

JUAN DIEGO CAICEDO

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas,
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Discontinuidad y conciencia vil
en el cine nacional

Ahora, cuando el Ministerio de Cultura de Colombia ha decidido estimular de nuevo la producción cinematográfica, por primera vez con un criterio que parece ser claro y coherente, establecido por personas del oficio y no por cualquier burócrata apadrinado políticamente, conviene plantearse las preguntas más acuciantes acerca del cine nacional. ¿Son sus problemas sólo económicos? ¿No está demasiado cerca de una apología indiscriminada de la delincuencia? ¿Si no nos gusta que nos vean así en el exterior, no vale la pena pensar que, así como hay una *conciencia vil*, en las categorías hegelianas, también hay una *noble*, que distingue al mejor arte?

Los cien años de la llegada del cine a Colombia, que se han celebrado en septiembre de 1997 sin mayor pompa ni resonancia, al igual que la flamante(?) creación del Ministerio de la Cultura en la administración Samper, con las consiguientes esperanzas de una reactivación de la industria cinematográfica, suposiciones que se hacen a partir del anuncio de una nueva legislación al respecto, son factores que traen a cuento, una vez más, las reiteradas preguntas sin respuestas contundentes: ¿existe un cine colombiano? ¿Por qué, pasado ya un siglo, no acaba de despegar económica ni artísticamente? ¿Qué tan ciertas son las afirmaciones de que ha habido una ostensible mejoría en la calidad, a la luz de las más recientes películas, fraseología modelada por los criterios(?) de los medios masivos de comunicación, muy satisfechos de que las estrellas de la televisión continúen haciendo su carrera en la pantalla grande?

Este artículo no pretende resolver todos los interrogantes, pero sí referirse a unas cuantas verdades de a puño, las cuales se acostumbra a callar por razones obvias, de acuerdo con la naturaleza del problema.

POLÍTICA ESTATAL: POR QUÉ Y PARA QUÉ

Las últimas décadas de cinematografía mundial, sobre todo desde la Nueva Ola Francesa y el Nuevo Cine Alemán, han puesto de relieve que, sin la protección estatal, la continuidad de una producción artísticamente calificada se resiente y corre el peligro de extinguirse. Jacques Siclier, en un viejo texto sobre el primero de estos movimientos¹ declaraba que la renovación que representó, en términos de cantidad y significación de directores debutantes en un período determinado, no habría sido posible sin la intervención estatal debida, en buena medida a los oficios de André Malraux, en ese entonces Ministro de la Cultura de De Gaulle y, no sobra decirlo, en especial cuando parece contar ahora con varios y malos imitadores criollos, novelista insigne, gran escritor y ferviente de un tema que amó con todas sus fuerzas: el arte, su naturaleza espiritual, de cara al museo intemporal imaginario del futuro. Conviene recordarlo para saber que una política de estímulo al cine necesita de una *visión* integral humanística, por decir lo menos, recurriendo a conceptos infortunadamente malgastados por las enciclopedias de bolsillo, de venta en los puestos de revistas. El papel del Estado

¹ Véase JACQUES SICLIER, *La nueva ola*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962. Para los fines de nuestro ensayo, recomendamos la primera parte de "Historia de un golpe de Estado, I, Reflexiones sobre un fenómeno", págs. 29-45.

se reclama con mayor razón en las cinematografías subdesarrolladas, constantemente sometidas a la hegemonía de las multinacionales norteamericanas y, en el caso colombiano, de un circuito distribuidor-exhibidor que siempre ha estado en contra de nuestro cine: Cine Colombia, S. A.

Se ha insistido en el porqué de los fracasos gubernamentales que han sido fundamentalmente dos: el decreto de apoyo al cortometraje, más conocido como *sobreprecio*, y la efímera existencia de FOCINE. Recapitulemos, para poder seguir adelante, señalando sin creer que estamos descubriendo el agua tibia, los motivos de tales fracasos.

1. La voracidad insaciable de los distribuidores-exhibidores, con un Estado mediador poco enérgico y eficiente, lo mismo que unos cineastas sin mayor formación ni ambiciones, fuera de las eminentemente *estomacales*, acabaron con el corto. La definición de *estomacal* la tomamos de uno de los pocos directores ponderables que participó en esos infortunios.

2. El Estado, como es costumbre malsana y consabida entre nosotros, se preocupó sólo por engendrar un monstruo burocrático en FOCINE, sin trazar metas claras y realizables tanto en lo industrial, como en lo artístico. Ello porque nunca se designó al frente de estas tareas a personas conocedoras de la materia; la primera y prácticamente única determinación de cada gerente consistía, como lo atestigua quien fuera el representante de los cineastas durante algún tiempo en la junta directiva, en ampliar — o multiplicar — la nómina, para satisfacer los apetitos de la politiquería. En ese sentido, abundaron las aberraciones. Para la muestra un botón que puede ser interesante. Maruja Pachón de Villamizar, cuñada de Luis Carlos Galán (q.e.p.d.) no sólo elevó a sumas considerables la nómina de FOCINE, sino que, no contenta con ello, condonó una cuantiosa deuda que con la entidad habían contraído los exhibidores. ¿Sin recibir nada a cambio? Delitos sin perdón en un país en que la misma dama, paradigma de honestidad y salvíficas dotes, llegó a ser nada menos que Ministra de Educación. Es que, como decía una de sus colegas de cartera, cuando se han educado hijos, se puede ser *motu proprio*, ministro del ramo.

3. La inutilidad de la gestión oficial de FOCINE se vio complementada por la falta de unión y solidaridad entre los cineastas quienes, en vez de luchar por los intereses comunes, se dedicaron a tratar, cada uno y a como diera lugar, de sacar la mayor tajada del presupuesto nacional representado no propiamente en buenas películas, sino en ingresos netos. Unión y solidaridad son propósitos que en Colombia resuenan en el vacío.

Entre ese mare mágnum de dineros impunemente dilapidados, favoritismos de pacotilla y clientelismo disfrazado por consignas como *el cine que necesitamos, como indígenas que somos*, hay que distinguir los males menores del mayor. En el país, el cine nunca ha sido importante más que para unas pocas decenas de personas. Su valor cultural, su historia y su ri-

queza quizá nunca han preocupado a más de treinta y tres ilusos, la misma cantidad de rabinos hebreos que, según se cree, por su oración constante, mantienen viva la llama de la misericordia divina.

Si el cine no se concibe como un arte con características propias, con vivos y fecundos vínculos con otras expresiones de la cultura, elemento integrador con unas tradiciones y raíces históricas, lo mismo que espejo reluciente de la contemporaneidad, no se puede esperar que su camino sea otro del que hasta hoy ha recorrido. Si el Estado interviene para fomentar la incompetencia, a caballo entre el comercialismo burdo y las poses pseudointelectuales, es mejor que no lo haga. Si los cineastas se sienten conformes con el contentillo que les brindan la televisión, el video institucional y la publicidad, si las miras no van más allá del inmediatismo del bolsillo, rasgo que identifica la mentalidad nacional, apaga y vámonos. El cine es digno de otras consideraciones.

LOS RELATIVOS PROGRESOS DEL OFICIO

Lo acontecido en cien años de espejismos (¿hay o no hay cine nacional?) no puede impedir que se vea una realidad. Antes de la era del *sobreprecio*, en Colombia se hicieron algunas películas que alcanzaron un rango sólo legitimado por la posteridad. Cuán inspirador, cuán alentador y jalonador de sueños sigue siendo el trabajo de José María Arzuaga quien, en dos largometrajes, “Raíces de piedra” (1961) y “Pasado el meridiano” (1967) sentó las bases de una representación crítica, con una dramaturgia, un *tempo* y una atmósfera propias, del hombre colombiano. Con cuánta admiración hay que recordar la obra de Jorge Silva y Marta Rodríguez, especialmente “Chircales” (1966-1972), hito en los anales del documental latinoamericano. Qué frescura, qué fuerza sigue teniendo una película como “Oiga, vea” (1971) de Carlos Mayolo y Luis Ospina. Con qué placer y alegría estamos asistiendo al redescubrimiento de la obra, pequeña pero feliz, de Álvaro Cepeda Samudio quien, a más de haber sido uno de nuestros mejores escritores, tenía un olfato certero, una intuición poco común para el cine².

Los mismos cortometrajes de *sobreprecio*, esos que el espectador estaba obligado a ver antes del largo extranjero de rigor en las salas comerciales, en la década del setenta y comienzos de los ochenta, tuvieron sus excepciones de cierta categoría, así esos espectadores hubieran sido víctimas

² Véase JUAN DIEGO CAICEDO GONZÁLEZ, *El cine y el video colombianos de finales de siglo, 1980-1994*, Beca de Colcultura. Copias en los archivos de esta institución y en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Capítulo IV, “Cineastas con una obra competente”; IV, 2. “Luis Fernando Bottía”, págs. 218-239.

de un decreto que, como todos los colombianos, nunca acabó de cumplirse verdaderamente, y protestaran enardecidos contra una agresiva avalancha de mediocridad.

La era FOCINE, con todos sus desfalcos y peculados, nunca investigados, nunca sancionados —ocuparse del cine es un excelente velo para ocultar la devastación burocrática—, dio lugar a un limitado, aunque evidente, perfeccionamiento del oficio si se piensa en cintas como “El embajador de la India” (1986) de Mario Ribero, “Visa U.S.A.” (1986) de Lisandro Duque, y, obra capital, “Rodrigo D” (1988) de Víctor Gaviria, indispensable para comprender la violencia que nos agobia, a pesar de sus carencias técnicas y estructurales.

Después de FOCINE hemos vuelto a repetir, como el cangrejo, los pasos hacia atrás, la involución spenceriana que tristemente nos distingue, en lo tocante a las cifras de producción. El lema es *sálvese quien pueda* y, así las cosas, cuando el Estado no tiene como preocupación el cine, cuando en el país sigue siendo inexistente la figura del productor privado, quien financia películas por su rentabilidad en otras naciones, se han seguido haciendo películas esporádicamente, contra viento y marea. Aunque no estamos muy convencidos de que “La estrategia del caracol” (1989-1993) de Sergio Cabrera y las siguientes películas del mismo director, al igual que “La gente de la universal” (1994) de Felipe Aljure, gocen de méritos morales, intelectuales o estéticos, como lo creen los reseñadores de la prensa, es un hecho que los últimos años de precaria cinematografía nacional dan testimonio del hecho de que se ha ganado en profesionalismo, de que hay cineastas con cosas que decir, con una educación en el oficio.

La falta de oportunidades en una producción continua ha desplazado a la mayor parte de los cineastas hacia el video, medio en el cual se viene desarrollando una actividad a la que la crítica especializada no ha prestado la suficiente atención. Los mayores logros en este campo mantienen una íntima conexión con el cine, si se observa con cuidado el lenguaje audiovisual de sus exponentes, educados casi todos por el cine, su práctica y su teoría. Como no pueden llevar a cabo sus proyectos en el soporte fílmico, estos realizadores hacen, como bien lo dice Luis Ospina, películas en video. Al nombre del cineasta caleño agreguemos los de Óscar Campo, la figura más notable en el campo del video documental, Gonzalo Mejía, Luis Fernando Bottía y Carlos Bernal.

Es allí, en el video directamente inspirado por el cine, donde se están encarando las temáticas más álgidas y dolorosas de la realidad nacional, desterradas por la censura, es decir, la autocensura de la televisión comercial y el poco cine que se está haciendo; con valentía, estos directores nos están revelando lo que somos, sin aspavientos y sin huírle a lo escabroso o lo

temerario de los objetos de trabajo elegidos. Están incursionando en algo vedado por la actitud oficialista, respaldada también por la frivolidad de la farándula: la memoria, la reconstrucción histórica de regiones y mentalidades, épocas y personajes. Desgraciadamente, casi nadie los apoya. El impulso dado inicialmente a esta clase de producción por los canales regionales de televisión se ha venido a pique, quedando actualmente muy poco en pie de un espacio tan atrayente como “Rostros y rastros” de la programadora de la Universidad del Valle. Dichos canales se han dedicado más a imitar la televisión comercial nacional, que a incentivar el talento local con una política cultural. Es lo que seguramente va a pasar también con ese gran *boom* de la T.V. que se nos viene encima; canales privados, comunitarios y de otra índole se encontrarán con tantas deformaciones, tantas taras y prevenciones contra la calidad y el criterio, que es mejor no ser tan optimistas con los deslumbramientos de una tecnología expandida sin el previo examen de su naturaleza e impacto sobre la población. El Estado, que debía encabezar la reflexión sobre el particular, entregó la Comisión Nacional de Televisión a fichas políticas sin el menor saber profesional, cerebros huecos cuya única meta es favorecer a los grandes grupos económicos.

¿QUÉ HACER?

Si no se quiere llover sobre mojado, el nuevo Ministerio de Cultura tendrá que fijar pautas para salvar al cine nacional de sus vicios congénitos, con la ineludible capacidad de discernimiento para diferenciar industria de arte, promoviendo a ambos sin confundirlos:

— El fomento a la industria como tal, nos guste o no, es vital. Puede producirse mucha basura, eso sucede en cualquier industria del cine, pero la continuidad del oficio y la afluencia de público, factor que no se puede subestimar después de los filmes de Cabrera y Aljure, pueden crear condiciones para algo superior. Aquí surge la duda planteada por el cineasta chileno Raúl Ruiz, tan exitoso en Francia y toda Europa, en el sentido de si, en los tiempos del feroz inmediatez de la T.V., vale la pena hacer cine si no es para preservarlo de la fugacidad, afrontándolo sólo como expresión artística. En México parece suceder algo así: se producen muchas menos películas que antes, pero mejores.

Capítulo aparte, la calidad debe ser estimulada aprendiendo de la experiencia mundial. Concursos de guión, avances financieros para proyectos precedidos por realizaciones de valía, premios significativos y otros mecanismos diseñados en distintas latitudes para promover el buen cine, deben ser asimilados y adaptados a las condiciones nacionales, sabiendo de antemano que aquí está la prioridad, que el rol del Estado se justifica cuando es el arte el primer beneficiado.

Para que ello sea posible, se hace imperativo un paso muy difícil de dar en Colombia: reconocer la experiencia con conocimiento de causa, dar un espaldarazo a quienes se han esforzado por tener una formación, dentro o fuera del país. ¿Será esta la más cara de las utopías para quienes hemos querido con pasión ardiente esto de la pantalla onírica? Músicos, pintores, escritores, profesionales de diversas áreas, nos dirán lo mismo en un país en el que el trabajo y el saber, como la vida, no valen nada. ¿Seremos siempre iguales? ¿No se nos ha hablado acaso, hasta la saturación, del cambio, de la extraordinaria movilidad de un siglo que está llegando a su fin?

No obstante, hay que abolir, ojalá para siempre, el malentendido, muy colombiano también, de que del Estado depende cualquier solución. Los cineastas unidos y organizados podrían conseguir más que las dádivas prometidas, nunca concedidas, por unos funcionarios habituados al retraso mental. Pueden crearse circuitos paralelos para el cine, independientemente de la maquinaria distribuidora-exhibidora de Cine Colombia. Hay que reactivar la cultura cinematográfica, tratando de impulsar a los únicos sobrevivientes de un cineclubismo auténtico y a las salas de arte, mal llamadas cinematecas, mal llamadas porque el objetivo de tales instituciones es, ante todo, el de conservar copias del patrimonio fílmico internacional. Hay que permitirle a la crítica entendida: libertad, exigiéndole a la vez rigor y solidez. Deprime ver cómo el cine colombiano no es estudiado, no se sientan posiciones en cuanto a su estética y problemática general, no se analizan las obras más que para caer en lugares comunes, en la conformación de bandos provincianos para favorecer a un director contra otro (ej. Aljure vs. Cabrera) o en la fastidiosa chismografía de los medios y revistas porno-farandulescas. Crítica y cine clubes, educando un público, pueden hacer mucho por el cine nacional.

En las actuales convocatorias y políticas generales de la dirección de cinematografía del Ministerio parece haber claridad acerca de lo que estamos diciendo.

LA CONCIENCIA VIL, EL PRINCIPAL OBSTÁCULO

En los años setenta y ochenta, la casi totalidad de los cineastas colombianos se presentaba, fuera ello cierto o no, con un carnet de identidad ampliamente reconocido como confiable: la izquierda marxista. Todos argüíamos que pertenecíamos a una u otra vertiente de ese pensamiento, constituido o no en grupos políticos, lo cual sirvió para disculpar, con una doble moral lamentable, el tan inferior nivel de muchas realizaciones. ¿Cómo, si alguien estaba comprometido con el pueblo y con su causa, podía hacer malas películas? El mismo Estado patrocinó tal conducta, tanto con el *sobrepeso* como con FOCINE, facilitando la propagación de mucho producto,

mediocre defendido mediante un equívoco *compromiso político*. Esa situación se prolongó hasta hace unos pocos años. Téngase en cuenta que uno de los últimos especímenes antediluvianos financiados por FOCINE fue la mamotétrica y espeluznante “María Cano” (1990) de Camila Loboguerrero, el más costoso y desteñido de los largometrajes oficiales, canto épico del cisne ignorante del ritmo, de la lógica narrativa y de cuanto ingrediente profesional existe en el área cinematográfica. Rico, delicioso es vivir del Estado, sosteniendo que se actúa contra él como aparato del poder de clase burgués, aparato represor de la clase oprimida y explotada según la teoría leninista de “El Estado y la revolución”.

Después de la izquierda, vino la delincuencia como fuerza motriz de la temática fílmica. Películas hechas con FOCINE y sin éste, incluídas la mayor parte de las más recientes, tienden a adoptar como suyos, al igual que la antigua guerrilla, los métodos delincuenciales. Nuestro cine no ha escatimado recursos para hacer la apología del *vivo*, del pícaro, de la astucia no muy noble, so pretexto de que, como la mayoría de los colombianos vive en la miseria absoluta, no hay otra salida que estafar, robar, engañar y mentir. El cine es un fiel reflejo de la sociedad en que se vive y, desde ese punto de vista, lo que se está haciendo es dar rienda suelta al eco que viene del mismo Estado y de la clase política porque ambos, digámoslo sin miedo, son delincuenciales. Nuestro Estado es delincencial y nuestros políticos son delincuenciales. La ley, entre nosotros, está más cerca del malhechor que de cualquier otra cosa. Todos lo sabemos, aunque hablemos eufemísticamente de que esa no es la realidad porque *nos ven así desde el exterior, pero somos distintos*. La impunidad es nuestra gran tragedia, no hay nada más fácil en Colombia que delinquir. Es así como se demuestra que se es macho y osado, audaz y *hombre*, matando y robando.

No es el objetivo de este artículo entrar en consideraciones acerca de los orígenes sociales de la delincuencia, las cuales han abundado en fechas próximas al presente. Nadie puede negar que en el país hay serias desigualdades sociales que ameritan una transformación radical. Pero no se puede tapan el sol con las manos y hablar, hipócritamente, de que nuestros problemas son solamente económicos, cuando son además tan serias las dolencias educativas y espirituales. Al colombiano se le ha enseñado que para imponer su voluntad, la única que cuenta, no debe respetar ninguna autoridad, pasando por encima de cualquier norma de convivencia con sus semejantes. La sociedad civil, en sus prácticas cotidianas, genera la violencia, no siempre motivada económicamente a pesar del determinismo marxista. Así seamos tildados de moralistas y retrógrados los que lo afirmamos, ¿no sería lo indicado que, con cabeza fría, cineastas y ciudadanía en general se preguntaran si tiene sentido ingresar en el tan idolatrado siglo XXI de las tecno-

logías con la actitud, esa sí, de las cavernas, de que para hacerse valer hay que agredir al prójimo?

Lo que alimenta nuestro ánimo es que, efectivamente, no todos nos hemos sometido al estado delincencial de cosas. En Colombia ha habido y hay gente de envidiables cualidades humanas. Como en las demás naciones de la tierra, tenemos individuos que aman, que luchan por causas justas, que emplean su talento, nada despreciable, en servir a la comunidad. ¿Se ha ocupado el cine lo suficientemente de ellos? No. Siendo tan grande y tan tentadora como filón de taquilla la simpatía por la viveza sin escrúpulos, los cineastas prefieren lo turbio y mezquino. A los colombianos superiores a la fatídica corrupción dominante, les sigue faltando un lugar tanto en la pantalla grande, como en la chica. Las simpatías delincuenciales se han traducido en pobreza artística. Cómo encuadrar un plano, cómo hacer una composición visual grata y significativa, cómo montar fluída y rítmicamente una película, han sido preocupaciones únicamente para la minoría, quizá sólo para esos 33 de que hablan los judíos. Se ha progresado, pero aún falta mucho para adquirir destrezas definitivas en el oficio. ¿Será que por cultivar tanto la viveza nos hemos olvidado de todo lo que un buen cine puede hacer para ennoblecer la convivencia y generar mejores hombres?

Si algún día el cine nacional alcanza el nivel con que soñamos, será porque ha superado la conciencia vil, encontrándose con la conciencia noble. De esta manera las definía Hegel: el patrón de referencia de ambas es el Estado como garante del bien común, opuesto a las desenfrenadas ambiciones individuales de riqueza que no lo representan. Ante la ley, todos los hombres son iguales, y esperan de ella los mismos beneficios:

La conciencia de la relación de igualdad encontrada es la conciencia noble. En el poder público considera lo igual a ella misma, el que la conciencia encuentre en él su *esencia* simple y el ejercicio de ésta, poniéndose al servicio de la obediencia real y del respeto interior con respecto a él. Y, del mismo modo, en la riqueza, la conciencia ve lo que le procura la conciencia de su otro lado esencial, del *ser para sí*; la considera, por tanto, igualmente como *esencia* en relación consigo y reconoce como benefactor a quien debe gratitud a aquel que le ha proporcionado su goce³.

Es decir, que la conciencia noble halla la satisfacción de sus fines, ya individuales (riqueza), ya sociales (identificación con los demás en los servicios que presta el Estado) en la aceptación de normas de convivencia establecidas y preservadas por éste.

La conciencia de la otra relación es, por el contrario, la conciencia vil, que mantiene firme la desigualdad con respecto a las dos esencialidades, que ve, por tanto, en

³ G. W. F. HEGEL, *Fenomenología del espíritu*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 296-297.

el poder de dominio una traba y una opresión del *ser* para sí y, por consiguiente, odia al que manda, sólo lo obedece con alevosía y está siempre dispuesto a sublevarse; y en la riqueza, que le lleva al goce de su ser para sí, ve también solamente la desigualdad, a saber la desigualdad con respecto a la *esencia permanente*...⁴.

Si dicha esencialidad permanente se corresponde con el bien común o, por lo menos, con su idea, la desigualdad de la vileza está en aspirar a más de lo que es justo y equitativo en la repartición de bienes, en la transgresión del orden comunitario poniendo al yo como epicentro de toda su participación en la vida social, al enriquecimiento *desigual* como fin en sí mismo.

Ser noble en Colombia, de acuerdo con los conceptos hegelianos, está visto por muchos como una estupidez. La vileza encuentra protección en el propio Estado, cuyos funcionarios permanecen al acecho para saquearlo en la primera oportunidad que se presente. El Estado, por ende, no dispone de la legitimidad requerida como garante del bien comunitario; las conciencias nobles se comportan, pues, como fieles más a una idea de Estado, que a una realidad. Las conciencias viles buscan justificación en esos hechos. Mal de muchos, consuelo de tontos.

Si el Estado continúa interviniendo en el cine colombiano, ojalá la conciencia noble, haciendo abstracción de los males que seguirán acosando a aquel desde otros ámbitos, tenga un chance así en el plano de los funcionarios, como en el de los cineastas. Si, por el contrario, lo vil continúa a la cabeza, ¿para qué un cine nacional? ¿Sólo para aprovisionar las arcas de unos y otros? ¿Nada para el país?

UN EJEMPLO QUE PERMITE SEGUIR CREYENDO EN UN FUTURO

Para finalizar, analizaremos un trabajo en video que, por sus virtudes, más parece una excelente película documental. Su autor, Óscar Campo, empezó su educación cinematográfica al lado de Andrés Caicedo como su discípulo en el Cine Club de Cali, cuyo órgano era la magnífica revista *Ojo al cine*. Egresado de Comunicación Social en la Universidad del Valle, es hoy profesor de la misma, cumpliendo una labor muy importante en dos frentes, como realizador y supervisor de programas de la serie "Rostros y rastros", y creador de la Especialización en Prácticas Audiovisuales. Quien esto escribe ha estudiado ampliamente toda su obra en video y toma el siguiente texto de la investigación citada más arriba. Lo hace creyendo firmemente que trabajos como éste permiten creer que el cine nacional (en función de él Campo ha desplegado su actividad) sí puede tener futuro⁵.

⁴ *Op. cit.*, pág. 297.

⁵ Véase la investigación citada en el numeral 2 de estas notas.

“UN ÁNGEL SUBTERRÁNEO”

Dirección: Óscar Campo; guión: Patricia Alzate, Ximena Franco, Jorge Caicedo (estudiantes de Comunicación Social de UNIVALLE) y Óscar Campo; fotografía: Óscar Bernal; edición: Amparo Saavedra, Daniel Iarussi, Jorge Mario Arias; música: Johann Sebastian Bach, Arnold Schönberg, John Handy; producción para U.V.T.V.: Diana Vargas - programa “Rostros y rastros”. Formato: Video: 3/4 de pulgada. Duración 25 minutos, 1993.

La primera imagen *entra*, como se dice en el argot del video, por *fade-in*; la angulación del encuadre es oblicua hacia arriba, tendiendo al *contrapicado*. Álvaro, protagonista del documental, responde a la pregunta de Campo acerca de cómo le gustaría que se llamara la película (Luis Ospina llama películas a los videos hechos por realizadores de formación cinematográfica): “A mí me gustaría que se llamara *El ángel subterráneo*, título de una novela de Jack Keruac, escritor de los años sesenta, *beatnik* de New York”. Hay un fundido en negro y se oye la música de Arnold Schönberg que va a primar dentro de la banda sonora; por *fade* se pasa a un segundo plano, el de Álvaro recostado, visto en *picado* con la cámara girando sobre él, que permanece con los ojos cerrados. Se lee el título del video y un subtítulo, “Vida en los suburbios de la locura”. Por medio de una *disolvencia* hay transición a un plano fijo del mismo Álvaro, que tiene la cabeza invertida, hacia abajo. Se da una nueva *disolvencia*.

A la siguiente secuencia de imágenes corresponde el texto *en off* que se enunciará más adelante: plano de una niña columpiándose con la figura de Álvaro vista anteriormente, superpuesta a la manera de la *sobreimpresión* cinematográfica; otro plano más cercano de la niña, una de las enfermas recluidas en Cottolengo, el sitio donde también se encuentra Álvaro; plano de un túnel automotor, Álvaro entra *a cuadro* caminando por el andén; plano de éste avanzando, de espaldas, por el paso peatonal del túnel; *plano* que lo muestra, en la misma posición del avance, saliendo del túnel hacia una calle que se ve bajo el efecto de la claridad excesiva, deslumbrante, sobrepuesta, de una suerte de aparición sobrenatural; otra *disolvencia* deja ver al personaje con la cabeza hacia abajo; *disolvencia* y *close up* del ojo invertido de él que se abre; *subjativa* del techo, en el cual hay un espacio vacío —un efecto de luz va del exceso de claridad ya anotado a un tono azulado; plano medio de él con la cabeza hacia abajo y el pecho desnudo; plano de Álvaro incorporándose en la cama; *paneo* que empieza con un anciano enfermo asomado a la puerta de una habitación y termina con otros enfermos recostados en sus camas; plano de Álvaro sentado en la cama, se pone una camisa; *corte* para mostrarlo parándose y saliendo de la habitación, que comparte con más enfermos mentales, a un pasillo, y plano de él caminando por éste (lo vemos de espaldas).

He aquí las palabras de Álvaro, dichas *en off*, que se oyen juntamente con las imágenes descritas:

Tengo más de 46 años. En toda mi vida no he tenido sino cinco o seis sueños agradables y felices. De resto, no he tenido sino pesadillas. Me sueño cortándole los intestinos a una persona, me sueño que me van a violar, que me van a matar; me sueño en un hospital psiquiátrico o en una cárcel repleta de heces; me sueño haciendo el amor con mi mamá, desde que tenía seis o siete años. Eso se llama Complejo de Edipo. Yo padecía del Complejo de Edipo. Me sueño con ladrones que me persiguen para robarme y matarme.

Después de reiterar aquello de los muy pocos sueños felices que ha tenido, continúa. “Tengo problemas mentales. Soy médium involuntario, o poseo de malos espíritus, desde hace muchos años. Por allá desde el año de 1974, en septiembre, comencé a oír voces que otros no oyen, en calidad de interlocutores”. En un plano medio, Álvaro le habla ahora a la cámara:

Los espíritus me hacen el mal de palabra. Me torturan, me meten cizaña contra todo el mundo, incluso contra mi propia familia, mi propia madre. Me soplan, me delatan, hacen experimentos psiquiátricos y psicológicos nazis conmigo, me lavan el cerebro, me infaman, me manipulan. Además, me corrompen, me torturan mucho con la existencia de Dios y me ultrajan. Me hacen todo ésto, ésto es lo que me hacen: el mal de palabra.

Vale la pena hacer un paréntesis para exaltar la gran creatividad con la que empieza el video, la cual se destacará hasta el final. El túnel que simboliza lo subterráneo en la mente del personaje y la salida hacia una luz excesiva para simbolizar su punto de vista, denotan una especial capacidad para hallar las formas adecuadas en la expresión de un universo desquiciado, que no deja de tener estrechos nexos con una de las realidades más inmediatas, con la calle. La cabeza invertida, el efecto de luz anotado en el techo, la niña enferma que se columpia y, sobre todo, la música de Schönberg, asociada aquí de nuevo a los laberintos de la conciencia y el mal, como en el *Doctor Fausto* de THOMAS MANN, son medios apropiados para introducirnos en la selva oscura de la enfermedad mental.

Álvaro camina de espaldas por el pasillo y, en el siguiente plano, fuma, avanzando de frente a la cámara, que esta vez retrocede. Vemos unas enfermas tras los barrotes de su celda y otras alimentándose. Un detalle de las piernas del personaje en movimiento deja ver, también, las extremidades de algunos de sus compañeros de infortunio. Álvaro vuelve a tomar la palabra:

Yo estudié el bachillerato. Terminé en [el Colegio de] Santa Librada y, en 1962, ingresé a la Facultad de Medicina de la Universidad del Valle. Por razones de mi conducta psicótica no pude seguir estudiando y no pude adaptarme a la vida familiar. Por

esa razón me tuvieron que llevar a San Isidro repetidas veces. Estuve hospitalizado en el Hospital Siquiátrico de San Isidro cosa de más de quince veces y, por último, viendo que yo no podía vivir en familia, no trabajaba, no me adaptaba a la vida en sociedad, me trajeron a Cottolengo.

Durante este recuento de antecedentes, la cámara se ha fijado en el aspecto de varios pacientes internados en Cottolengo y en el recorrido que hace Álvaro por entre ellos, preparándose para salir. Terminado el recuento, un plano general del exterior de Cottolengo del Padre Ocampo (así se puede leer en el aviso), con la posterior entrada de Álvaro a cuadro, precede a la *subjetiva* de éste desde un bus en marcha, observando la carretera. Luego, distintos planos van a alternar la figura del personaje sentado en un asiento del bus con más *subjetivas*, que se constituyen en retratos rápidos de una serie de enfermos. La voz de Álvaro se hace oír de nuevo:

Yo en Cottolengo he visto drogadictos, mendigos, piperos, rufianes, expresidarios... Cottolengo es la antesala del infierno porque allí se rumia toda la desesperanza y la desesperación y las frustraciones que hay así para ver... Es un mundo irredento en el sentido de que allí uno vive esperando la muerte, y la eternidad es cada minuto que pasa, y los días son lentos y no tiene uno otro horizonte que la sepultura.

Las últimas palabras se articulan con la *subjetiva* de la carretera. La música del creador del dodecafonismo y el serialismo musical retorna en su preponderancia sonora.

“La ciudad y los desesperados” es el título de la parte que se inicia ahora. La música se aligera, se escucha un motivo de *jazz*. Álvaro camina por la acera, entre los transeúntes de un lugar céntrico de Cali. Un plano general en *picado*, editado monocromáticamente y bajo el efecto de un aceleramiento del movimiento de la imagen, se detiene en los peatones que esperan para atravesar una calle de mucho tráfico. Otro *picado*, en un plano más cerrado, nos muestra a los peatones pasando afanosamente de una acera a otra, con el mismo aceleramiento y monocromatismo. Siguen un plano de Álvaro entre los transeúntes y una alternancia de *subjetivas* con *objetivas*, si así puede decirse. Tanto aquellos como los automóviles se multiplican. La gente trabaja, se precipita a sus actividades; los vigilantes cuidan la propiedad privada; basuras, mendigos y mal llamados *desechables*, aparecen a uno y otro lado; algunos duermen al borde del Río Cali, mientras que otro bebe agua contaminada del mismo.

Álvaro, el loco lúcido, hace sus consideraciones, a la par de las imágenes mencionadas:

Si usted vive en una ciudad como Cali, que es una ciudad de tipo norteamericano, porque Cali es una ciudad como Dallas, Texas, entonces usted tiene que vivir como un robot o una máquina computadora que no sabe más que trabajar para conseguir plata y hacer el amor para que haya hijos, para que ellos sirvan al sistema y

sigan continuando el orden establecido. Por eso, pues, la sociedad lo enloquece a uno, porque si uno no quiere obedecer las normas morales y las normas culturales del orden social... pues uno tiene que marginarse, o es inducido a marginarse por el sistema, o es condenado al ostracismo, al oscurantismo... entonces usted tiene que vivir como un hombre del subsuelo en las alcantarillas de Bogotá o de Cali, o bien sea como un revolucionario de salón, o un loco como Estanislao Zuleta.

Posteriormente, se da comienzo a un nuevo bloque del documental, "En contravía". La cámara se mueve por el asfalto indicando que, efectivamente, va en contravía, como lo da a entender la señal de tránsito respectiva. Después, volvemos a ver a Álvaro sentado en su cama, reanudando sus interrumpidas declaraciones:

Yo soy una persona como las que describe la literatura soviética (diríamos rusa: en ese entonces no existía el socialismo — N. del A.), en especial Tolstoi, Anton Chejov o Dostoievski (...), soy como los personajes del subsuelo de Dostoievski.

Agrega, en palabras que se escuchan confusamente debido a un defecto bucal del que padece, que su perfil psicológico, como se dice en la televisión, es un tanto mesiánico y desequilibrado, lo mismo que el de los personajes de esa literatura del siglo pasado. Lo vemos dirigiéndose hacia el túnel y transitando por éste:

El subsuelo de que habla Dostoievski es la vida inconsciente, la vida subterránea, y es el tipo de vida que yo he vivido. Yo he vivido como un ángel subterráneo de esos de que hablaba Jack Keruac (...), he vivido condenado al exilio como los personajes de Albert Camus, porque también soy un personaje como el renegado o un espíritu confundido...

La secuencia de imágenes que soporta este texto alterna su tránsito por el túnel con su presencia en la cama, hablándole a la cámara. Un *contrapicado*, con cámara en mano, de Álvaro caminando por la calle, acompañado en la banda sonora por la música de jazz mencionada, tocada por el saxofón, sirve para empezar "En el camino". Este es un bloque más del documental, el cual incluye, seguidamente, el *plano-detalle* de los pies de él avanzando por el andén, que está por encima del túnel ya visto, en el exterior; los carros se ven debajo, en la porción más insignificante de la pantalla, como fantasmas lejanos que se agitan.

Téngase en cuenta que la sucesión de imágenes que se ve ahora está enlazada con las palabras del personaje, las cuales serán reproducidas oportunamente. Él está, otra vez, dentro del bus; los reflejos de la vida en la calle se perciben en la ventana, al lado de la cual se ha sentado. Hay *corte* para pasar a un *detalle* del timón y las manos del chofer, que precede a otro plano de la carretera y su señalización, grabado desde el vehículo en

marcha, hacia atrás, a manera de una *subjetiva*. Este último plano, sin desaparecer completamente, al quedar superpuesto, se integra al de los árboles que se perciben más allá de la orilla de la carretera. Es entonces cuando aparece sobreimpresa, sumada a las dos anteriores, la imagen de la carretera tomada en la dirección contraria. Luego, dos mendigos de aspecto desquiciado piden limosna, sentados al borde de la calzada (*subjetiva*); una *disolvencia* nos hace regresar al asilo, donde tenemos un plano de las piernas de Álvaro que, una vez más, camina por un pasillo del lugar; el movimiento de *dolly* nos permite observar varias enfermas mentales, una de las cuales está tras las rejas de su celda. Álvaro entra a la cocina del establecimiento y una *disolvencia* introduce el titular del periódico sensacionalista *El Caleño* que reza “Masacre de desechables”. Una mujer le sirve la sopa, a la vez que otra *disolvencia* reaparece como medio expresivo para indicarnos que el personaje está entre sus compañeros enfermos, seguido por la cámara y, sin temor al abuso por parte de los realizadores, se repite la *disolvencia* dando lugar al tercero de los titulares de *El Caleño*, “Masacre en Cali”. Obviamente, en los tres casos se trata de la primera página del diario, inconcebible sin las fotografías amarillistas de rigor. Transcribimos las palabras de Álvaro que se acoplan a dichos planos:

Yo abandoné la ciudad porque era un paciente mental muy grave y... pues la familia me retiró el apoyo que me brindaba, viendo que yo les daba mucha guerra y, entonces, me dijeron que cuando una persona no se deja ayudar, pues nadie le puede ayudar y, aduciendo ésto, me trajeron acá. Yo, cuando llegué a Cottolengo, quería regresar a Cali, pero no pude por fuerza de las circunstancias. Además, si yo me hubiera ido a trabajar a Cali, con los espíritus, a mí me hubieran matado por ahí los sicarios: hubiera sufrido mucho, seguramente ya me habrían matado.

Conviene resaltar, antes de reanudar el trabajo descriptivo de lo que el espectador ve y oye en “Un ángel subterráneo”, la inteligentísima forma de contextualizar, en la ciudad, el malestar síquico del personaje. En las partes anteriores se da una abundancia de elementos audiovisuales felizmente encontrados y articulados con una gran unidad. Campo descuello como uno de los pocos cineastas colombianos que cree en el pensamiento, en la importancia de preparar, en el guión, lo que se va a decir, de planificar y de luchar, incansablemente, contra el anquilosamiento que ocasionan los estereotipos en el lenguaje de la televisión, buscando con tenacidad e imaginación una forma artística válida de comunicar ideas, las cuales, en el caso de este realizador, jamás se quedan en lo prosaico o anecdótico.

“Memorias del subsuelo”, título ya anticipado, paráfrasis del de la novela de Dostoievski, es una parte del documental que hace que nos inter-nemos más a fondo en la realidad de Cottolengo. Un plano de Álvaro atravesando el lugar (*leit-motiv*) se superpone con *disolvencias* a otros enfermos.

Después, como si se tratara de una auténtica *sobreimpresión*, viejo truco del cine, en desuso al decir de André Bazin, o de una *transparencia*, Álvaro, hablándole a la cámara, ocupa, a la izquierda, una buena parte del cuadro, mientras que los demás enfermos, captados en una toma diferente, se ven a la derecha, mostrados mediante un *dolly-in*; de pronto, Álvaro aparece doblemente en la pantalla, sentándose entre ellos. Siguen un *paneo* por una de las habitaciones, rematado con una imagen de Jesucristo — pegada en la pared —, quien exhibe una sonrisa de oreja a oreja (tal vez el homenaje inconsciente de un loco de Cottolengo al Señor de “La vía láctea” de Buñuel), y distintos planos de pacientes mentales intercalados en *disolvencias* con otros de la actividad urbana; la cámara, en mano, recorre el comedor del asilo, mientras que una nueva *disolvencia* superpone la imagen de un basurero y de recicladores que recogen allí objetos. Hay que hacer énfasis en el hecho de que Campo frecuentemente, como aquí, utiliza las *disolvencias* sin hacer desaparecer, incluso por largo tiempo, el plano que antecede al subsiguiente; así, las imágenes se duplican — o triplican — de un modo poco convencional, ya que esto no se practica habitualmente con la *disolvencia* tradicional. Entre tanto, el personaje de Álvaro vuelve a expresarse:

La de Cottolengo es una clase marginada, tan marginada como el lumpenproletariado de una olla de las grandes ciudades colombianas. Cottolengo es una isla, una subcultura citadina, un submundo de pasiones subterráneas; es una clase marginal como el lumpenproletariado y pertenece al lumpenproletariado. Pero en Cottolengo se ve a veces la ternura, el odio, el rencor, las rencillas; se ve el agradecimiento, la gratitud, se ve la fe en Dios, porque la única fe es de los pobres ancianos y de muchos otros: no tienen otra fe en la vida sino esa. Porque toda esa gente de Cottolengo ni fe en la familia tiene. Nosotros somos considerados por la sociedad colombiana parásitos sociales, desechos de la sociedad, algo así como una basura, gente indeseable, como gente peligrosa, y claro que el hecho de estar uno aquí aislado significa que se es algo así como un convicto de alguna infamia, ¿no?

Durante el recorrido de la cámara por el comedor cesa la intervención de Álvaro con esas últimas palabras, dichas *en off*. Es entonces cuando la música de Arnold Schönberg impera, de nuevo, en la banda sonora. Asistimos, a partir de esos instantes, a los apartes del documental que, emocionalmente, pueden producir mayores efectos. Al fin y al cabo, nos acercamos a algo equiparable al clímax de una historia de ficción: recuérdese que para Campo, como para muchos cineastas del mundo en los tiempos que corren, los polos del documental y el argumental no se excluyen.

Volvemos a apreciar la niña que se columpiaba al comienzo (todo en este video está interrelacionado, no hay una sola pieza suelta, sin hilación con las demás). Descubrimos que es otra paciente del asilo de Cottolengo y anda dificultosamente porque tiene los pies torcidos. Ahora, el “niño lobo” está tras las rejas. Un *primer plano* nos acerca más a él. Posteriormente, una

disolvencia nos traslada a un titular más de *El Caleño* hablando del caso de este fenómeno. Álvaro nos lo explica todo; el niño le mordió las uñas a un compañerito y su actitud es agresiva; fue dejado allí por su madre que no tenía tiempo de cuidarlo pero, según él, no es peligroso, es una pobre criatura cuya agresividad hace parte de la vivacidad de su pobre niñez, atormentada por las insuficiencias mentales que padece. El antiguo universitario, estudiante de medicina, el gran lector poseso, de acuerdo con sus propios términos, sostiene entre sus piernas al “niño lobo” y empuja el carrusel en el que éste se ha sentado, para procurarle alguna diversión. Son momentos de una perdurable belleza.

El documental de Campo se plantea después el tema de “El imposible retorno”. Diversos planos de ancianos y fragmentos de sus cuerpos son el sustrato visual para las reflexiones del personaje sobre la tercera edad, la cual “es una tragedia” puesto que, cuando llega, “el hombre tiene que renunciar a vencer y a batallar”. Una *disolvencia* da paso a la figura de él que avanza, de frente, por el pasillo, antecedido por el movimiento de la cámara. La música de Schönberg con su ambigüedad, a caballo entre el maximalismo lógico y la locura, vuelve a escucharse. Álvaro prende un cigarrillo. Sus palabras se aplican a “Los alucinados”, título de la parte que comienza en este punto:

Hay quienes creen que la esquizofrenia es algo poético y delicioso, pero yo soy testigo de que la locura es una enfermedad espiritual que lo conduce a uno a la miseria y a la derrota, y muchas veces al pesimismo y al derrotismo absolutos, y prueba de ello es que hoy en día yo no hago vida familiar con nadie.

Las afirmaciones en cuestión terminan con el detalle de una estatua decapitada pues, sin que se sepa cómo ni importe saberlo, se le ha arrancado la cabeza. En la proliferación de *disolvencias*, llegamos a una que hace la transición hacia las declaraciones — a cámara — de Regina Bolaños Lora, “reina de Roma, pero nacida en Cali”. Detrás de los barrotes de su celda, ella, ya acompañada dentro del plano por otra mujer desquiciada, ya sola, confiesa su irracional drama. Habita un palacio de oro que está en “el planeta Luna”; puede ser visitada con la anuencia de la Policía, en avión o helicóptero. Por lo demás, lo único que hace la reina, en sus propios términos, es comer y dormir.

Más adelante, Campo retoma el tema de los asesinatos de “desechables”, reiterando los titulares de prensa como “Masacre en Cali”, “Bajo peligro de muerte”, “Carnicería en Siloé” y “Masacre de desechables”. Vemos a estos últimos recogiendo cosas en la calle. Álvaro, sentado en su cama, nos dice que en las ciudades colombianas grupos armados los matan, pero que merecen un trato humano pues no son responsables de su enfermedad, si la tienen. Hasta en los establecimientos psiquiátricos, agrega, les pegan y

torturan a los locos. Al plano de Álvaro se yuxtapone el de una enferma que describe el proceso de los electrochoques en el hospital; no desea que la vuelvan a llevar allí, lo único que quiere es morir o volver a ser normal para trabajar en algo.

Escuchamos, posteriormente, una obra de Bach, para órgano, a la par que vemos a una enferma de Cottolengo acurrucada, con la cabeza entre las piernas; el movimiento de *zoom-out* nos abre el plano para hacer posible la aparición de otras dos enfermas tras las rejas, cada una al borde de los márgenes izquierdo y derecho del cuadro, mientras que la primera, la mujer acurrucada, permanece en el centro. Este plano, de una rara simetría, en la medida en que los artífices humanos de la composición visual pertenecen al mundo de la total asimetría, plano sonorizado con la rica espiritualidad de Bach, significa un completo hallazgo que invita a pensar, sin olvidar la belleza, en la infinita desazón humana. Tales imágenes dan pie a los comentarios de Álvaro. “La música de Cottolengo es un *Te Deum*, un trisagio, una Misa Gregoriana, un Réquiem . . . esa es la música de Cottolengo porque aquí vivimos un día de difuntos todos los días . . .”.

Vemos también en esta secuencia retratos de enfermos ancianos y un niño, uno de los pacientes reclusos, arrastrándose por el suelo, y más retratos de enfermos, desprovistos todos ellos de afanes sensacionalistas, ajenos a la pornomiseria que dominó en el cine nacional por mucho tiempo.

Por *fade-out*, o *fundido en negro* cinematográfico, pasamos al capítulo final del video denominado “Voces secretas”. Álvaro vuelve a verse en sobrepresión sobre varios planos del asilo, entre los cuales hay movimientos de la cámara enseñando camas de las habitaciones desde la perspectiva del *picado*, pero invertido, es decir que las camas parecen ocupar el techo de los aposentos. Este efecto, que seguramente fue logrado colocando al revés, *patas arriba*, el monitor, para la edición, contribuye decisivamente a crear el clima misterioso que anima esta parte. Diferentes planos del interior de Cottolengo terminan por superponerse y entremezclarse en una confusa fuga visual que recuerda diseños del arte abstracto. Durante el transcurso de imágenes tan poco usuales en la televisión, Álvaro se refiere a que es permanentemente asediado por cinco espíritus que le hablan, cada uno a su manera, con sus voces del subsuelo metafísico. En la cama, continúa sus declaraciones ante la cámara. En vista del suplicio, un buen día se quiso suicidar con un veneno, pero algunos locutores de Cali se comunicaron telepáticamente con él y empezaron a hablar, al aire, de que era necesario impedir esa muerte; Álvaro, quien deseaba desaparecer en la intimidad, vio cómo su decisión se hacía pública y la revocó. Tal es, al menos, su versión de los hechos.

Un *fundido en negro* facilita la entrada de una cita de Louis Ferdinand Céline, uno de los más grandes novelistas del siglo: “Un cerebro que piensa es el peor tirano”. Nos aproximamos al final del video con un *close-up*

de los ojos de Álvaro, planos del interior de Cottolengo y de sus enfermos, excelentes vistas del espacio que delimita el encierro cotidiano de los pacientes de Cottolengo (sobresale un espléndido *tilt-up* que muestra una cama y, luego, gracias al cambio de foco, el piso, las paredes de un pasillo y de otro aposento ubicado frente a aquel en que se halla la cámara) y planos de él sentado en la cama. Nos cuenta que sus lecturas favoritas son las obras de Nietzsche y *La Biblia*. Asimismo, ha leído a Marcuse, Schopenhauer, Lenin y Trotsky, lo cual el espectador entendido había podido advertir anteriormente. Sartre, Thomas Mann y Camus se encuentra también entre sus escritores favoritos. Desafortunadamente, "... los espíritus me la montan cada vez que leo porque a ellos no les gusta la lectura y dicen que los hombres cultos, los intelectuales, filósofos y teólogos no hacen más que hablar paja, decir mentiras y meter cuentos".

Estas frases, las cuales parecen calcadas de las que los responsables de los medios de comunicación pronuncian con abrumadora y preocupante frecuencia, son el preámbulo a la confesión de sus andanzas literarias. Él ha escrito textos, entre otros un ensayo sobre el nacimiento del universo que bautizó "Topología"; igualmente, le gustaría escribir cuentos y, tal vez, una o dos novelas cortas sobre la Orden Rosacruz en el país, sobre la vida de la selva en tiempos pretéritos, o una novela policíaca acerca de las actividades de la mafia en Colombia.

Otro plano del techo, que se corresponde arquitectónica y cíclicamente con aquel que presenciamos en los primeros minutos del documental, es seguido por la imagen de Álvaro quitándose los zapatos, sentado sobre su cama. La música del imprescindible Schönberg — como ya se dijo, factor estructural de primera mano — acosa con su anormalidad armónica, fértil estímulo a la creatividad de los compositores del siglo xx. Pueden leerse los créditos, mientras Álvaro se recuesta y su voz comunica su voluntad de seguir escribiendo: sería un ejercicio psicológico para no naufragar en la miseria, para no quedarse en la inconsciencia absoluta; la vida le ha enseñado cosas y aspira a no guardárselas para sí mismo con el objeto de "no encerrarse en la dormidera, en la carencia de memoria y el olvido". Cierra los ojos para dormir — piénsese que al principio los abría para despertar e introducirnos en su universo, a la vez lúcido y alucinado—. El plano, en *disolvencia* no consumada, se superpone a otros, en blanco y negro, del interior del asilo, uno de los cuales retoma el movimiento en *picado* invertido del que se ha hablado. La cámara le echa sus postreros vistazos al impresionante lugar, escoltada por las notas —aún hoy agresivas— del autor de "Moisés y Aarón". Una última *disolvencia* integra lo desintegrado: el rostro durmiente de Álvaro Álvarez a los automóviles que están atravesando un puente urbano, plano en blanco y negro que ya conocíamos y que redondea, con exquisita lógica interna —esa lógica de cada película de la cual hablaba

François Truffaut — el tema de la exclusión del personaje de la comunidad y la ciudad. Las palabras finales de Álvaro resuenan patéticamente en nuestros oídos: no se considera loco, sino una persona más inteligente que loca.

“Un ángel subterráneo”, es, en definitiva, una de las cimas más importantes del documental colombiano y latinoamericano. Este video sobre la inasible frontera entre la racionalidad y la irracionalidad, revelador de la zona más oscura para el entendimiento humano a través de una estructura muy bien asentada y unas formas llenas de talento, formuladoras de hondas inquietudes, merece los mayores elogios. La lectura atenta de estas páginas, las cuales no son más que un intento de reproducir lo que es el documental, en sí mismo, nos podrá decir por qué. Mucho más aún nos hará sentir la visión — o revisión — de éste.