

Sección central



Entre extranjeras y nativas: potencias de imágenes cinematográficas en *Epicentro* y algunas películas colombianas

Artículo de reflexión

Recibido: 12 de noviembre de 2023

Aprobado: 14 de diciembre de 2023

Daniel Tamayo Uribe

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá
d_tamayo@javeriana.edu.co

—

Cómo citar este artículo: Tamayo Uribe, D. (2024). Entre extranjeras y nativas: potencias de imágenes cinematográficas en *Epicentro* y algunas películas colombianas. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 10(16), 94-119.
DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.21513>

<

Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

En el presente texto, parto de mi visualización de la película *Epicentro* (2020) de Hubert Sauper, un austriaco que decidió realizar un documental en La Habana, Cuba. A través de un recorrido por diferentes momentos del filme, reflexiono sobre la relación que tienen las imágenes audiovisuales con esta nación y lo que representa, al igual que acerca de las particularidades que tiene el hecho de que sea un europeo quien filma en un país latinoamericano. Intercaladamente planteo unos paralelos entre el caso de esta película y algunas de la filmografía colombiana que, a mi parecer, permiten aproximarse a ese cruce entre lo nativo, lo extranjero y las imágenes. A lo largo del texto se ejemplifica y reflexiona sobre posibles tensiones y potencias que emergen de dicho cruce.

Palabras clave

cinema; foreign; native; image; sur-real; utopia; childhood

Between foreign and native: power of cinematographic images in *Epicentro* and in some Colombian films

Abstract

In this article, I start from my experience of the film *Epicentro* (2020), by Hubert Sauper, an Austrian director who decided to film a documentary in Habana, Cuba. Going through different moments in the film,

I reflect on the relationship between the audiovisual images and this country, and what it represents, as well as on the fact that the director is a European filming in a Latin American country. I also trace some parallels between this film and some Colombian films that, in my opinion, allow to approach this cross between the native, the foreign, and images. Throughout the text, possible tensions and possibilities arising from this crossing are exemplified and analyzed.

Keywords

Film; foreign; native; image; sur-real; utopia; childhood.

Entre étrangères et natives: puissances des images cinématographiques dans Epicentre et quelques films colombiens

Résumé

Dans ce texte, je pars de mon visionnage du film *Epicentre* (2020) d'Hubert Sauper, un autrichien qui a réalisé un documentaire à La Havane, Cuba. Au fil du parcours à travers différents moments du film, je réfléchis sur le lien qu'ont les images audiovisuelles avec ce pays et ce qu'il représente, de même que sur les particularités liées au fait que ce soit un européen qui filme dans un pays latinoaméricain. J'intercale des parallèles entre ce film et quelques autres de la filmographie colombienne qui, selon moi, permettent de s'approcher de ce croisement entre le natif, l'étranger et les images. Tout au long du texte il y a des exemples et une réflexion sur les possibles tensions et forces qui émergent de ce croisement.

Mots clés

cine; étranger; natif; image; sud-réal; utopie; enfance.

Entre estrangeiros e nativos: potências das imagens cinematográficas no epicentro e alguns filmes colombianos

Resumo

Neste texto, parto da minha visualização do filme *Epicentro* (2020), de Hubert Sauper, austríaco que decidiu fazer um documentário em Havana, Cuba. Através de uma viagem por diferentes momentos

do filme, reflito sobre a relação que as imagens audiovisuais têm com essa nação e o que ela representa, bem como sobre as particularidades do fato de ser um europeu que filma em um país latino-americano. Intercalado, proponho alguns paralelos entre o caso deste filme e parte da filmografia colombiana que, a meu ver, nos permitem abordar essa intersecção entre o nativo, o estrangeiro e as imagens. Ao longo do texto, exemplifica e reflete sobre possíveis tensões e poderes que emergem dessa travessia.

Palavras-chave

Cinema; estrangeiro; nativo; imagem; sur-real; utopia; infância

Sutichiska: kanchamandakuna i kaimandakuna: Achka katicig kawachispa chagpimanda kai Colombiapi ruraskata

Maillalachiska

Kai kilkaskapi, kawachinakumi maimandatami kallariskakuna apamui (2020) kai Hubert Sauper, kaipi munakumi kawachinga ima pai gravaspa wakachiskata pai kami Europeo I ruraku kaikuna kai latiniamerikapi munaku sug sug chasallata sinakunata kawachingapa I chasallata ima pairuraska kai Colombiapi, nukanchi kawangapa churakumi, mailla kaimanda I mailla kanchanimanda ruraskakuna. Kaipi iuiiachuispa kawachiku imasami kawaspa rima-kinkuna kai ruraikunata churaur.

Rimangapa ministidukuna

luraskakunata kawadiru, kanchanimanda, nukanchipamanda, ruraikuna, uramanda, sutipata, iamsa iuiaskata, rurangapa, uchulla kaura kausai.



Imagen 1. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.

Desde hace algo más de cien años la mayoría de pueblos e individuos del mundo han vivido sus experiencias espacio-temporales a través de las hipnóticas imágenes cinematográficas que son posibles por una máquina de una modernidad [asimétrica]: el cinematógrafo. Esto nos dice Hubert Sauper al inicio de su película *Epicentro* (2020). En ella nos encontramos con el austriaco que hacia el año 2016 estaba en La Habana, Cuba. Allí, se ha hecho del cine un epicentro y el cine, entre otras cosas, también ha hecho de uno a *la Isla*. Entre estos dos se han producido relaciones «epicéntricas» como puntos de muy alta intensidad en lo que podrían ser, si las vemos gráficamente, las líneas de los terremotos de la historia, una historia múltiple que también es la(s) historia(s) de las imágenes en movimiento. Son historias e imágenes construidas, asimétricamente, entre los nativos de *la Isla* y los extranjeros. Sin ellas es probable que el mundo no sería lo que es y ha sido desde que se toparon.

En cuanto epicentros, las relaciones entre Cuba y el cine datan de diferentes épocas. Estos pueden

considerarse puntos determinantes en la forma en que ciertos países se han *presentado* para ocupar de diferentes maneras territorios extranjeros, en la identificación de *recursos* con que ha crecido el capitalismo como venta «espectacularista» y en la poética y estética político-social con que hemos construido mundos posibles, paradisíacos o infernales. Podemos recordar y sentir las manifestaciones actuales de tales puntos histórico-imaginativos e ir al encuentro de ellos, lo que termina siendo incitado por su fuerza aún viva y que nos golpea como una ola, como un disparo de cámara y como una imagen en una pantalla.

En esta ocasión nos lanzamos al encuentro detrás de la cámara de Sauper, encuentro que él consigue justamente al llevarlo a cabo con ese dispositivo cinematográfico. Por medio de la película vemos cómo ha sido determinada la «realidad cubana» en relación con las imágenes. Aunque tal vez no solo *esta* lo ha sido... sino que también ha sucedido de forma semejante, y conexa, con otros territorios, como por ejemplo el colombiano. Allí —acaso

como otro epicentro— como en Cuba las imágenes se han usado, con presencia extranjera, para la violencia, el turismo y lo utópico.

Adentrado en tal experiencia cubana vista con los ojos de un extranjero que parece relativamente consciente de lo que puede significar esa situación, aquí yo —también un extranjero— me sitúo como espectador y escritor de Colombia, quien en reiterados momentos no pudo evitar comparar dicha experiencia con la experiencia de su país. Tanto en Cuba como acá, lo vivido está cargado de asimetrías, tensiones y resistencias en parte por lo que extranjeros y residentes hacen con las imágenes. Entonces emergen las potencias de las relaciones con ellas. Al escribir esto, pensando en Colombia, me encuentro en una exploración —quizás análoga a la de Sauper— a través de viejas imágenes y en busca de unas nuevas en dos territorios: en uno como extranjero, en otro como nativo.

Imágenes para herir y sanar. Explosiones, pirotecnias y sonido

El cine ha hecho parte de la historia de violencia de Cuba, una historia que podemos ver como un fluido informe de imágenes cuya fuerza todavía golpea las playas de *la Isla* a la manera de una ola que viene, crece, se va y decrece irregularmente en el tiempo. Vemos y escuchamos olas feroces, intimidantes, estruendosas, como productos de una explosión: así inicia la película. Sentimos una fuerza de otro tiempo que llega a la playa y recordamos que en esas aguas hubo una explosión; o nos golpea en la pantalla y con su sonido estruendoso pensamos, tal vez imaginamos, que a lo mejor la explosión fue *producida* como una imagen audiovisual. La ola nos conmueve y nos interpela. Sauper vuelve sobre el archivo de la grabación de «la explosión del barco USS Maine en los mares cubanos», o podría llamarse «la simulación de una explosión con un barco en miniatura en una bañera llena de agua que



Imagen 2. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.



Imagen 3. Fotograma de *Epicentro* (2020). «Un imperio quiere dominar». Captura de pantalla.

nos dicen que son los mares cubanos»: el efecto parece el mismo si solo vemos un barco que desaparece cuando el agua salta y acompañamos la imagen con unas determinadas palabras, aunque a veces ni siquiera faltan estas. El austriaco habla con un hombre quien le cuenta de la ocasión en que cuando era niño su padre vio una grabación de él. En ella se veía que otro niño corría en medio de un terreno donde polvo y tierra volaban como si salieran de una explosión; en ese entonces el padre —recuerda su hijo ya adulto— preguntó: “¿y de dónde sacaron explosivos ustedes?!”. Como se puede hacer saltar el agua, se puede hacer saltar algo de tierra. Los artificios cinematográficos han hecho historia.

Ahora nos podríamos preguntar nosotros: ¿quién hizo estas imágenes? En el caso del barco que «explota» en el agua, los norteamericanos, es decir, extranjeros; para el caso del niño que corre entre la tierra que vuela por una «explosión», el hijo del señor sorprendido o, en otras palabras, un cubano cuando era niño. Para ambas situaciones podríamos estar de acuerdo con el director en que “el cine es un arma”, puede disparar y producir

explosiones. En cada caso la espectacularidad de las imágenes-armas produjo verdad, pues tanto el pueblo estadounidense que vio un barco volar como un padre que vio a un niño escapar creyeron que se trataba de algo *verdadero*. Pero estas imágenes creadas por sujetos situados en posiciones quizás radicalmente opuestas movieron afectos y tuvieron efectos diferentes: en el momento de su producción —se enuncia en el filme— llevaron a que un pueblo con rencor justificara una ocupación en territorio foráneo y a que un padre se asombrara en su tierra natal. Años después el pueblo invadido y en particular sus hijos, unos niños con quien Sauper trata y a los que muestra viejas películas, rechazan esas imágenes y las toman como mentira; y el que fue un niño y ahora es mucho más viejo rió al recordar, junto al director de *Epicentro*, la «credulidad» de su padre. En este documental los cubanos «re-ven» imágenes extranjeras e imágenes nativas y reaccionan.

Esto podemos ver al seguir al director detrás de su cámara que registra estas imágenes-armas y nos permite elaborar otras ficciones. El austriaco mira al pueblo cubano volver sobre imágenes de distintas



Imagen 4. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.



Imagen 5. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.

proveniencias y distintos momentos. Parece más consciente de lo que nos muestra que de que es él quien lo muestra. Nosotros podemos hacernos conscientes de ambas situaciones. Ahora yo me hago consciente de mi lugar de enunciación aquí. El lugar de Sauper se crea con su hacer el filme; el mío y el de otros posibles espectadores y escritores con ver dicha película —y escribir sobre ella como yo—. El realizador nos hizo detenernos a mirar quiénes hacen las imágenes-armas y quiénes las ven para este caso cubano. A partir de ello me atrevo a sugerir algo semejante para la situación colombiana.

En Colombia se han utilizado las imágenes como fuegos artificiales, luces espectaculares que fascinan nuestros ojos y nuestros corazones, pero que también son peligrosas. No es una situación extraña en Colombia que la gente se quemé con

elementos pirotécnicos, pues son muy apetecidos y las personas no suelen tener cuidado cuando *juegan* con ellos. Algo parecido pasa con las imágenes en movimiento. Resulta muy apropiado el título de una película de los hermanos Federico y Jerónimo Atehortúa: *Pirotecnia* (2019). Se trata de un ensayo audiovisual entre analítico y autoficcional en que se escudriña la historia del cine de Colombia como parte de la historia de nuestra violencia, una historia *fabulada* por las imágenes que se ha hecho a la manera de varias puestas en escena.

La película inicia retomando archivo fotográfico en torno al atentado del 10 de febrero de 1906 contra el entonces presidente Rafael Reyes. Tras dicho atentado se fusilaron a los criminales. La voz en *off* del director en la película entonces nos cuenta que:



Imagen 6. Fotograma de *Pirotecnia* (2019). Captura de pantalla.

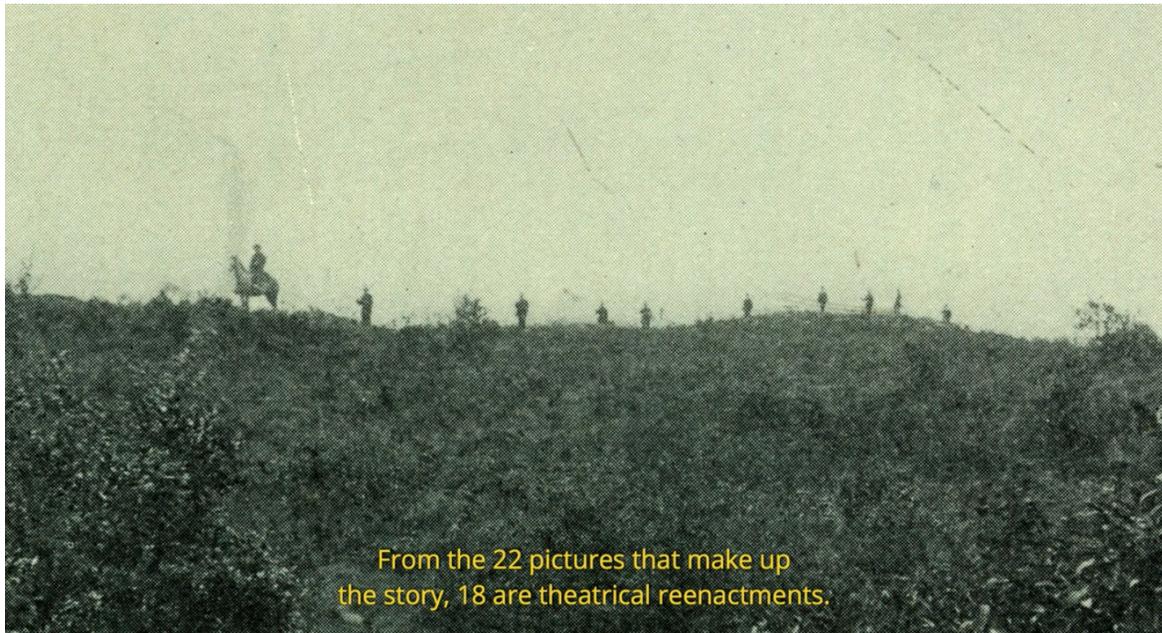


Imagen 7. Fotograma de *Pirotecnia* (2019). «De las 22 fotografías que arman la historia, 18 son recreaciones teatrales». Captura de pantalla.

no se sabe de quién fue la idea pero, ante el impacto que les causaron las fotografías de la ejecución, entre el presidente Reyes, el jefe de la policía Pedro Pedraza y el fotógrafo Lino Lara, decidieron reconstruir las escenas de los hechos anteriores al fusilamiento. Se decidió recrear el momento del atentado al presidente y la captura de los ajusticiados para crear una historia. (Federico Atehortúa en, *Pirotecnia*, 2019)

Así (citando al director quien reflexiona en el filme) y de la mano del libro *El 10 de febrero*, que cuenta esta historia a través de fotos, Reyes creía que cualquiera que las viera apoyaría su idea. De la mano de *Pirotecnia* nos hacemos conscientes de dicha ficción histórica, la cual el director junto a su hermano (el productor de la película) se disponen a acompañar con una nueva que elaboran con imágenes de su madre. Ella ha dejado de hablar

sin razón aparente y el director se pregunta qué puede causar su mudez. Luego de varios intentos de respuesta, finalmente ella le habla a él sin aparecer en cámara pero siendo ella quien filma. El cine, así, nos deja ver su otra cara. No solo podemos fabricar verdades impositivas y violentar, también tiene esta la potencia de analizar y crear estados de cosas que llevan a la vida por otros rumbos. Es posible una nueva posición frente a esta problemática máquina que es el cinematógrafo. Las imágenes como armas pueden no ser usadas para la guerra.

En esta dirección encontramos otro caso muy notable en que con las imágenes se aborda, entre residentes y foráneos, el asunto de la violencia en Colombia. La película *Memoria* (2021) fue dirigida por Apichatpong Weerasethakul (tailandés), producida por Diana Bustamante (colombiana), protagonizada por Tilda Swinton (inglesa), con



Imagen 8. Fotograma de *Pirotecnia* (2019). Captura de pantalla.



Imagen 9. Fotograma de *Pirotecnia* (2019). Captura de pantalla.



Imagen 10. Fotograma de Memoria (2021). Captura de pantalla.



Imagen 11. Fotograma de Memoria (2021). Captura de pantalla.

las actuaciones de Elkin Díaz y Juan Pablo Urrego (colombianos) y filmada en el territorio colombiano. El filme nos muestra la estancia de Jessica, una escocesa, en Bogotá, donde está de visita para cuidar a su hermana enferma. Entonces Jessica empieza a sentir algo en su cabeza, al parecer una forma de sonido, sobre la que empieza a indagar, buscando sentir con mayor claridad qué es lo que le pasa. En ese camino se encuentra con personas, lugares y memorias del país colombiano.

Esta trama remite a la experiencia del director de Tailandia cuando años antes de realización de la película visitó un territorio nuevo para él:

La apertura sensible de Jessica, ha dicho el tailandés, espeja la suya propia cuando visitó por primera vez Colombia en 2017, invitado por la productora paísa Diana Bustamante [...] Fue, para él como para Jessica, un paulatino vaciamiento: la renuncia a sí mismo para dejarse ocupar por los rastros y recuerdos de un territorio desconocido. (Weerasethakul citado por Sánchez Villarreal, 7 de octubre de 2021)

Ese dejarse ocupar por rastros y recuerdos del territorio colombiano es el proceso que se da a lo largo del filme y que termina llevando al personaje a encontrarse con el pasado violento que ha vivido una de las personas con quien se encuentra. Se trata del pasado que ha vivido toda una nación, por supuesto, con formas e intensidades diferentes. Weerasethakul, al parecer consciente de su lugar de enunciación como cineasta reconocido en el campo del cine mundial y extranjero en el territorio donde decidió filmar, opta por un personaje también extranjero (además mujer, figura usual de la otredad histórica) para reelaborar su experiencia, lo que hace de la mano de colombianos y no colombianos. Dicha experiencia de apertura sensible se convierte en una disposición de hospitalidad ante la cara (o sonido) de un otro —tan diferente que puede parecer de otro planeta— que ha sufrido la violencia. El sufrimiento histórico y sistemático de un país como Colombia resuenan. Ese sonido y las imágenes que lo acompañan también pueden ser sanadoras de la mano de foráneos.

Imágenes turísticas y lo «sur-real»

A pesar de que Cuba es considerada uno de los últimos símbolos comunistas, al mismo tiempo está impregnada de las imágenes y relatos del capitalismo. Son dos proyectos de origen exógeno que confluyen en *la Isla* y que, para el momento del viaje de Sauper y desde antes, participan en vivencias distintas si miramos el contraste entre las perspectivas foráneas y las perspectivas nativas. Esta disparidad se vive en carne propia allí cuando en el filme, por ejemplo, nos muestra a una persona extranjera que puede acceder a espacios a los que los habitantes de La Habana no pueden entrar. Sucede que los turistas son *paseados* en buses con los que pueden visitar diferentes sitios históricos como la Plaza de la Revolución, donde podemos notar siluetas gigantes de luces de las caras de Ernesto el «Ché» Guevara y Camilo Cienfuegos, personajes *icónicos* de la Revolución. Observamos que la misma ciudad se aprovecha como locación para grabaciones de lo que parecen *piezas publicitarias* y quizás *películas* con un tono de romance y sensualidad entre dos personajes que no sabemos si son cubanos. Un norteamericano toma fotos de habitantes de *La Isla* y cree que ellos deben sentirse afortunados de que él lo haga. Entre este tipo de escenas el país es *presentado* como un espacio con varias imágenes que en realidad no parecen muy provechosas para los residentes, pues no están hechas para ellos. Así, se *muestran* capitalizadas las imágenes que aluden al comunismo e igualmente las que al capitalismo: parece que ambas, de origen europeo y que muchas veces han sido utilizadas en Cuba y sus habitantes, no circulan en función de las necesidades y deseos de estos.

Pero también encontramos otras presencias extranjeras —relativas al cine— que se aproximan de otra manera, con lo que resulta más incierto lo que podamos decir sobre ellas. De una parte, vemos en algunos momentos a una española (nieta de Charles Chaplin, el cineasta británico) quien mira películas, juega, actúa y canta agradablemente con niños cubanos. Parece ser parte de una reciente cotidianidad para los pequeños, que se llevan muy bien con ella. De otra parte, contamos con la constante presencia (fuera de cuadro) del propio Sauper quien es un extranjero que con su cámara graba a los cubanos, sus diálogos con él y sus encuentros con imágenes. Algunos residentes



Imagen 12. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.



Imagen 13. Fotograma de *Epicentro* (2020). «Patria o muerte». Captura de pantalla.

y en especial estos mismos niños parecen «aceptarlo» como quien, entre otras acciones, los filma. Tales presencias son otro par de posicionamientos de extranjeros en Cuba: ambos como más que turistas. Y aunque esto expresa la ambigüedad del *collage* de la película, ello resulta más exacerbado cuando nos fijamos que algunas imágenes son quizás también aprovechadas por cubanos.

El austriaco graba a habitantes de *la Isla* cuando acceden a la piscina de un hotel y orinan en ella aunque sea «ilegal», disfrutan de «atracciones turísticas», modelan con jovialidad al ser fotografiados por extranjeros o viven la ciudad como un espacio de amor y erotismo. A su vez nos muestra a algunos residentes que, por ejemplo, sueñan con visitar París y conocer una gran torre o escuchan y cantan apasionadamente la pieza *Bohemian Rhapsody* del grupo británico Queen. Empero, da la sensación de que ellos no coinciden, o por lo menos del todo, con las imágenes capitalistas de Cuba y de afuera. Tampoco en la relación entre el comunismo y los cubanos es clara la cuestión. Sin ingenuidad ellos reconocen lo precario que hay en su situación,

pero al mismo tiempo se muestran orgullosos de sus valores y de su cultura como nación de resistencia frente al imperialismo y al racismo. Es notorio cuando se llora, se canta y se vive por medio de las pantallas la muerte del comandante Fidel Castro, visto él como el faro de la nación cubana que es querida por el pueblo. Vemos en la oscuridad a unos pequeños que recitan fórmulas socialistas como si fuera un juego, sin por ello decir que al mismo tiempo no toman en serio sus palabras. De este modo, la exploración cinematográfica de Sauper nos lleva a darnos cuenta que hay ambigüedad en las contradicciones de la relación de los habitantes de Cuba con las imágenes del capitalismo y el comunismo, las que han penetrado y habitan en su hogar.

Estas consecuencias nacen, me parece, dadas unas tensiones. Tensiones entre imágenes por sus usos capitalistas, comunistas y, quizás uno más, uno que no tiene origen en el extranjero. El logro del director puede descansar no solo en que nos permite ver estas tensiones imaginarias y reales, sino que su mismo «hacer la película» inscrito en las susodichas



Imagen 14. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.



Imagen 15. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.

tensiones puede ser ejemplo de otras imágenes que, junto a los cubanos en cuestión y las imágenes que ellos ven, consisten en nuevas ficciones. Unas más bien cargadas de algo maravilloso aún cuando es precario y hostil, de un asombro que se erige en forma de conocimiento del mundo que, quizás como deseo sensible y poético, no uniforma la percepción y vivencia de las experiencias. Se trata acaso de otra manera de imaginar y crear diferente a las de los proyectos europeos que no está en función de la burocracia estatal o del sistema mercantil.

Todo esto no es algo novedoso para el territorio cubano. La literatura de Alejo Carpentier (1904-1980), escritor cubano que no nació en Cuba, ya hablaba de eso «real maravilloso». De hecho, el cineasta y director de fotografía colombiano, Jorge Silva, afirma que esta idea de lo «real maravilloso» es una de las influencias teóricas para *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), película que codirigió con su pareja, la reconocida documentalista Marta Rodríguez, y que podría ser

ejemplo de esta otra forma de utilizar imágenes y vivir la realidad. Dice Silva:

Carpentier descubre lo “real maravilloso” precisamente en la realidad circundante del hombre americano. Por eso Carpentier afirma: “Lo real maravilloso que definiendo es nuestro real maravilloso, lo que encontramos en estado crudo, latente, omnipresente en toda América Latina”. Porque aquí, en América Latina, lo insólito es cosa de todos los días”. (1982, como se cita en Guimarães, 2023)¹

En este filme, construido entre los directores y pueblos indígenas del Cauca (sur de Colombia), se relata y analiza la historia y lucha política del CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca) a través de diferentes tipos y modos de discursos y recursos estéticos. Encontramos, entre los que podríamos considerar extranjeros de un territorio indígena

1 Traducido por mí del inglés del texto original.



Imagen 16. Fotograma de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), restauración de Arsenal - Institute for Film and Video Art E.V. Captura de pantalla.



Imagen 17. Fotograma de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), restauración de Arsenal - Institute for Film and Video Art E.V. «Los terratenientes tienen plata amontonada en el banco mientras uno pasa necesidades». Captura de pantalla.

y los nativos de dicho territorio, investigación etnográfica, referencias religiosas y míticas sincréticas, conocimientos históricos y análisis político (Gómez, 2017; Guimarães, 2023). Esto deriva en, por ejemplo, *figuras* alegóricas que involucran lo diabólico y lo colonizador, entre otros aspectos, o también tomas de observación asociadas al documental más convencional, producto de una *observación participante* (2017; 2023) típica en el cine de Rodríguez y Silva, pero poco convencional en ese entonces. Ambos funcionan tanto para lo narrativo como para lo analítico que, como se ve, involucran lo extranjero en ellas mismas y desde sus creadores.

Así, entre documental, ficción y quizás ensayo audiovisual esta película muestra una permeación imaginativa sin dejar de ser realista, pues como afirma Guimarães, “en el cine latinoamericano, ser brutalmente realista puede alcanzar estados de arte surrealistas” (2023). Y aquí, siguiendo al autor brasileño, no se trata de un surrealismo europeo de los sueños que resulta en un escape de una realidad demasiado racional, sino de un «sur-realismo» latinoamericano como potencia para lidiar con una realidad que ya es surrealista, en buena medida, por la precariedad material y los pensamientos coloniales resultados de la presencia del proyecto moderno que se mantiene aún hoy.

Pero esa posible otra manera «sur-real» de relacionarse con imágenes ha tenido un más conocido uso turístico en la construcción de las imágenes de Colombia como nación. Desde hace varios años se ha tornado famosa la imagen de que mi país es uno de «magia salvaje» o de «realismo mágico» —tergiversando la expresión de Gabriel García Márquez—. Me parece que estos términos poco tienen que ver con las ideas que arriba presenté. Más bien tienden a vender una imagen sensacionalista entre «lo fantástico» y «lo exótico» de lo colombiano, dirigida a extranjeros por fuera y dentro del país. En contraste con la película de Silva, Rodríguez y el CRIC, hay casos en el cine colombiano que resultan cuanto menos en usos ambiguos de las imágenes que se mueven entre perspectivas turísticas y no turísticas.

Podría ser el caso de *Pájaros de verano* (2018), dirigida por los colombianos Cristina Gallego y

Ciro Guerra, película ambientada hacia los años setenta en que seguimos la historia de cómo se ve afectada y cambia, en particular, una familia wayuu al entrar en contacto y tomar las riendas del negocio de la bonanza marimbera en la Alta Guajira (Colombia). Dicha situación está vinculada al aumento en el consumo de marihuana y la presencia de extranjeros, en particular «gringos», en Colombia. La narración está moldeada, por una parte, con elementos poéticos de diversas referencias (wayuu, griego clásico) y simbología (oracular, onírica), dispuestos de tal forma que se genera un tono que podría asociarse a lo «sur-real». Igualmente hay una intención etnográfica de representar las costumbres de los indígenas que convive con una representación de la violencia, una como tomada del «firoteo» típico de películas de acción o de «la narcomoda» de la industria de Hollywood de los últimos años.

Esta mezcla estética, que permite una aproximación *trágica* al asunto de los orígenes del narcotráfico y la violencia vinculada a él en el país, parece que al mismo tiempo busca satisfacer el gusto de algunos festivales europeos de cine como el de Cannes, donde fue seleccionada para abrir la edición número 50 de la Quincena de Directores en 2018, o el de ceremonias como los Oscar, para la que fue la elegida en representación de Colombia y así concursar en la categoría de «Mejor Película de Habla no Inglesa» (o «Extranjera») en 2019. Da la impresión de que los recursos estéticos responden, al menos en buena medida, a intereses foráneos sobre una situación que les resulta ajena. Esto pudo ser inconsciente o no, intencional o no, y en todo caso, expresa una construcción del gusto y de la subjetividad de realizadores y públicos a partir de espacios como el Festival de Cannes o los Oscar. Como menciona el crítico y escritor Pedro Adrián Zuluaga:

un breve repaso por los consensos y disensos en la producción de un gusto muy específico: el gusto especializado o en otras palabras legítimo que generan los festivales de cine y, sigo con las acotaciones, los festivales de cine europeos y norteamericanos en relación con las películas latinoamericanas, siempre con la mente y la esperanza



Imagen 18. Fotograma de *Pájaros de verano* (2018). Captura de pantalla.



Imagen 19. Fotograma de *Pájaros de verano* (2018). Captura de pantalla.

puestas en cómo hacer para que ese gusto creado, y por tanto no natural, no se momifique o quede detenido y cristalizado en unas relaciones que sí considero que tienen trazas coloniales y en las que, a pesar de la hibridez y movilidad que pueda caracterizar a estos espacios liminales, hay asimetrías de poder en las que la conjunción del poder económico y político se traslada a la cultura. (2020, Cinestesia)

El colombiano enfatiza en que las jerarquías de poder, que involucran las diferencias y desigualdades entre extranjeros y nativos (de ciertos territorios), son en las que “una burguesía internacional [es la que] organiza el gusto cinematográfico planetario” (Koza, como se cita en Zuluaga, 2020), pues, continúa, “siguen teniendo una enorme agencia para definir lo que el resto del mundo, no europeo ni norteamericano, debe considerar relevante o a lo que *tiene* que prestarle atención” (2023). En este sentido, alguien podría decir que hay una

exotización de una realidad de nuestro territorio, que es validada por esa poética exotizante utilizada por los directores inmersos en las mencionadas jerarquías. En ese caso, el uso de «lo sur-real» se orienta a ojos extranjeros o a una mirada sensacionalista para colombianos o no.

Ahora bien, incluso en el peor de los escenarios en que estos directores fueran unos «vampiros» del pueblo colombiano —como bien podríamos llamarlos, si fuera el caso, siguiendo a Carlos Mayolo y Luis Ospina con su idea de la pornomiseria y la película *Agarrando pueblo* (1977)—, la película *Pájaros de verano*, como cúmulo de imágenes en movimiento, resulta ambigua o compleja. Yo, que más bien dudo de que se trate del «peor de los escenarios», veo que los elementos poéticos, wayuu o no, pueden ser provechosos y agudos para reflexionar sobre los terribles efectos de la situación que aborda el filme. Por ejemplo, las palabras cantadas por el anciano wayuu ciego —parecido a un poeta de la Grecia Antigua— que narra la historia se prestan para una tal reflexión; o ver cómo los indígenas se «agringen» hasta el punto de ser violentos «a la gringa», puede ser una imagen o una idea potente y lúcida. Entonces estaríamos más bien frente al *escenario* en que justamente se da esa “no totalización de la experiencia”, que, cabe recordar, mantiene el riesgo de tender hacia una dirección uniformadora y enajenante, más típica del turismo.

Ya es evidente que resulta plausible que las presencias extranjeras colaboren —o colaboremos— con los residentes de un territorio desconocido (sea Cuba, Colombia u otro) y fabulemos con ellos para conocer y experimentar, con ayuda de «esa otra manera», una realidad llena de tensiones como lo es en la que vivimos. A lo mejor algo cercano a esto sucede con Sauper en *Epicentro*.

Utópicas y otras imágenes

Hace más o menos dos años tuve la oportunidad de ver una película en proceso de postproducción que en aquel entonces se llamaba *Kiqa di-vaga*. Esta consistía en una visita a Cuba por parte de un par de colombianos entre sus 50 y 60 años de edad. Ellos, con cámara en mano y frente al

vaivén de las olas en el puerto de La Habana como esperando encontrar algo que va y viene desde el pasado, siguen una intuición según la que hay o hubo algo *fantástico* en *la Isla* que les puede ayudar a pensar, y fantasear, sobre la situación de su país y la personal de ellos mismos. La fantasía utópica que se tenía —o se tiene— de la nación del Caribe se debe en buena medida a que ella ha sido y sobrevivido a una triple distopía, lo que sostiene Sauper en la película, a saber, como punto nuclear de colonialismo, de racismo y de resistencia a la globalización. Cuba entonces es un lugar que ha evocado lo paradisiaco por sus promesas maravillosas, pero también lo infernal por su sufrimiento y precarización. En resumen, lo idealista y lo fatalista.

Mas cabe no confundir lo utópico con lo idealista, si bien lo distópico sí puede identificarse con lo fatalista. El asunto descansa en la certeza de la imaginación que se plantea. En el fatalismo se identifican unas condiciones nefastas de una situación dada y se imagina un escenario en que dichas situaciones se exacerban de forma que se orientan a un trágico (fatal e ineludible) destino distópico. Su *imagen* parece bastante determinada. Cuando se trata del idealismo, se fantasea con un escenario cuyas condiciones son tan perfectas que este parece irrealizable. Igualmente, la *imagen* que plantea está bien determinada, aunque parezca imposible. En el caso de lo utópico, por su parte, la imagen contempla el *statu quo* y apunta en dirección a un cambio, aunque no se sepa muy bien su punto de llegada. La fantasía aquí es menos clara y determinada, pero sí *parece* diferente. En ese sentido, tiene un carácter novedoso y subversivo. A esto Quijano agrega algunos aspectos importantes, pues la utopía:

Implica, de ese modo, una subversión del mundo, en su materialidad tanto como en su subjetividad. De su lado, toda rebelión estética implica igualmente una subversión del imaginario del mundo, una liberación de ese imaginario respecto de los patrones que lo estructuran y al mismo tiempo lo aprisionan. Toda estética nueva tiene, en consecuencia, carácter utópico. (1990, p. 734)

Como hemos visto, en *Epicentro* nos topamos con subversiones de imágenes desde su misma



Imagen 20. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.



Imagen 21. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.



Imagen 22. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.



Imagen 23. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.

materialidad (plástica e histórica). Esa potencial estética nueva tiene, así, un carácter utópico. Hemos podido ver momentos en que se dan encuentros, ni idealistas ni fatalistas, con las imágenes en movimiento en Cuba. Con algo de sensibilidad y paciencia creo que podemos emular lo que hicieron mis paisanos colombianos y el mismo Sauper: adentrarnos como extranjeros e ir al encuentro, por medio de una cámara —y aquí de un texto—, de nuevas imágenes.

En una oportunidad, una niña que es constante interlocutora de Sauper discute irreverentemente con la que parece ser su madre adoptiva (la nieta de Chaplin). Rápidamente el encuentro se torna muy intenso y llega a las ofensas y a los golpes de la una a la otra —lo que fácilmente podría tratarse de un drama telenovelesco—. Luego vemos que ambas se ríen y se abrazan afectuosamente. La escena actuada termina en una conversación entre ambas, la señora y la niña, acerca de la actuación. En otro momento, la misma niña le pide prestado, insistentemente, a Sauper su celular y se graba a sí misma y a sus amigos mientras se mueve como saltando, pero lo hace en cámara lenta. Sauper queda sorprendido y le pregunta a ella cómo aprendió a hacer eso. Ella simplemente dice que lo descubrió. Luego la niña graba más *tomas* también en cámara rápida y el austriaco nos muestra su semejanza con un típico plano de Chaplin.

No parece cuestión de azar que en cada una de estas situaciones sean los niños los sujetos recurrentes y protagónicos. Tampoco es fortuito que cada una de estas situaciones se dio en relación con elementos extranjeros sea persona, dispositivo o imagen. De hecho, la mayoría de *fragmentos* que hasta ahora hemos citado de *Epicentro* involucran a niños y extranjeros. La subversión que mencionaba Quijano (1990) involucra necesariamente también a la subjetividad; en este caso son los niños, en compañía de Sauper y Chaplin (foráneos), las subjetividades utópicas. Los pequeños, con una conciencia que expresa su educación cubana, juegan, sueñan, actúan, bailan, cantan, ven y crean junto a lo extranjero. Quizás esos históricos epicentros cubano-cinematográficos han irrumpido en el presente a la manera de nuevas e infantiles imágenes en movimiento. Estas, en tanto utópicas, no sabemos con precisión a dónde se dirigen.

En el caso de *Kika di-vaga*, no sé cuál fue el destino del filme si es que ya llegó a alguno —lo que cabe preguntarse sobre cualquier nueva estética, imagen, película—. Cuando pienso en el cine colombiano que involucra niños me vienen algunas imágenes de películas como *Gamín* (1977) de Ciro Durán, *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *Monos* (2019) de Alejandro Landes. En estas se vislumbra la vitalidad con que resisten ellos y ellas ante el precario, violento y salvaje mundo en que se encuentran. Permanecen en la misma situación, salen heridos o llegan a morir. Pese a todo, siguen resistiendo e incluso algo aflora. De ello puede ser una adecuada metáfora la imagen de la pared pintada por niños en *Los colores de la montaña* (2010) dirigida por Carlos César Arbeláez. En una vereda en el campo colombiano que poco a poco va perdiendo personas (por muerte o exilio) y quedando en zozobra por la presencia de la violencia, donde la palidez se va intensificando, los pequeños pintan colores vivos. Por supuesto, esta imagen es frágil y, acaso utópica o distópica, responde a lugares comunes de las ideas y sentimientos respecto a la infancia. Y aunque no invalida sus potencias per se, no es novedosa. No sabemos a dónde puede llevar o si a algún otro lugar ya ha llegado una imagen tal como la de *Los colores de la montaña*. Pero al menos cuando yo la vi, me parece que abrió más que lo que cerró.

Son los infantes un típico ícono de lo abierto y lo inesperado de cara al futuro. Aquí yo también los estoy tomando así por su potente plasticidad. Y aunque es coherente dudar de dicha visión, creo que sí puede ser provechoso hablar, imaginar y fabular con ellos. Con las olas aún se puede jugar. La candela de las imágenes puede hacernos *imaginar* el fuego de una vitalidad que se resiste a morir y puede sanar sus heridas. «Lo sur-real» puede participar en el conocimiento y vivencia de las propias realidades, reconociendo el horror y la maravilla en ellas. Una estética infante es la más utópica y al mismo tiempo no puede garantizar una «adulthood» correspondiente —si es que eso es lo deseable—, lo que la hace en una estética de la potencia, de la posibilidad: una estética abierta.



Imagen 24. Fotograma de *Los colores de la montaña* (2010). Captura de pantalla.



Imagen 25. Fotograma de *Los colores de la montaña* (2010). Captura de pantalla.

Imaginación abierta

Parece que hemos arribado a un terreno de una estética abierta y de un no saber. En otras palabras, no podemos estar seguros de lo que se nos presenta. Pero es a partir de esa incertidumbre que podemos re-crear con imágenes del pasado y crear otras en el presente como puntas de lanza

que mandamos hacia el futuro. Las historias y experiencias hasta ahora escritas y filmadas (o en proceso de estarlo) para los latinoamericanos, como hemos visto, están determinadas por la presencia extranjera. En ese sentido, lo que podamos *imaginar* depende de la relación que podamos entablar con lo foráneo. Pero no solo se trata del vínculo con extranjeras, sino también con lo nativo. Ambos



Imagen 26. Fotograma de *Epicentro* (2020). Captura de pantalla.

aspectos se expresan en los filmes que hemos visitado. Al abordar el afuera y las imágenes nos confrontamos a nosotros mismos.

Las palabras hasta aquí escritas se originan en un deseo de ver nuevas posibles imágenes. Para ello he partido de ver unas viejas. Para ambas he tratado de ver a través y más allá de su brillo y su calor, parafraseando a Sauper al inicio del filme. No puedo decir con claridad hacia dónde o qué pueden hacer unas y otras en Cuba o Colombia. Pero a lo mejor de la mano de lo extranjero, alguna nueva posición, algunos nuevos goces, algún nuevo conocimiento, alguna nueva ficción, en últimas, alguna nueva realidad puede abrirse espacio en la imaginación cinematográfica para nuestros países y el mundo (que son también *imágenes*).

Referencias

Arbeláez, C. C. (Director). (2010). *Los colores de la montaña* [Película]. El Bus Producciones.

Atehortúa Arteaga, F. (Director). (2019). *Pirotecnia* [Película]. Invasión Cine.

Gómez, P. P. (2017). Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 3(3), pp. 119-135.

Guerra, C. y Gallego, C. (Directores). (2018). *Pájaros de verano* [Película]. Ciudad Lunar Producciones; Blond Indian Films; Pimienta Films; Snowglobe Films; Films Boutique; Ibermedia.

Guimarães, V. (31 de julio de 2023). *Sur-realism: Rethinking Documentary From a Latin American Perspective*. ida international documentary association. <https://www.documentary.org/online-feature/sur-realism-rethinking-documentary-latin-american-perspective#>

Quijano, A. (1990). Estética de la utopía en CLACSO (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. (1 ed., pp. 733-741). CLACSO.

Rodríguez, M. y Silva, J. (Directores). (1982). *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* [Película]. Fundación Cine Documental; ICAIC.

Sánchez Villarreal, F. (7 de octubre de 2021). *"Me interesa lo que une al virus y el espectro"*: Apichatpong Weerasethakul, director de 'Memoria'. Canal trece. <https://canaltrece.com.co/noticias/me-interesa-lo-que-une-al-virus-y-el-espectro-apichatpong-weerasethakul-director-de-memoria/>

Sauper, H. (Director). (2020). *Epicentro* [Película]. Groupe Deux; KGP Kranzelbinder Gabriele Production; Little Magnet Films.

Zuluaga, P. A. (26 julio de 2020). *PARTE I: Construcción social del gusto, economías del prestigio y contiendas dentro del canon en los festivales de cine*. Medium. <https://medium.com/cinestesia/parte-i-construccion-social-del-gusto-economias-del-prestigio-y-contiendas-dentro-del-canon-en-6e1f1b907b67>

Zuluaga, P. A. (9 de agosto de 2020). *PARTE II: Construcción social del gusto, economías del prestigio y contiendas dentro del canon en los festivales de cine*. Medium. <https://medium.com/cinestesia/parte-ii-construccion-social-del-gusto-economias-del-prestigio-y-contiendas-dentro-del-canon-en-64d2b45e8401>

Weerasethakul, A. (Director). (2021). *Memoria* [Película]. Kick the Machine; Burning Blue; Piano Producciones; Illuminations Films; Anna Sanders Films.