetirse termina volviéndose contenido, pues por interesante que parezca la idea en el guión, nos da un presupuesto extremadamente racional. Por el contrario cortar o dividir la imagen o dejarla fluir como nosotros queremos es un movimiento que podemos corroborar desde la plástica.

En ese sentido, intento mostrar que el artista es un buscador más que un investigador en el sentido científico racional de la palabra, esa búsqueda se puede homologar con la investigación académica, comprendiendo que la investigación en el cine no es solamente hablar de cine, sino que en algunos fenómenos hacer cine incluye una investigación.

*Fragmentos* es un trabajo atípico, no está hecho de forma convencional, casi que está hecho bajo el sentido de un filmar nada pues lo único que hay propiamente filmado es una pequeña animación que dura unos segundos, del rostro de María, a partir de unas imágenes que me prestó Irene de Rodríguez. El documental surge de la preocupación por la historia del cine colombiano. Sin embargo, contar la historia del cine colombiano



no estaba dentro de mis intenciones. Lo que me interesaba era buscar las imágenes más bellas del cine colombiano, teniendo en cuenta que en el cine la belleza de una imagen no depende de sí misma sino de la edición, así que entrada había algo de absoluta arbitrariedad en el planteamiento inicial.

De esa manera, la primera parte del trabajo, un año más o menos, consistió en ver las películas, lo que había en el archivo fílmico y desear, de repente, encontrar alguna cosa que nadie hubiera encontrado. El resultado, ya todo el mundo lo sabe, de los primeros 20 años de cine colombiano no queda prácticamente nada. Al revisar los libros sobre la historia del cine colombiano la carencia fundamental tiene que ver con el referente, no existe la imagen de la película, y sin embargo, la potencia del cine está en crear imaginarios y producir imágenes para el recuerdo, y así contestar ¿cuál era nuestro recuerdo? y ¿cuál era ralmente nuestra memoria?

Si con los pocos recursos que contábamos no se podía armar la historia, simplemente imágenes bonitas que se ligan durante 60 ó 70 minutos no parecía razonable. De ahí que surgiera la necesidad de profundizar en la investigación. Lo primero que hicimos fue darle un orden cronológico al material de archivos, luego hicimos un minucioso trabajo que exigía en algunos casos un poco de especulación. Lo que queda es verdaderamente eso, fragmentos, y al final el objetivo se volvió bastante simple, acercar a los espectadores a esas imágenes que hablan solas.

Muchas veces cuando se hace cine, se hace primero la literatura, y luego viene la imagen, entonces ahí también venia para el desarrollo de la película una pregunta interesante y es, hasta donde se puede trabajar sin guión, hasta donde la imagen habla sola. Constantemente a la imagen se le están pidiendo otros referentes, literarios o teatrales, musicales, como si la imagen no pudiera expresar nada por sí sola.