



Autor invitado

De padres a hijos: por una lectura genealógica del cine colombiano

{Resumen}

En la historiografía sobre cine colombiano es recurrente una visión lineal: cine silente, década del cuarenta, surgimiento del cine político, Compañía para el Fomento Cinematográfico (Focine) y Ley de Cine (Ley 814 de 2003). Este punto de partida esconde una forma de teleología, una cierta idea de progreso y un deseo inconsciente de borrar huellas: matar al padre negándolo. Este texto, a partir de tres casos concretos, desarrolla una lectura historiográfica que se apoya en la noción —biológica, pero también cultural— de genealogía, con el fin de considerar el estudio de ciertas familias y familiaridades que se han dado en el cine colombiano. Según esta hipótesis, han existido ejercicios de apropiación simbólica, así como nociones de continuidad y empatía que no por minoritarias son menos interesantes. En el primer caso se analiza la postura de Víctor Gaviria ante la obra pionera del español José María Arzuaga, como un caso muy específico de un

director que se apoya en otro director anterior, y que se inscribe voluntaria y conscientemente en una tradición. El segundo caso se detiene en la noción de gótico tropical, probablemente prefigurada por *María* (1966) de Enrique Grau, consolidada por el cine de Carlos Mayolo y Luis Ospina, y revisitada recientemente por algunos directores (entre ellos Rubén Mendoza e Iván Wild). En el tercer caso se ubica *El río de las tumbas* como fundadora de unos tropos que retornan en títulos contemporáneos (*Perro come perro*, *Todos tus muertos*, *El silencio del río*, entre otros). Este artículo se propone entender la manera en que han funcionado en el cine colombiano estas relaciones de parentesco y esta angustia —inescapable— de las influencias.

Palabras clave: cine colombiano, cine y violencia en Colombia, genealogía, angustia de las influencias, gótico tropical.

Pedro Adrián Zuluaga

Festival Internacional de Cine de
Cartagena de Indias (FICCI)
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
pedroadrianzuluaga@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO

Recibido: 20.09.2017

Aceptado: 16.11.2017

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



From parents to children: by a genealogical reading of Colombian cinema

{Abstract}

In the Colombian cinema historiography, a lineal vision is recurrent: silent cinema, 40's, political cinema emergence, Company for the Cinematographic Promotion (Focine) and Law of Cinema (Law 814 of 2003). This starting point hides a form of teleology, a certain idea of progress and an unconscious desire to erase traces: to kill the father by denying it. This paper, based on three specific cases, develops a historiographical reading that is based on the biological, but also cultural genealogy notion, in order to consider the study of certain families and familiarities that have occurred in Colombian cinema. According to this hypothesis, there have been exercises of symbolic appropriation, as well as notions of continuity and empathy that are interesting. In the first case, the position of Víctor Gaviria before the pioneering work of the Spanish José María Arzuaga is analyzed, as a very specific case of a director who relies on another previous director, and who voluntarily and consciously registers himself in a tradition. The second case focuses on the notion of tropical gothic, probably prefigured by Enrique Grau's *Marta* (1966), consolidated by the cinema of Carlos Mayolo and Luis Ospina, and recently revisited by some directors (including Rubén Mendoza and Iván Wild). In the third case is located *El río de las tumbas* as founder of some tropes that return in contemporary titles (*Perro come perro*, *Todos tus muertos*, *El silencio del río*). This paper intends to understand the way in which these relations of kinship and this inescapable anguish of influences have worked in Colombian cinema.

Keywords: Colombian cinema, cinema and violence in Colombia, genealogy, anguish of influences, tropical gothic.

De pais a filhos: por uma leitura genealógica do cinema colombiano

{Resumo}

Na historiografia sobre cinema colombiano é recorrente uma visão linear: cinema silente, década de quarenta, surgimento do cinema político, Companhia para o Fomento Cinematográfico (Focine) e Lei de Cinema (Lei 814 de 2003). Este ponto de partida esconde uma forma de teleologia, uma certa ideia de progresso e um desejo inconsciente de apagar rastros: matar o pai negando-o. Este texto, a partir de três casos concretos, desenvolve uma leitura historiográfica que se apoia na noção —biológica, mas também cultural— de genealogia, com o fim de considerar o estudo de certas famílias e familiaridades que têm ocorrido no cinema colombiano. Segundo esta hipótese, existem exercícios de apropriação simbólica, assim como noções de continuidade e empatia que não por minoritárias são menos interessantes. No primeiro caso é analisada a postura de Víctor Gaviria ante a obra pioneira do espanhol José María Arzuaga, como um caso muito específico de um diretor que se apoia em outro diretor anterior, e que se inscreve voluntária e conscientemente em uma tradição. O segundo caso se detém na noção de gótico tropical, provavelmente prefigurada por *Marta* (1966) de Enrique Grau, consolidada pelo cinema de Carlos Mayolo e Luis Ospina, e revisitada recentemente por alguns diretores (entre eles Rubén Mendoza e Iván Wild). No terceiro caso se encontra *El río de las tumbas* como fundadora de uns tropos que retornam em títulos contemporâneos (*Perro come perro*, *Todos tus muertos*, *El silencio del río*, entre outros). Este artigo propõe entender a maneira em que têm funcionado no cinema colombiano estas relações de parentesco e esta angústia —inescapável— das influências.

Palavras-chave: cinema colombiano, cinema e violência na Colômbia, genealogia, angústia das influências, gótico tropical.



En la novela *Respiración artificial*, del escritor argentino Ricardo Piglia (1992), se puede leer la siguiente provocación: “El crítico ruso Iuri Tinianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)” (p. 19). Por fortuna, aunque Piglia cambie los protagonistas de la novela familiar de la tradición literaria, mantiene intactos el sentido y los mecanismos de las luchas internas entre escritores que, modificando un poco el marco, se repiten entre cineastas. En su libro de entrevistas *Crítica y ficción*, el mismo Piglia (1986) asevera con vehemencia:

Uno solo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. (...) En el fondo uno se apropia de ciertos elementos de las obras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales. (p. 56)

De acuerdo con este *dictum* y dentro de un marco de nuevo acotado y transformado por el cine, voy a intentar mostrar algunos modos de funcionamiento de la influencia en tres tradiciones del cine colombiano. Con este tipo de lectura intento ir un poco más allá de un hábito que le ha dado forma a la historiografía del cine colombiano, marcada por las visiones lineales de su desarrollo. Hemos confiado excesivamente en encadenaciones causales y solamente cronológicas entre, por ejemplo, el cine silente de los

años veinte, el cine sonoro de los años cuarenta, el surgimiento del cine político en la década del sesenta, la época de la Compañía para el Fomento Cinematográfico (Focine) en los ochenta y la aprobación y puesta en marcha de la Ley de Cine en la actualidad. Detrás de este punto de partida se esconde una ilusión de teleología y una cierta idea de progreso que enmascara un deseo inconsciente de borrar huellas y de negar al padre (o al tío), reduciéndolo a operar como un simple antecedente temporal. A veces se lleva al extremo este procedimiento y cada nueva generación pretende hacer *tabula rasa* y presentarse como pionera y fundadora del cine en Colombia, en una actitud que no es más que una consecuencia de esa visión lineal.

Este texto, a partir de tres casos concretos, trazará esbozos de una propuesta de lectura historiográfica que se apoya en la noción foucaultiana de genealogía, con el fin de considerar el estudio de ciertas familias y familiaridades que se han dado en el cine colombiano. En un curso en el Collège de France, del 7 de enero de 1976, Foucault desarrolló el concepto de genealogía: “se trata de un saber histórico de la lucha”, dice el filósofo francés. “se ha[n] perfilado así (...) investigaciones genealógicas múltiples, redescubrimiento conjunto de la lucha

y memoria directa de los enfrentamientos” (1979, p. 131). Para Foucault, influido por las ideas de Nietzsche en torno a la moral y el poder, la genealogía es una contrahistoria, una cierta forma de investigación sobre objetos o elementos que tendemos a sentir que están sin historia. La genealogía contradice, de paso, una visión simple de los desarrollos lineales de las tramas históricas.

Así, en la tradición interna del cine colombiano se han dado ejercicios de apropiación simbólica, nociones de continuidad y tradición que no por minoritarias son menos interesantes. Pero estos ejercicios, posicionamientos y rupturas no han sido suficientemente reconocidos en Colombia, aunque son insoslayables en la construcción de historias nacionales del cine. Como afirma Cerdán (2015) en su ensayo “Cánones y contra-cánones del documental iberoamericano”:

Es un lugar común entre los historiadores del cine la idea de que las distintas generaciones de cineastas de un país, o una región, busquen establecer su lugar en el mundo de manera oposicional respecto al cine que hacen sus mayores (la generación o generaciones que les preceden). (p. 65)

Varios ejemplos de estas relaciones edípicas o parricidas entre generaciones se pueden traer a esta escena de discusión. Normalmente la energía combativa de estas pasiones viene de la fecunda unión de teoría y práctica, que sirve para emprender procesos de oxigenación estética y política. Por ejemplo, Rocha (1963), en *Revisão critica do cinema brasileiro*, emplea toda su elocuencia en la distribución de elogios y ataques, lo que tiene como resultado una renovación de la tradición. Para Xavier (2011), “*Revisão* es la palabra del joven que define su lugar en el cine brasileño, antes incluso de realizar las obras maestras que vendrían a tonificar sus ideas” (§ 10). Algo semejante se podría afirmar de “una cierta tendencia del cine francés”, escrito por un joven François Truffaut (1998), originalmente para el número 31 de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, publicado en 1954. Un tercer ejemplo, más cercano en el tiempo, se puede rastrear en los orígenes del Nuevo Cine argentino de los años noventa y en un medio que fue su campana de resonancia, la revista *El Amante* y, en especial, el célebre número de 1995 que traía en su portada un fotograma de *No te mueras sin decirme a dónde vas*, de Eliseo Subiela, y otro de *Historias breves*. Debajo del primero agregaba: “lo viejo y lo malo”, mientras debajo de *Historias breves*: “lo bueno y lo nuevo”. Todos

estos emprendimientos ceden con frecuencia a la exaltación y lo panfletario, o a un tipo de escritura cercana al manifiesto, que hace *tabula rasa* al mismo tiempo que invoca una nueva tradición, otra familia, la búsqueda de —en todo caso— adscribirse a paternidades simbólicas. Si bien en el cine colombiano ha sido escasa la escritura de manifiestos, las obras mismas han podido servir como lugares de combate para adherirse a (o a negar) tradiciones, como se verá a continuación.

El primer caso que se analizará es la postura de Víctor Gaviria ante la obra pionera del español José María Arzuaga, como un caso muy específico de un director que se apoya en otro director anterior, y que con este gesto se inscribe voluntaria y conscientemente en una tradición. En el segundo caso se tomará en cuenta la estela contemporánea de la noción del gótico tropical, probablemente prefigurada por la *María* (1966) de Enrique Grau, luego consolidada por el cine de Mayolo y Ospina, y revisitada por algunos directores y obras recientes. El tercer caso se centrará en una película, *El río de las tumbas* (Dir. Julio Luzardo, 1965), como fundadora de unos tropos que retoman en obras del llamado cine de la violencia y se actualizan en títulos recientes como *Perro come perro* (Dir. Carlos Moreno, 2008), *Todos tus muertos* (Dir. Carlos Moreno, 2011)

o *El silencio del río* (Dir. Carlos Tribiño, 2015). Este texto se propone empezar a entender cómo han funcionado en el cine colombiano estas relaciones de parentesco, esta angustia —o más bien necesidad— de la tradición. Lo que Bloom (1977) llamó “la angustia de las influencias” es un mecanismo central e inescapable en todo proceso de creación y sus modos de operación van desde el reconocimiento directo hasta el borramiento. Por tanto, a través de los tres casos que se abordan, se busca hacer una contribución a traer a escena ese problema central del hecho artístico.

Primer caso: la invocación de un padre. Víctor Gaviria frente a José María Arzuaga

En 1982, en el número 8 de la revista estatal *Cine*, dos jóvenes enérgicos y lúcidos publicaron “Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia”, un texto que previamente había ganado un concurso de crítica convocado por Focine. Se trataba del crítico y sacerdote Luis Alberto Álvarez y del poeta y realizador Víctor Gaviria. En la invocación del español José María Arzuaga como el modelo de cineasta a seguir, Álvarez y Gaviria repetían de algún modo lo que ya

estaba enunciado en “Secuencia crítica del cine colombiano”, un texto de Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez publicado en 1974, en el número inicial de la revista caleña *Ojo al cine*. En ese texto, Mayolo y Arbeláez inventan una tradición historiográfica del cine colombiano en un sentido general, y nominan unos padres simbólicos, en un gesto más subjetivo. La postulación de José María Arzuaga como un “verdadero autor”, en la que coinciden los dos textos, pasa por encima de la reconocida inhabilidad técnica del director español para concretar eficazmente su visión del mundo. En ambos casos, el entusiasmo corresponde antes que nada a la necesidad psicológica de llenar un vacío de tradición y reponer una orfandad, vislumbrando un antecedente a partir del cual se pueda refundar el cine nacional. Escriben Álvarez y Gaviria (2011):

En el cine de José María Arzuaga, por lo menos (en) *Ratces de piedra* y en *Pasado el meridiano*, hay una concepción del espacio que no existe en ninguna otra película del cine colombiano. Los personajes se mueven y se integran a un espacio real, hay una concertación del movimiento de esos personajes con el de la cámara y con las relaciones de los mismos con los objetos. Uno siente que el

aire se cuele entre los intersticios. En los años sesenta, Arzuaga responde a los rompimientos y las búsquedas del nuevo cine y con su sensibilidad, y no por pedantería, integra esos rompimientos y esas búsquedas a su cine. El problema es que no encuentra una respuesta técnica adecuada. Sus *dolly*, su cámara en mano, sus angulaciones, no están realizadas por operadores de cámara confiables y en sus directores de fotografía no encuentra quién sepa crear una belleza en la realización que corresponda a la perceptible belleza en la concepción. En las películas de Arzuaga se perciben fácilmente las intuiciones, se imagina lo que se está queriendo decir y luego termina por no ser dicho. La valentía de Arzuaga consiste en no renunciar a sus ideas, pese a la deficiencia de las realizaciones. Algo que consiste en el hecho de que nuestras películas aparezcan con menos defectos que las suyas, porque nos hemos quedado de este lado sin dar el salto sobre el vacío y en ese sitio conservador nos vemos compuestos y dignos. Arzuaga, en cambio, no puede quedarse sin saltar, aunque el salto pueda no parecer ornamental y

produzca quebraduras. Para muestra ese complejo movimiento de cámara en el banco en *Pasado el meridiano*, que en su torpeza actual deja entrever uno de los momentos más maravillosos del cine colombiano.

El modo como se mueven los personajes en las películas de Arzuaga, la manera en que están integrados a su mundo, un hombre bañándose en una terraza, un loco y su hija en un despeñadero de barriada, los empleados y los “guachimanes” en una oficina, son un fenómeno, una apariencia única y hasta ahora no repetida. Es posible que en su condición de extranjero, Arzuaga haya adquirido una mirada no corrompida, digna, distanciada sobre personas y cosas (un fenómeno que parece repetirse con el chileno Dunav Kusmanich). No hay seres más dignos, más tridimensionales, más reales en toda la historia del registro cinematográfico del país. El cine colombiano contemporáneo, el cine de la intercambiabilidad, del olvido de la realidad física, el cine de la realidad ilustradora y pública, el cine de la simulación y del no-espacio es un cine que ha emprendido un camino

alejado radicalmente del de Arzuaga. Preguntándose desde la provincia si no valdría la pena propiciar un ‘retorno a Arzuaga’, estaríamos promoviendo no una repetición ni un culto a algo que, en fin de cuentas, no es suficientemente elaborado como para constituirse en modelo, sino un modo de ver, una aproximación, una sensibilidad de la que necesitamos urgentemente. (pp. 205-206)

Los posteriores cortos y largometrajes de Víctor Gaviria van a filtrar esa inspiración encontrada en Arzuaga, asumiendo a través de él la herencia más grande del neorrealismo italiano. Gaviria va a reconocer años más tarde que esa adhesión al neorrealismo era al mismo tiempo sentimental y pragmática, en tanto que en las películas de Rossellini o de De Sica veía, no solo un estilo que encontraba una manera nueva de aproximarse a la realidad, sino la capacidad de moverse estratégicamente dentro de unas formas posibles de producción. En el caso del cineasta antioqueño, las condiciones para hacer películas estaban marcadas por la precariedad de la provincia y su distancia con respecto a un cine centralizado como el cine colombiano de la década del ochenta. A través del actor natural, de la atención a espacios ajenos al glamour televisivo y del

extraordinario trabajo sobre la oralidad y la experiencia de sus sujetos filmados, Gaviria le da continuidad y desarrollo a la frustrada estética de Arzuaga. Reivindica y repara a un padre, al mismo tiempo que se convierte en *pater familias* de una nueva tradición que llega hasta trabajos contemporáneos como *Leidi*, el cortometraje de Simón Mesa premiado en Cannes 2014, o el largo de ficción *Los nadie*, de Juan Sebastián Mesa, que inauguró el Festival de Cine de Cartagena en el 2016.

Segundo caso: la máquina gótica tropicalizada

La variante colombiana del gótico tropical —después de análisis como los de Felipe Gómez (2007), Juana Suárez (2009), Paulo Antonio Paranaguá (2003), Geoffrey Kantaris (2008) y Gabriel Eljaiek-Rodríguez (2017)— es reconocida como una imaginación híbrida donde las narrativas locales se insertan en dos poderosas matrices: el gótico y el trópico, entendidas como discursos o imaginarios culturales. Cali y sus desordenados procesos de urbanización, la economía de la plantación azucarera con sus ansiedades raciales y sexuales, y las trazas modernas de esa herencia económica que sobreviven en las formas más

actuales y anómalas de producción capitalista encontraron una salida en las películas que hacen parte de la herencia central de esa tradición, esto es, los largometrajes *Pura Sangre* (1982) de Luis Ospina, *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaima* (1986) de Carlos Mayolo. ¿Qué hace tan atractiva y vigente esta tradición, a pesar de la modestia cuantitativa de sus aportes?, ¿qué de ella es lo que permite trazar vínculos y asociaciones fluidas, flexibles y transnacionales? El gótico tropical, antes que nada, cuestiona dos esencialismos identitarios e inventa, a partir de este cuestionamiento, un nuevo paisaje, definido por la desviación y la perversidad, no solo de las prácticas sino de las lecturas.

El gótico, el primero de estos discursos esencialistas que se cuestiona, es una narrativa de cuerpos encerrados en un espacio que los delimita. Al mismo tiempo, es la expresión simbólica de miedos arraigados de orden social, manifestación de la imposibilidad de aceptar los intercambios desjerarquizados que demandaba la modernidad desde sus propios orígenes como sistema-mundo entregado a una aceleración desde arriba, desde el poder, que rompió los tejidos sociales y los vínculos comunitarios. El gótico es una imaginación de resistencia y conservación, de repliegue en un orden anterior, de nostalgia del pasado.

El trópico, por su parte, es el discurso que encierra lo americano en una proximidad insalvable con la naturaleza, aunque su repertorio de clichés y su distribución de imaginarios desborda nuestro continente. Desde una perspectiva amplia, lo tropical es aquello ajeno a la razón y a la cultura, cercano a lo infantil y lo instintivo, incapaz de gobernarse a sí mismo. El trópico es un destino inscrito en los cuerpos y los paisajes, en las geografías del sur y en las economías periféricas y extractivas que ofrecen sus bienes a los centros metropolitanos. A diferencia del gótico, el trópico se desplaza siempre en el tiempo. En el trópico todo es potencialmente corruptible, todo va camino a pudrirse: la degeneración que arrastra consigo se hereda de generación en generación, definiendo una herencia biológica y cultural inescapable.

Tanto la imaginación gótica como el discurso sobre el trópico plantean el encierro; podríamos decir que en el primer caso, el del gótico, se trata de un encierro en primera instancia espacial, mientras que en el segundo, el trópico, es temporal y espacial a la vez. El gótico tropical asume la doble condición de ese encierro y lleva hasta las últimas consecuencias su carácter ineludible. En las películas iniciales del gótico tropical se desarrolla una forma de encierro espacial que se concreta en

la casa y en el cuerpo apresado en sus límites. Por otra parte, en ellas se da curso a un encierro temporal en la forma de aquello que se recibe como legado a través de la familia o de la tradición.

La casa es, en todo caso, el cronotopo esencial del gótico tropical y, en su significado amplio, es lo que puede desplazarse como concepto y como influencia en el cine colombiano posterior. Traigo aquí la referencia de cortometrajes como *La cerca* (2004) y *La casa por la ventana* (2010b) de Rubén Mendoza, y el largometraje *Edificio Royal* (2013) de Iván Wild. Tanto en *La cerca* como en *La casa por la ventana*, asistimos a una actualización de las “novelas familiares” sacudidas por un oscuro pasado de violencia. En ambos cortometrajes el encierro, como en las obras iniciales del gótico tropical, está definido —como lo hemos sugerido— en un sentido espacial y temporal. *La cerca* delimita la propiedad heredada que padre e hijo deben redistribuir el último día del impreciso año en que se desarrolla la narración; pero al mismo tiempo es un cerco heredado que establece una intolerable continuidad biológica y cultural entre padre e hijo. El parricidio resulta la única solución para negociar con ese pasado traumático e intentar una renovación, muy bien expresada en la película en la figura del tradicional

muñeco de *año viejo* que se quema con pólvora y que simboliza un nuevo comienzo. En cuanto a las relaciones de *La cerca* con *Carne de tu carne*, estas superan la anécdota y el argumento y se encuentran más en el punto de vista y la densificación de la experiencia colectiva de la violencia, con su capacidad de capturar el inconsciente social e individual. También en *La cerca* la violencia habita en los sueños de los personajes y en el lenguaje con el que se expresan. Se dan índices concretos de lo que monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna (1962-1963/2005), en su libro *La violencia en Colombia*, llamaron “tanatomanía” y se sugiere la dificultad de clausurar dicho ciclo.

En *La casa por la ventana*, por su parte, somos convocados a presentir lo que ocurrió en el adentro del espacio doméstico a través de las señales que el paisaje exterior y los personajes que circulan por él no pueden articular, porque su vivencia debió haber sido insostenible. La contigüidad entre lo animal y lo humano y las alusiones sexuales nos hacen suponer la escena interior que, sin embargo, nunca es nombrada. La recurrencia de las rondas infantiles y la propia circularidad de la cámara dan forma a una suerte de narrativa del eterno retorno del acto violento.

En el material promocional del largometraje *Edificio Royal* se hace una referencia explícita al gótico tropical como inscripción genérica del filme. La película nos instala en el trópico barranquillero, pero la visión del Caribe y del trópico que le interesa a su director, Iván Wild, dista de los estereotipos asociados a esta geografía imaginaria; este en cambio es un trópico triste como los descritos por Lévi-Strauss, definido por la espera y la decadencia, y singularmente captado por la fotografía y la dirección de arte. Es una frontera geográfica, biológica y cultural donde todo abunda y al mismo tiempo todo se degrada. Y es gótico porque frente a la certeza de la degradación no hay más alternativa que el encierro, la aceptación cuasiaristocrática (como lo revela el personaje de Laura García con su obsesión por mantener las apariencias) de un destino inescapable. En ese sentido, *Edificio Royal* tiene afinidades con el programa estético-político de Mayolo y Ospina. Al utilizar estereotipos culturales para ir más allá de ellos, propone otros sentidos y actualiza una tradición en apariencia clausurada. Hace emerger de nuevo las luces y sombras de la máquina gótica tropicalizada.

Tercer caso: la tradición del río como depósito de cadáveres

En el cine colombiano, *El río de las tumbas* de Julio Luzardo empezó un ciclo de representación de la violencia que, más allá de la irregularidad de su valor estético o de su desigual compromiso político, configura un campo semántico de enorme interés para los estudiosos de la cultura. Con el tiempo este ciclo de películas se ha convertido en el corpus más estudiado del cine colombiano, y en el que mejor se pueden establecer continuidades y rupturas conscientes o inconscientes por parte de los directores. La película de Luzardo se llamaba inicialmente *Guakayo o Huacahayo*, palabra con la que los indígenas del Alto Magdalena nombraban al río (de *huaca* —guaca o tumba— y *hayo* —río—) y con ese nombre se filmó en el municipio de Villavieja, departamento del Huila, “pegados al territorio libre de Marquetalia” (Luzardo, 1999, p. 436),¹ en un espacio fuertemente golpeado por La Violencia.

1 Vale la pena recordar que en 1961 el político conservador Álvaro Gómez Hurtado se refirió, en un debate en el Senado, a las “repúblicas independientes” creadas en distintas regiones del país y defendidas por campesinos, y a las cuales el Ejército no tenía acceso. Marquetalia era una de ellas. La denuncia

El título definitivo, *El río de las tumbas*, encierra una doble alusión, en ambos casos con sentido funerario: al pasado indígena de los enterramientos rituales y al presente de los cadáveres “insepultos” en el río, frecuentes en todos los recuerdos de la(s) violencia(s) en Colombia. El tema de los ríos del país, especialmente los dos mayores —el Cauca y el Magdalena—, como depósitos de cadáveres, salta de la realidad social al arte con insistencia obsesiva, como denuncia de la impunidad que se busca en el hecho de arrojar los muertos al agua, pero al mismo tiempo como memoria que retorna o se desplaza.

El río de las tumbas ha sido visto más como un filme de atmósferas y costumbres con un protagonista colectivo —el pueblo— que como una toma de posición frente a la violencia en Colombia y sus causas políticas o estructurales. Sin embargo, quizá la violencia en la película de Luzardo no sea tan anecdótica como en su momento la vieron críticos como Andrés Caicedo o, más recientemente, otros como Juana Suárez. A lo largo del filme la violencia no solo asalta al pueblo con el encuentro de los dos cadáveres del río: el primero como un problema que compete al

pueblo y se “investiga”, y el segundo como algo que se deja pasar y se empuja “para el alcalde del otro pueblo”. También se inserta dentro de la narración a través del *flashback* de la mujer de la cantina y novia del “bandolero”: un episodio violento de supuesta retaliación política que muestra los componentes esenciales de las masacres, con la carga de ritualidad y sacrificio descritos en detalle por Uribe (2006) en *Antropología de la inhumanidad*: “acto mimético que remite a pistas de historias no canceladas y conflictos que nunca fueron resueltos” (p. 123).

El río de las tumbas inaugura unas representaciones de la violencia que filmes posteriores van a reiterar hasta convertir en temas y en tropos, no sin desconocer que esos hechos y esa “retórica” de la violencia son, antes que nada, tomados de la historia social y política. El tema de los cadáveres arrojados a los ríos del país se vuelve a encontrar en películas como *Cóndores no entierran todos los días* (1984), de Francisco Norden, o en el documental *El proyecto del Diablo* (1999) de Óscar Campo. En este último, el cadáver flotando en las aguas es un motivo visual recurrente que se presenta de forma estilizada y metafórica (es un cuerpo recortado en cartón), pero que se refuerza en las noticias del periódico que la “Larva” Córdoba lee, donde se informa de

de Gómez Hurtado movilizó la ofensiva militar sobre esta zona.

cuerpos asesinados que aparecen en el río. Las artes plásticas también han reelaborado dicho tema. El trabajo *Réquiem NN*, de Juan Manuel Echavarría (2010), es un ejemplo de ello. Se trata de una serie de 85 fotografías de tumbas de Puerto Berrío “intervenidas” por la gente de esa ciudad, que adopta a los muertos anónimos que bajaron y siguen bajando por el río Magdalena. “Es un acto de resistencia con los perpetradores que los querían desaparecer” (p. 64), declaró el artista.² Posteriormente, el propio Echavarría

(2013) dirige un documental sobre el mismo tema, que conserva el mismo título de la serie fotográfica.

En otros filmes esta memoria de los cadáveres en el río se desplaza de la representación directa: en *La cerca* (2004) el hijo de un matón a sueldo de la política sueña con que le corta la oreja a su madre y la arroja a un riachuelo. Aquí se reúnen dos “recuerdos” de la violencia en Colombia: la desmembración del cuerpo de las víctimas (en este caso el corte de orejas como mecanismo para cobrar por los muertos) y el lanzarlas al agua para deshacerse de ellas. Pero es un sueño el lugar de la representación de estas memorias. *La cerca* muestra así el palimpsesto de las violencias en Colombia y lo integra a la visión onírica y psicoanalítica que permea al cortometraje.

En algunos de los filmes sobre una nueva violencia que el investigador inglés Geoffrey Kantaris (2008) llama la “tercera violencia” en Colombia, y que “tiene sus raíces en los grandes desplazamientos de las poblaciones rurales ocasionados por la Violencia y su posterior transformación en lucha guerrillera y paramilitar” (p. 112), la representación fílmica acuña nuevos referentes al lugar común del río y la violencia. En las películas sobre la violencia en Medellín el agua aparece como

2 El propio Echavarría realizó también *Bocas de ceniza* (1997), una videoinstalación que convoca el referente geográfico donde desemboca el Magdalena y en la cual campesinos desplazados cantan frente a una cámara de video que toma sus rostros en primer plano (véase Suárez, 2010). El motivo del cadáver insepulto también ha sido frecuente en la narrativa sobre la(s) violencia(s) de Arturo Alape, e incluso da el título a su última novela, *El cadáver insepulto* (2005), que se desprende de su saga sobre el Bogotazo. Alape, a su vez, ha elaborado el motivo de “El hombre de la canoa”, tanto en textos de ficción como en textos autorreflexivos. Uno de estos últimos, donde vuelve sobre el motivo, lo escribió antes de partir de su exilio en Hamburgo, en el 2001: “A finales de la década del sesenta con la decisión de volverme un escritor, dejé el monte y emprendí un largo viaje por el río Carare en compañía del hombre de la canoa. Atravesando ríos, montañas y carreteras, un día llegamos en canoa a Cali, mi ciudad natal. Al despedirse, el hombre viajero, con su sabiduría y experiencia me dijo que cuando necesitara de su ayuda silbara tres veces contra el viento y él de inmediato acudiría a mi llamado” (Alape, 2001).

un elemento central, pero no como sedimento de memoria o como una fosa común, sino quizá para marcar un tránsito entre épocas y una cada vez mayor conciencia de la impunidad y el olvido. Mónica, la protagonista de *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria, muere al lado de una quebrada (La Iguaná) que atraviesa Medellín; Fernando, el protagonista de *La Virgen de los sicarios* (1999), de Barbet Schroeder, al bajar de las comunas ve cómo un río de agua (¿el río del tiempo?) se convierte en un río de sangre; Santiago, el ingeniero de clase media que accede a involucrarse en las redes del narcotráfico en la ciudad de los años ochenta es liberado de su secuestro en las orillas del río Medellín en *Sumas y restas* (2004), de Víctor Gaviria. El agua en estas tres secuencias es un elemento que fluye mientras los protagonistas humanos yacen inmóviles: el tieso cadáver de Mónica, la subjetividad estancada de Fernando y el pánico inmovilizador de Santiago.

La supervivencia de este tropo llega hasta el cine más actual. *El silencio del río*, ópera prima del director Carlos Tribiño, que en el Festival de Cartagena del 2015 ganó el premio a mejor película colombiana, es un filme que se mantiene conscientemente en la tradición del cine de la violencia rural, desde el propio título y sus guiños a la película

fundacional de esta tendencia: *El río de las tumbas*. Anselmo es un niño que ha perdido a su padre; Epifanio, un humilde campesino que ve todo su mundo conocido amenazado por la violencia. Se trata de dos historias paralelas que se encuentran de forma trágica y de un río que las conecta. ¿Es el río como una tumba, al que son arrojadas las víctimas que la guerra quiere condenar al anonimato? Sí, pero también es el río de la memoria, el que desde sus aguas que corren hacia el olvido exige un duelo para los muertos. Permanencia y actualización de un mito y un rito central en nuestro relato de la violencia. Películas inmediatamente anteriores como *Perro come perro* y *Todos tus muertos*, de Carlos Moreno, repiten en sus narrativas, personajes y aproximaciones visuales elementos de esta tradición del río de la violencia o la actitud ante los cadáveres de los que no es posible hacerse cargo. Si le creemos a Carlos Moreno cuando dice que él no ha visto la película inaugural de Luzardo, o que al menos no lo había hecho al momento de dirigir sus dos primeros largometrajes, estaríamos ante un caso de influencia que actúa al nivel de los arquetipos que la historia de la violencia ha sembrado en la conciencia colectiva. Aunque también podría tratarse de un caso de borramiento que es posible analizar desde la anatomía de la influencia.

Epílogo

El cine colombiano contemporáneo, en la mayor parte de los casos, se muestra reacio a dialogar con las películas del pasado, así sea para oponerse explícitamente a ellas. Muchos jóvenes realizadores declaran desconocer la historia del cine colombiano, lo cual revierte en un sentimiento de orfandad y ausencia de tradición, muy oneroso para el acto creativo. En otros casos se dan reconocimientos aislados de obras y autores como Víctor Gaviria, Carlos Mayolo y Luis Ospina, entre otros pocos. Pero esos casos son un buen punto de partida para empezar a mirar cómo operan las relaciones de oposición o de identificación entre generaciones de cineastas, las cuales son sustanciales en la práctica cinematográfica. Al considerar el estudio de familias y familiaridades se cuestiona una visión lineal y totalizante de la historia del cine colombiano para proponer, en cambio, una lectura a partir de relaciones que surgen de otras categorías: la apropiación, la cita directa, la intertextualidad, las imágenes que remiten a otras imágenes.

En el cine colombiano ha habido citas explícitas, como la que hace Rubén Mendoza

(2010a) en el comienzo de *La sociedad del semáforo*, echando mano del audio del falso documental de Carlos Mayolo y Luis Ospina *Agarrando pueblo* (1978), ampliada en *Memorias del Calavera* (2014). Óscar Ruiz Navia, por su parte, revisita *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo en *Los hongos* (2014), y lo hace de una forma llamativa para lo que he venido desarrollando: el joven protagonista ve con su “ñaña”³ la película de Mayolo. Simbólicamente, las escenas de *Carne de tu carne* reproducidas en *Los hongos* son la muerte de Ever —Carlos Mayolo— a manos de Margaret —Adriana Herrán— y el levantamiento *zombie* de los nietos, como si Ruiz Navia estuviera cometiendo un parricidio por delegación y reclamando su tiempo y lugar. Se trataría de un gesto que ritualiza la violencia simbólica y las luchas al interior de una tradición artística; una violencia y unas luchas que no se pueden evitar, porque el costo de eludir las es el de aceptar el conformismo y la inanidad.

3 Tratamiento que se utiliza para referirse coloquialmente a la abuela.

Referencias

- Alape, A. (2005). *El cadáver insepulto*. Bogotá: Seix Barral.
- Alape, A. (2001). El hombre de la canoa. Recuperado de <http://arturoalape.blogspot.com/2006/08/el-hombre-de-la-canoa-despedida-de.html>
- Álvarez, L. A., & Gaviria, V. (mayo-junio, 1982). Las latas en el fondo del río: el cine colombiano visto desde la provincia. *Cine*, (8). (Republicado en *La crítica de cine. Una historia en textos*, pp. 193-212). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Proimágenes Colombia).
- Bloom, H. (1977). *La angustia de las influencias: una teoría de la poesía*. Caracas: Monte Ávila.
- Campo, O. (Director). (1999). *El proyecto del Diablo*. Colombia: Ministerio de Cultura, Universidad del Valle Televisión.
- Cerdán, J. (2015). Cánones y contra-cánones del documental iberoamericano. En P. Mora, G. Fernández, J. Romero, & J. Del Castillo (Eds.), *Fronteras expandidas: el documental en Iberoamérica* (pp. 57-85). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Echavarría, J. M. (septiembre 20-27, 2010). Entrevista para el artículo “El arte de la guerra”. *Revista Semana*, 1481. Disponible en: <http://www.semana.com/nacion/articulo/el-arte-guerra/122133-3>
- Echavarría, J. M. (Director). (2013). *Réquiem NN*. Colombia: Lulo Films, Fundación Puntos de Encuentro.
- Eljaiek-Rodríguez, G. (2017). *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericano*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Gaviria, V. (Director). (1998). *La vendedora de rosas*. Colombia: Producciones Filmamento, Producciones Erwin Göggel.
- Gaviria, V. (Director). (2004). *Sumas y restas*. Colombia: Burn Pictures, Latin Cinema Group, La Ducha Fría Producciones, Latino Films, A.T.P.P. Producciones.
- Gómez, F. (enero-diciembre, 2007). Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical. *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, 12(18), 118-142.
- Grau, E. (Director). (1966). *María*. Colombia: Alberto López y Enrique Grau.
- Guzmán, G., Fals Borda, O., & Umaña, E. (1962-1963/2005). *La Violencia en Colombia* (tomos I y II). Bogotá: Taurus.
- Kantaris, G. (2008). El cine urbano y la tercera violencia colombiana. En P. A. Zuluaga (Ed.), *Versiones, subversiones y*

- representaciones del cine colombiano: investigaciones recientes*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Luzardo, J. (Director). (1965). *El río de las tumbas*. Colombia: Cine TV Films.
- Luzardo, J. (1999). Entrevistado por Andrés Caicedo. En L. Ospina & S. Romero (Eds.), *Ojo al cine*. Bogotá: Norma.
- Mayolo, C. (Director). (1983). *Carne de tu carne*. Colombia: Producciones Visuales, Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine).
- Mayolo, C. (Director). (1986). *La mansión de Araucaima*. Colombia: Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), Rodaje Limitada.
- Mayolo, C., & Arbeláez, R. (1974). Secuencia crítica del cine colombiano. *Revista Ojo al Cine*, (1), 16.
- Mendoza, R. (Director). (2004). *La cerca*. Colombia: Diafragma Fábrica de Películas.
- Mendoza, R. (Director). (2010a). *La sociedad del semáforo*. Colombia: Diafragma Fábrica de Películas.
- Mendoza, R. (Director). (2010b). *La casa por la ventana*. Colombia: Diafragma Fábrica de Películas.
- Mendoza, R. (Director). (2014). *Memorias del calavera*. Colombia: Diafragma Fábrica de Películas.
- Mesa, J. S. (Director). (2016). *Los Nadie*. Colombia: Monociclo Cine.
- Mesa, S. (Director). (2014). *Leidi*. Colombia: Diana Patiño.
- Moreno, C. (Director). (2008). *Perro come perro*. Colombia: 64A Films.
- Moreno, C. (Director). (2011). *Todos tus muertos*. Colombia: 64A Films.
- Norden, F. (Director). (1984). *Cóndores no entierran todos los días*. Colombia: Procinor.
- Ospina, L. (Director). (1982). *Pura sangre*. Colombia: Producciones Luis Ospina, Rodrigo Castaño, Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine).
- Ospina, L., & Mayolo, M. (Directores). (1978). *Agarrando pueblo*. Colombia: Sociedad de Artistas y Trabajadores Unidos para la Liberación Eterna (SATUPLE).
- Paranagua, P.A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Santa Fe: Cuaderno de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral.
- Piglia, R. (1992). *Respiración artificial* (4.^a ed.). Buenos Aires: Sudamericana.
- Ruiz, O. (Director). (2014). *Los hongos*. Colombia-Francia: Contravía Films & Burning Blue, Arizona Production, Campo Cine, Una Film.

- Schroeder, B. (Director). (1999). *La virgen de los sicarios*. Colombia-Francia: Canal+-Les Films du Losange, Proyecto Tucán, Tornasol Films, Vértigo Films.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, Ministerio de Cultura.
- Suárez, J. (2010). Una casa para Colombia: desplazar el arte, situar la nación. En *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia* (pp. 197-250). Madrid: Iberoamericana, Verveut.
- Tribiño, C. (Director). (2015). *El silencio del río*. Colombia: 13 Productions, Promenades Films, Igolai Producciones, Seacuático.
- Truffaut, F. (1954/1998). Una cierta tendencia del cine francés. En J. Romaguera, & H. Alsina Thevenet (Eds.). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Uribe, M. V. (2006). *Antropología de la inhumanidad*. Bogotá: Norma.
- Wild, I. (Director). (2013). *Edificio Royal*. Colombia: Ciudad Lunar Producciones.
- Xavier, I. (2011). Glauber Rocha: crítico y cineasta. En *La fuga* (12). Disponible en: <http://www.lafuga.cl/glauber-rocha-critico-y-cineasta/457>

