

PAPEL D COLGADURA & KARPA

Vol. 3

Especial cultura visual en Cali



ISSN 2011-9763

\$10.000 pesos

imagen s.f. **1** Figura o representación de algo || **ser la viva imagen de** alguien; *col.* Parecersele mucho. **2** Apariencia, aspecto o consideración ante los demás: *La imagen de esa actriz se deterioró mucho después del escándalo.* **3** Recurso expresivo que consiste en reproducir o suscitar una intuición o visión poética por medio del lenguaje. **4** En física, reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz: *En la retina del ojo se representan las imágenes de los objetos.* □ ETIMOL. Del latín *imago* (representación, retrato).

imaginación s.f. **1** Facultad de representar algo real o irreal en la mente.

imaginario, ria ■ **1** s.m. Conjunto de imágenes y estereotipos propios de un grupo social.

KARPA & PAPEL

Todos sabemos que la tarea de pegar un papel de colgadura se hace mejor y más fácil cuando es en compañía. Y no sólo en lo que se refiere a pegar el papel, sino a la tarea de escogerlo y prepararlo. Para pegarlo nada mejor que varias manos que ayuden, opinen, sostengan y ayuden a llevar a cabo esta dispendiosa y satisfactoria tarea. Para *Papel de colgadura* es un orgullo presentar en esta ocasión su volumen número tres, un espacio dedicado a la cultura visual en Cali, preparado y editado en compañía de la revista Karpa, publicación de la Facultad de Artes y Letras de California State University, Los Angeles, Estados Unidos.

Seguimos firmes en nuestra convicción de facilitar un espacio para comunicar cosas de otra manera y hacerlo en compañía de otras personas, grupos, y redes. Fue así como en agosto del 2008 nos dispusimos a organizar un número distinto, temático y coeditado. ¿Por qué lo visual? Bien dicen varios de los invitados a este volumen que los caleños somos visuales por naturaleza, o que Cali es una ciudad visual donde muchas cosas entran por los ojos: imirá, ve!

Comunicar de una manera distinta se hace no sólo a través de palabras sino a través de las imágenes y sus múltiples expresiones. Como siempre, para *Papel de colgadura* la propuesta gráfica tiene un lugar muy importante. Las fotografías, dibujos, bocetos, grafitis que aquí se presentan hacen parte de lo que para nosotros puede ser un vademécum gráfico de la cultura visual en Cali.

Agradecemos a todas las personas que cedieron sus materiales para enriquecer este volumen. En especial a Diego Pombo, quien permitió utilizar su obra *El caballo* para la elaboración de la portada; a Luis Ospina, quien cedió el storyboard de *Pura sangre*, y a quienes nos abrieron sus archivos fotográficos personales: Lalo Borja, Miguel González y Pedro Rey.

Queremos agradecer también a todos los que participaron de nuestra convocatoria. Gracias a la amplia acogida que esta tuvo, queremos anunciarles que ya tenemos casi listo nuestro volumen número 4. Recibimos tantos artículos que, literalmente, el papel no dio para publicarlos todos. A aquellos que enviaron sus artículos y ya recibieron la noticia de que serán publicados en el próximo número queremos agradecerles profundamente por animarse a participar y, en este caso, por aguantar con paciencia la espera.

Papel de colgadura es una publicación de la Universidad Icesi de Cali. Los artículos contenidos en la revista son responsabilidad exclusiva de los autores y no necesariamente reflejan la opinión de las directivas de la revista o de la Universidad. La reproducción total o parcial de la revista es posible con previa autorización de los autores o de la revista.



KARPA

<http://web.mac.com/karpaz/Site/KARPA.html>

Publicación en línea sobre
teatralidades, arte y cultura visual

Facultad de Artes y Letras
California State University

Los Angeles, EEUU



www.papeldecolgadura.org

papel de colgadura

Universidad Icesi
Facultad de Derecho y
Ciencias Sociales

Calle 18 No. 122 – 35
Cali – Colombia

Papel de colgadura vademécum gráfico y cultural

Universidad Icesi

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales

Rector: Francisco Piedrahita Plata

Decano Facultad Derecho y Ciencias Sociales:

Lelio Fernández

Director Académico

José Hernando Bahamón Lozano

Secretaria General

Maria Cristina Navia Klemperer

Tercera edición, Marzo de 2010

©Derechos Reservados

Dirigida por

Margarita Cuéllar Barona

Inge Helena Valencia Peña

Diseño y diagramación

Juliana Jaramillo Buenaventura

Carlos Dussan Gómez

Comité Editorial

Jerónimo Botero - Andrés Felipe Castelar

Hoover Delgado - Joan Manuel Galindo

Natalia Herrera - Joaquín Llorca

Ana Marisol Ortégón - Diego Pombo

Juan Manuel Salamanca - Vivian Unás

Felipe Vanderhuck - Gustavo Collazos

Impreso en Cali – Colombia

A.A. 25608 Unicentro

Tel. 555 23 34 Ext. 8820

Fax: 555 17 06

E-mail: papeldecolgadura@icesi.edu.co

Cali, Colombia

ISSN 2011-9763

01 Teatro de variedades Rotativo Cali /

Cali, ciudad de cine:

entrevista al director Luis Ospina / Alejandro Martín // Pag 12

Fotografías: Francisco Cárdenas / archivo Luis Ospina

***Teatro con la comunidad y teatro de mujeres de Cali: La
Máscara /*** Paola Marín y Gastón Alzate // Pag 26

Fotografías: Lalo Borja

Los inesperados efectos del escalofrío epistemológico /

Jesús Martín Barbero // Pag 35

Ilustración: Carlos “Chelo” Echeverría

Fotografías: Julio Albarrán

Una apuesta hacia la comunicación alternativa y popular / Trichera Ganja,
La Direkta, Mefisto // Pag 46

Fotos: <http://www.flickr.com/photos/mingagrafika>

Mi querido My Dear / Patricia Ariza // Pag 71

Fotografías: Lalo Borja

Memoria de Enrique Buenaventura / Carlos José Reyes // Pag 74

Fotografías: Lalo Borja y Pedro Rey

Para Cali con Puro Amor / Gustavo Collazos // Pag 82

Fotografías: Carlos Dussán Gómez



02 *A veces llegan cartas /*

¡Viva el Pacífico! / Camilo Andrés Díaz // Pag 5

Fotografías: Nicolás Felipe Van Hemelryck

Papagayo 6 Blanco y Negro 1 / Enrique Rodríguez // Pag 7

Fotografías: Carlos Dussán Gómez

El no campus / Eduardo Palacio // Pag 8

03 *Recomendados /*

Libros // Pag 61

Mi película caleña favorita // Pag 62

Fotografías: Archivo Luis Ospina, archivo Miguel González

04 *Entreactos /*

Trapos / Joaquín Llorca // Pag 22

Fotografía: Joaquín Llorca

Se alquila pieza a persona sola / José Zuleta Ortiz // Pag 56

Ilustración: Mariángela Aponte

Una imagen vale más que mil palabras // Pag 86

Ilustración: Marcela Quiroz



A
veces
LIEgan
CARTAS



Señores *Papel de coladura*, quisiera compartir con ustedes una reflexión sobre el Festival Petronio Álvarez

Viva el Pacífico!

Camilo Andrés Díaz Bastidas / Cali

Unas voces mencionaron: “viche, arrechón, marimbas, cununos, violines, clarinetes, rumba, gozadera”. Un festival en el que varias agrupaciones musicales y un público “multicultural” gritaban al unísono: ¡Viva el Pacífico!

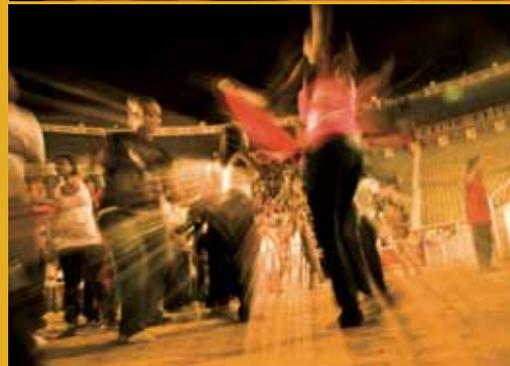
Sin embargo, otras voces mencionaron lo contrario: desilusión, excesos, exhibición desmedida, poco trabajo musical. Chocanos, tumaqueños, guapireños y caleños que conocen el Festival desde sus inicios, manifestaron la dificultad de reconocerse en este espacio no por las manifestaciones musicales en sí, sino por el “ambiente”, pues se considera que ha perdido su desarrollo pacífico y comunitario y ha pasado a ser un espacio de comercio, consumo y rumba.

Mi inquietud y especialmente mi crítica van dirigidas al interés “exótico” y comercial que se le ha dado al Festival, llevándolo forzosamente a instalarse en caminos de simple jolgorio, mal organizado, que busca

“Mi inquietud y especialmente mi crítica van dirigidas al interés ‘exótico’ y comercial que se le ha dado al festival”

posicionarlo y hacerlo pasar por un festival hecho para el mundo del consumo.

Cabe aquí la reflexión, desde nuestros sentires y pensamientos, que nos preguntamos por los verdaderos alcances sociales y culturales de este evento para la región, no importa si se es espectador, músico, artista, jurado, participante del festival, comerciante, etc. Y sin pretender ningún tipo de soluciones esencialistas dentro de una ciudad “multicultural”, lo que sí hay que hacer es generar conciencia de lo que pasa por nuestros ojos y oídos. No perder la capacidad de reconocer, a través de este Festival, a Cali como un espacio de unión y reflexión sobre la herencia cultural de la tradición del Pacífico.



Fotos: nicolas felipe van hemelryck

VBI 128
CALI

**BLANCO
Y NEGRO**  **S.A**

Orgullo de Cali

Papagayo 6 Blanco y Negro 1

Enrique Rodríguez Caporali

Profesor Departamento Estudios Sociales, Universidad Icesi

Santiago de Cali, octubre 17 de 2009

Hoy debería ser un día triste para todos los caleños. He sido informado que salen de circulación las rutas de bus Papagayo ruta 6 y Blanco y Negro ruta 1. Con su extinción mueren ciertas formas de institucionalidad caleña, que como todas las instituciones que han cumplido bien su función, desaparecerán de nuestra memoria en poco tiempo.

En ambas rutas vine a trabajar a Icesi en innumerables ocasiones, como antes me dejaron con su acostumbrada eficacia en la del Valle, la Javeriana o la Santiago.

La Papagayo 6 hace algunos años me llevaba y me traía cuando iba a visitar a una novia al oriente de la ciudad, con puntualidad, eficiencia y seguridad, que jamás será desmentida por los incontables abusos y disfrutes que se acometían en su pasillo o en sus asientos. Me produjo también momentos de emoción irrepetibles; en particular atesoró el que en una ocasión uno de sus avezados conductores tomó a más de cien por hora la curva de la carrera 100 con la Cañasgordas y sin vacilar subió, con el pedal al piso, el puente que cruza el río Lili; el vacío que se produjo en el estómago de los seis pasajeros de ese feliz momento, cuando por unos pocos segundos el bus pareció suspenderse en el aire, sólo es comparable con el grito alborozado de la novia del conductor que pedía insistentemente repetir esa hazaña que ninguna montaña rusa jamás podría igualar. Mención aparte merece el profundo conocimiento que tuvieron sus conductores sobre

las leyes de la física clásica. Con el bus repleto fueron capaces de encontrar cupo para 20 ó 30 pasajeros más que sufrían las inclemencias del sol o de la lluvia. No hay aplicación más precisa acerca de las leyes de la inercia que aquella practicada cotidianamente a cada frenazo, modo incontestable de ir arrumazando concienzudamente los pasajeros en la parte final del bus, cosa que siempre haya cupo para unos cuantos más. Nada ha dicho la literatura local sobre la delicadeza del pie derecho del chofer de la Papagayo, nada sobre su sabiduría a la hora de posarse sobre los pedales, mucho menos sobre la elegancia que los acompaña con su pródiga lengua.

Sobre la Blanco y Negro 1 hay más referencias. Su tránsito por la Sexta y la Quinta la hizo merecedora de más reconocimiento; fue siempre un bus de clase media, durante mucho tiempo la principal ruta de los universitarios (era el bus de la San Buenaventura, por ejemplo) y de muchos trabajadores de la ciudad. Sin duda su principal recorrido era el que unía la ciudad con el agua. Cuando la ruta era cubierta por busetas, fue prácticamente el único modo de llegar bien al sur. En ella fui

por primera vez al charco de la Choclona en el río Meléndez, balneario selecto, exclusivo para los que querían evadir el gentío de Panace. Su vinculación con este último río está en algunos relatos de Andrés Caicedo y otros de menor fortuna literaria. Transportó las ollas y los baretos de innumerables caleños que buscaban sus riberas por el mismo motivo: salir un rato de Cali-calabozo. Si, como sostienen algunos, la idea de lo público en Cali se ha construido en torno al agua, en la ida a baño, durante un par de décadas la Blanco y Negro 1 fue nuestro principal transporte hacia la ciudadanía.

Me dicen que hoy sábado todavía funcionan; quisiera subirme en ellos y darme una vuelta hasta La Base o el Parque del Tránsito, en el puesto del hijo del chofer o sacando la cabeza por la ventanilla, pero ya no tienen sus tradicionales rutas y hay mucho de falso en eso de ir en Blanco y Negro ruta 1 por la Pasoancho o en Papagayo por la 66.

Se nos fueron y no nos habíamos dado cuenta.

el no campus

Eduardo Palacios

Ed Palacios está en semestre 10 de un doble programa en ingeniería. Pasó brevemente por la antropología. De ahí le quedó el interés por la multiculturalidad y por Marvin Harris. Le encanta el cine. Como dijo Truffaut: "¿Qué es más importante: la vida o el cine?"

Siempre he tenido un problema con nuestro campus universitario, y es que siento que no tenemos uno. No estoy hablando de falta de m², sino de la falta de espacios para la dispersión. Si bien es cierto que hay una buena planta física, que tenemos una nueva biblioteca y edificios para las nuevas facultades, que hay más cubículos de estudio, más salones y más oficinas, también es cierto que no se ha pensado en adecuar más zonas verdes, espacios para compartir, para distraerse, para no estudiar, para socializar.

En un artículo de la revista *Dinero* titulado "Los mejores colegios" (noviembre de 2009) se habla de la importancia de la planta física. Antonio Manrique, profesor asociado del Departamento de Arquitectura de la Universidad de los Andes, señala: "La arquitectura educa. Así mismo, la ausencia de arquitectura no educa, o mejor dicho, maleduca." Añadía que "un buen

espacio genera bienestar psíquico y confort, mientras un mal espacio genera actitudes depresivas. Las formas en las que se disponen los muebles o se organiza el espacio generan rutinas. En los espacios bien proyectados, iluminados y ventilados se produce una buena disposición y se facilita la convivencia y el aprendizaje. Los espacios mal proyectados o mal proporcionados generan encierros e inducen comportamientos complicados".

El artículo propone que la arquitectura y el diseño de las instalaciones deberían de estar en armonía con la metodología de aprendizaje de la institución. "[...] El diseño tiene mayor efecto si se alinea con el modelo educativo del colegio, si ofrece flexibilidad en el uso de los espacios y si profesores y alumnos se apropian de los espacios". En el artículo también se hace referencia a las "numerosas investigaciones internacionales que dan cuenta de los impactos positivos que ocurren cuando se mejora el entorno físico en el cual se desempeñan los estudiantes".

"La arquitectura educa. Así mismo, la ausencia de arquitectura no educa, o mejor dicho, maleduca."

La Universidad invita a que seamos profesionales integrales, a la interdisciplinariedad. Yo invito a espacios integrales, a interdisciplinariedad de funciones. Que la universidad sea más que salones, salas y oficinas. Que le sirva de ejemplo a nuestra ciudad en la creación de espacios verdes y lugares de esparcimiento.

Cuando estaba de intercambio el semestre pasado en el INSA de Lyon, noté cómo la universidad proveía espacios como la K-Fête y la oficina de estudiantes, espacios dirigidos por estudiantes y para estudiantes, cuya única función era permitirles compartir. El Departamento de Informática tenía un pequeño cuarto con sofás con el mismo objetivo, lo cual generaba un gran sentido de pertenencia.

Algo que tienen en común el INSA y un colegio de alto rendimiento con la Universidad es la gran cantidad de tiempo que pasamos allí, lo cual hace que estas reflexiones sean relevantes.

No pasa solamente en el medio académico. Las empresas también se han dado cuenta de cuán importante es esto. Google, por ejemplo, se ha preocupado por funcionar fiel a sus principios democráticos y proporciona a sus empleados espacios donde se pueda interactuar de maneras creativas que no se basan en una estructura jerárquica. Cada esquina está pensada para que los empleados se sientan lo más cómodos posible y fomentar la creatividad.

Escribo esto para invitar a los estudiantes a repensar la Universidad y a demandar más del campus; y a las directivas a reflexionar sobre alternativas para suplir necesidades que, a mi modo de ver, aún no han sido dirigidas. Espero que los usos de las nuevas adquisiciones de la universidad incluyan estos espacios, que se piense en lugares de esparcimiento, salas de descanso, lugares para *parchar* o simplemente pulmones verdes de los que tanto necesitamos.

PAPEL de
COLGADURA

www.papeldecolgadura.org

Escribanos a papeldecolgadura@icesi.edu.co
o envíenos su correo postal a:

Papel de colgadura
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales
Calle 18 No. 122 - 35
Universidad Icesi
Cali - Colombia

Gráfica diseñada por Carlos Torres estudiante del Instituto Departamental de Bellas Artes
quien tiene el extraño vicio de ensuciar con diversas pinturas papeles viejos e inservibles
y también de eliminar toda vocal de su nombre <http://cris.deviantart.com>



ROTATIVO

CALI

TEATRO * DE *

VARIEDADES



Cali, ciudad de cine: entrevista al director Luis Ospina

Por: Alejandro Marín

Hace un buen tiempo que Luis Ospina se fue de Cali. Antes, hizo parte fundamental del mito caleño de *Calíwood*, del cine club de los setenta, de los cortos de la misma década y de las películas de los ochenta, de la formación de realizadores en la Universidad del Valle, y del programa de televisión *Rostros y Rostros*. Lleva unos años en Bogotá, en donde en paralelo a una carrera que lo ha ido consolidando como realizador de documentales con un sello muy particular, ha colaborado con el desenvolvimiento de ese mito caleño: en parte inventándolo, en parte documentándolo, en parte haciéndole propaganda. En el 2009, Luis Ospina volvió a su ciudad natal a dirigir el Festival Internacional de Cine de Cali. Y yo, que también me fui de Cali hace años, me cuelo con una grabadora en su apartamento en Bogotá, en la 45 con 9ª, para entrevistarlo.

Fotografía: Francisco Cárdenas <http://www.cinealoido.com/>

Voy enviado por Margarita Cuéllar, una caleña que iba al cine club que yo tenía en la Universidad en Bogotá, y que ahora hace esta revista en Cali sobre Cali (*Papel de colgadura*). Y de quien no me olvido que una vez me dijo subiendo la loma: “¿Vos por qué te quejás de Cali si sos de los que te fuiste para no volver?”

En un pedazo de la entrevista que borré, donde yo intentaba sacarle a Luis algo sobre la amistad que no conseguí explicar, y donde él me terminaba hablando de la competencia fructífera que se da entre los amigos, mientras me contaba de las distintas generaciones de cinéfilos y cineastas caleños, me hizo ver cómo incluso películas sobre Bogotá, como *Satanás* y *La sangre y la lluvia*, de caleños que hace rato se quedaron en la sabana de Bogotá, se puede decir que son caleñas. ¿En qué sentido lo son? Esta entrevista es acerca de eso que podríamos llamar “caleño”, y que tiene que ver con sangre y cine y con la ciudad y con una manera de contar y de mirar las cosas, y que no sabemos si es verdad o es un invento de sus cinéfilos, o un invento de cinéfilos que se volvió verdad.

1. La Excusa

El Festival de cine de Cali de 2009

¿Cómo arrancó la idea del Festival?

La idea del Festival surgió porque a la Secretaría de Cultura y Turismo de Cali llevaron varias propuestas para hacer un festival de cine. Yo no estuve vinculado a ninguna. La propuesta que les había parecido mejor era una para hacer un festival de cine del Pacífico. Así que en una oportunidad en que yo estaba en Cali, e iba con Ramiro Arbeláez en el carro, él me dijo: “Ve, voy a ir a una reunión en la Secretaría de Cultura porque va a haber una serie de propuestas para hacer un festival de cine en Cali. ¿Por qué no me acompañás?” ... Y entonces fui a esa reunión y de pronto en esa reunión me señalaron a mí y me dijeron: “¡Usted tiene que ser el director, sea cual sea el festival!” Entonces, pues yo dije que sí, pero que yo quería cambiarle un poco la orientación, porque para mí hacer un festival de cine del Pacífico era un poco absurdo, porque Hollywood queda en el Pacífico. Eso ya nos complicaba un poco la vida y traer películas del Oriente y subtitularlas saldría muy caro. Entonces yo le di otro perfil, que fue el que tuvo este primer Festival y que es: «Encuentros cercanos de la ficción y de la no ficción», precisamente porque éste es uno de los debates más importantes ahora en muchos encuentros internacionales de cine. A ellos les interesó la cosa y así fue que se hizo.

¿Y esta reunión cuándo fue?

Fue en febrero o marzo de 2009; se organizó muy sobre la marcha.

¿Cómo hicieron para conseguir tantas películas?

Afortunadamente yo había estado viajando por varios festivales durante casi cuatro años con dos películas que había hecho: *La desazón suprema* y *Un tigre de papel*. Sin yo proponerme hacer un festival de cine había hecho muchos contactos con gente, con directores de festivales... y con base en esos contactos logramos conseguir tantas películas en un tiempo muy corto. En esta oportunidad hubo un curador invitado que fue Maximiliano Cruz, actualmente programador del Festival de Guadalajara, que organizó la muestra ¡Que Viva México!, de México, país invitado, y nos ayudó a conseguir películas mexicanas y a conseguir películas de la selección internacional.

¿En qué formato trajeron las películas?

La gran mayoría las trajimos en diferentes formatos de video: llegaron películas desde Betacam digital hasta DVD. Algunas se consiguieron pagando y otras se consiguieron gratis, pues hubo gente muy solidaria y generosa con nosotros.

¿Y cómo se escogieron los sitios para proyectarlas en Cali?

Se hizo una relación de todas las salas que proyectan video y cine en la ciudad y con

base en eso se hizo la selección. La experiencia del Salón Nacional de Arte también nos sirvió, porque éste funcionó en diferentes lugares. Cali es un sitio muy apropiado para un festival de cine porque es una ciudad amigable en el sentido que podés caminar de una sala a la otra. Había proyecciones en el centro de la ciudad, pero también en la periferia, en los centros comunales de los barrios, en bibliotecas, hasta en un cine-bus, con funciones al aire libre.

¿Y cuál es tu imagen de cómo estuvo el Festival? Porque tú has ido siempre a muchos festivales, en muchas épocas.

Pues yo le tenía un poco de temor porque la propuesta era muy arriesgada: esa cantidad de películas... que el público no asistiera... pero la respuesta del público fue increíble. La mayoría de las películas eran gratis, en las salas de 35 mm sí se cobraba, y de todos modos las salas de Centenario estuvieron al tope casi todas. Además, todos los directores invitados dieron talleres que contaron con asistencia masiva. Hubo una parte académica muy importante, porque todas las universidades estaban vinculadas también. Entonces eso indica que hay gente que quiere ver otro tipo de cine que no sea el de Hollywood, sobre todo gente joven, y yo creo que el Festival puede jugar la misma función que cumplió el Cine club de Cali en

los años setenta y la revista *Ojo al cine*. Se puede crear un público y una nueva generación de cineastas, porque ellos van a ver en el Festival películas que de otra forma no podrían.

¿Pensando en eso, qué sería lo parecido y lo diferente con esos años setenta?

En los años setenta, una de las razones por las cuales montamos un cine club era porque queríamos ver películas nosotros mismos. En esa época no existían ni el Betamax, ni el VHS, ni las copias piratas a dos mil pesos; entonces se trataba de seguirles la pista a las películas que venían aquí en distribución comercial y darlas antes de que las destruyeran, porque apenas se vencían los derechos esas películas las llevaban a los extramuros de la ciudad, les daban con un hacha y las quemaban. También rastreábamos lo que había en las embajadas en 16 milímetros. La única forma de ver cine era en una sala de cine. Ahora las cosas son muy distintas. Aun así, muchas de las películas que nosotros trajimos al Festival no se consiguen en el mercado pirata más refinado. Yo creo que la cinefilia ha cambiado mucho de esa época ahora y pienso que también hubo un vacío en ella. Esa cinefilia que creamos en Cali, después como que murió de alguna forma y quedó sólo en ciertos reductos, como la Universidad del Valle, o como Lugar a dudas.

2. El motivo:

Cali, ciudad de cine y vampiros

**¿Qué crees que pasó con Cali?
¿Será que eso de los setenta fue una
cosa fugaz que no siguió? ¿Qué suerte
de continuidades uno puede ver de
entonces hasta ahorita?**

Pues esa es una de las justificaciones para hacer el festival de cine en Cali: la estrecha relación que ha habido entre el cine y la ciudad desde sus inicios. Las primeras imágenes que se filmaron en Colombia se filmaron en el Valle del Cauca. La primera crítica escrita que se hizo de cine se hizo en Cali también. La primera película muda fue *María*, del año 21, que se hizo en Cali; la primera película antiimperialista y con escenas coloreadas a mano, que es *Garras de oro*, también es hecha en Cali en el 26. La primera película sonora se hizo en el 41, fue *Flores del Valle*, de Máximo Calvo; y también la primera película en colores, que fue *La gran obsesión* (1955). Ahora, ¿por qué esa relación de una región con el cine? Uno puede especular muchísimo. Yo tengo mis propias explicaciones perversas sobre eso...

Y, bueno, el cine desapareció de la ciudad durante los años cincuenta y gran parte de los sesenta y volvió a surgir a partir de las películas que comenzamos a hacer Mayolo y yo a principios de los setenta. Y se volvieron a hacer películas de largometraje otra vez;

por ejemplo, Pascual Guerrero hizo los primeros largos a fines de los setenta. Después vinieron las películas que se hicieron con FOCINE, que fueron: *Pura sangre* (1982), *Carne de tu carne* (1983), *A la salida nos vemos* (1986), *La virgen y el fotógrafo* (1983), *El día que me quieras* (1987), las de Lisandro Duque, y luego volvió a morir este *Caliwood* en el año ochentaseis que fue cuando se hizo *La mansión de Araucaima* (1986). Y de ahí hasta *El rey* (2004) no se hizo un solo largo.

Lo que no quiere decir que el audiovisual haya desaparecido. Precisamente en ese momento cuando se terminó *La mansión de Araucaima* comenzó el canal regional Telepacífico, y comenzó la producción de documentales en la Universidad del Valle, con el programa que se llamaba *Rostros y Rastros*. De hecho, el piloto, la primera película documental que se pasó en ese programa, fue *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), una película que yo había hecho independientemente. Ellos, como todavía no tenían producción, decidieron volverla el piloto y de ahí surgió toda esta escuela que se creó en la Universidad del Valle. Esto venía de tiempo atrás (ahora me toca hablar de tu papá). Por ahí en los años 74-75 Jesús Martín Barbero nos llamó a Andrés Caicedo y a mí para que nos reuniéramos. Él estaba creando la Escuela de Comunicación y consideraba que el cine tenía que estar ahí como parte de ese péns- sum. Andrés y yo, junto con él, diseñamos lo

que podría ser la materia de Cine. Y en el 79 yo fui el primer profesor de Cine de la Universidad del Valle. Y después algunos de mis alumnos ya fueron los docentes que se han encargado de la producción audiovisual en Cali. Como por ejemplo Oscar Campo, pues él ha supervisado casi todos los trabajos que se han hecho en *Rostros y Rastros*.

“Las primeras imágenes que se filmaron en Colombia se filmaron en el Valle del Cauca. La primera crítica escrita que se hizo de cine se hizo en Cali también; la primera película muda fue María, del año 21.”

Y los directores de ahora muchos se formaron en esa escuela, ¿o no?

La mayoría, Jorge Navas, Carlos Moreno, Oscar Ruíz que el año entrante estrena *El vuelco del cangrejo*, son de la Universidad del Valle. Creo que Carlos Fernández de Soto también. El único cineasta caleño que no es de esa camada es quizá Andi Baiz; él estudió en Nueva York. Pero todo esto viene de la Universidad del Valle. Eso ha sido importantísimo, y también el interés por el documental viene de esa época de los ochenta. Entonces, para mí darle un perfil

al Festival de cine era incluir el documental al mismo nivel que el cine de ficción.

Y lo interesante ha sido también ese estilo particular de documental que se dio ahí, ¿no?

El documental, antes de esta escuela documental caleña, era generalmente antropológico, ligado a las ciencias sociales, o de propaganda y de temas rurales. En Cali, en lo que nos especializamos nosotros fue en hacer documental urbano, precisamente porque desde los años setenta, sin ponernos de acuerdo, los artistas de todas las áreas en Cali tomamos como tema la ciudad, y eso lo ve uno en fotógrafos como Fernell Franco, en artistas plásticos como Oscar Muñoz, Ever Astudillo, Karen Lamassonne, está la novela urbana de Andrés Caicedo y estamos los documentalistas Mayolo y yo, también interesados en el tema de la ciudad.

Se generó un arte urbano y es curioso porque hasta ese punto yo pienso que Colombia se consideraba una provincia, que todo era rural, porque todas las novelas eran sobre esta violencia rural y no se tocaba el tema de la ciudad. Y yo creo que esto se debe un poco a los Juegos Panamericanos, al hecho de que la gente, todos los artistas que vivíamos en Cali en ese momento, vimos cómo la ciudad estaba desapareciendo a pasos agigantados, cómo estaba cambiando muchísimo.

— ::=●○○●=:: —
“...nos especializamos en hacer documental urbano, precisamente porque desde los años setenta, sin ponernos de acuerdo, los artistas de todas las áreas en Cali tomamos como tema la ciudad...”
— ::=●○○●=:: —

El eslogan de los Juegos Panamericanos era: «Cali, ciudad de América». Entonces las fuerzas vivas de la ciudad decidieron borrar todo vestigio del pasado arquitectónico para hacer una nueva ciudad. Y eso pues fue una ruptura muy violenta.

¿Y tú qué crees que pasó en Cali, con todo el optimismo de esa época frente a la invasión narco y la decadencia caleña que vino después?

¡Ehhh, yo creo que a fines de los ochenta y toda la década de los noventa el narcotráfico permea todos los estratos de la ciudad! Eso, sumado a una clase dirigente muy indolente, cambió muchísimo la ciudad, cambió el arte en la ciudad y mucha gente tuvo que irse porque no se aguantó. La ciudad entró en plena decadencia, la cultura quedó un poco reducida a menos y hubo una crisis en la Universidad del Valle. Fueron años muy

difíciles. Apenas ahora yo veo que la ciudad está volviendo a coger impulso.

Tú te has dedicado... no sé cómo ponerle... “al análisis del espíritu de Cali”, porque mientras te oigo contar la historia del cine en Cali, pienso que eso tiene que ver con el hecho de que tú lo has rescatado, de que tú te has dedicado a estudiarlo y a restaurarlo y a hacer películas sobre la historia de ese cine...

Sí, yo hice una película que se llama *Calilwood*, sobre la historia del cine en el Valle del Cauca y que es parte de una serie, no sé si la conocés, eran diez capítulos... que se llamaban *Cali: ayer, hoy y mañana*. Eso fue lo último que hice antes de irme de la ciudad.

Y tú que miraste Cali, así a fondo, ¿qué crees que fue lo permitió que Cali cayera en lo narco...?

Bueno, los caleños son poco dados al trabajo, entonces la oportunidad de hacer dinero fácil les caía como anillo al dedo. También hubo un vacío en la clase dirigente. Pienso también que la burguesía caleña se dejó tentar por el dinero fácil. Son muchos los casos de familias prestigiosas caleñas que especularon con el dinero de sus familias y de sus amigos y el narcotráfico, al igual que en Medellín, permeó toda la sociedad.

Cuando ustedes estaban haciendo esas primeras películas en los setenta, hay toda una obsesión con los vampiros, ¿Eso tiene algo que ver con cierta mirada sobre Cali?

(Risas) La obsesión con el cine de horror y los vampiros y todo eso... bueno, cuando yo te decía de razones perversas (de la relación del cine con Cali)... yo me debo referir a cosas de la historia de la ciudad que tal vez tienen que ver con eso. En *Las elegías* de Juan de Castellanos ya se habla de que los españoles tuvieron que fundar la ciudad de Cali como tres veces porque se los comían los indios gorriones... Es decir, que desde su fundación la ciudad ha sufrido este canibalismo... Además, Mayolo y yo tuvimos que vivir la etapa de la Violencia con V grande, que fue la de los años cincuenta. Desde muy niños nos alimentamos de imágenes atroces que salían en los periódicos de cadáveres decapitados. Crecimos leyendo el libro *La violencia en Colombia*, de Monseñor Guzmán Campos, viendo esas fotos, que para nosotros eran el equivalente a la revista *Playboy* (risas). Crecimos con esas imágenes y al conocer a Andrés Caicedo se juntaron las cosas. Porque Andrés venía más de una cosa gótica, de Edgar Allan Poe, él venía más de la literatura fantástica y nosotros de la realidad colombiana de ese momento que tenía ribetes de horror y canibalismo.



Archivo: Luis Ospina. Fotografía: Eduardo "La rata" Carrvajal

ROBERTO LLAN
FEBRERO-11-19

Entonces se juntaron esas dos cosas, ¿no?, pienso yo: la parte de la literatura fantástica con la parte documental, por así decirlo...

Y entonces hay una relación entre el cine y los vampiros, entre el cine y Cali...

Yo pienso que el caleño en su forma de ser se mueve despacio, pero mirando rápido. La mirada del caleño es muy aguda. El caleño, por tener este paisaje, es contemplativo. Y en el habla del caleño está la famosa muletilla “oiga, vea”, ¿no? Eso es el cine: sonido e imagen incorporadas al lenguaje caleño. Están las dos cosas que son los ingredientes del cine, ¿no? (risas). Mayolo y yo tomamos el canibalismo y el vampirismo como parábolas del poder, para explicar una situación social que se vivía en el Valle del Cauca. Tomemos el caso de *Pura sangre*. El vampirismo siempre ha sido una parábola del poder, porque, ¿de dónde vienen todas las historias del vampirismo? Pues vienen de un gran señor que era este rumano Vlad, el empalador, que habitaba en un castillo y vivía de la sangre del pueblo. Era muy fácil trasplantar esos mitos a una realidad concreta como la del Valle del Cauca y una leyenda urbana como la del monstruo de los mangones. Entonces lo que hice fue apropiarme de una leyenda urbana sobre el señor Aristizábal, que la imagina-

ción popular había tejido, al decir que este gran señor tenía una extraña enfermedad que lo obligaba a vivir de la sangre pura de los niños. En *Carne de tu carne* de Mayolo también hay un poco de canibalismo, ¿no?, por ejemplo en esa escena donde hay unas orejas cortadas que es el principio de los grupos paramilitares.

“*Mayolo y yo tomamos el canibalismo y el vampirismo como parábolas del poder, para explicar una situación social que se vivía en el Valle del Cauca*”.

Esa escena de la motosierra en *Perro come perro* es muy brava, ¿no?

Sí... Ahora, yo creo que esta es una cosa que si bien nosotros la creamos, permanece en las nuevas generaciones de los cineastas caleños. Uno ve la película de Oscar Campo, que es de una generación un poco posterior a nosotros, y se ve también ese interés. Está la película que hizo Jorge Navas, *Alguien mató algo* (1999), que también es una historia de vampirismo. Entonces esto se ha ido repitiendo (risas), está como en la sangre del caleño eso del vampirismo...



El Eterno retorno, 1977 por Pedro Manrique Figueroa

Pero ahí también entra en las cosas de Navas la figura de Andrés que es tan poderosa...

Desde luego, pues este mito alrededor de Andrés y toda esta fascinación con lo macabro y con el cine de horror y la literatura fantástica ha influenciado muchísimo a todas las generaciones de caleños. El mito de Andrés Caicedo se mantiene vigente porque es el escritor, digamos, con el que más se pueden identificar los adolescentes. Cada adolescente de cada generación que lee los libros y cuentos de Andrés Caicedo, en el fondo piensa que eso es lo que le hubiera gustado escribir si supiera escribir. Por eso cada vez es más fuerte su influencia. Nunca pasa de moda, generación tras generación, porque los problemas de la adolescencia siempre son los mismos y él los supo captar en su literatura. Y, bueno, el mito de alguien que muere a los veinticinco años y todo esto... En parte nosotros creamos ese mito, yo tuve mucho que ver con eso, al hacer películas sobre él, al recopilar su obra inédita junto con Sandro Romero... Pero ese es un mito que ahora, treinta años después, ya se ve que tiene un impacto en todo el mundo de habla hispana. Yo creo que las editoriales tuvieron una visión muy estrecha de lo que era su literatura y se pensó que eso era para consumo interno solamente. Sólo desde hace un par de años sus libros se están vendiendo en Argentina, donde ya es reconocido. Y eso lo puede ver en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente)

en donde el panel que yo hice sobre Andrés Caicedo fue la cosa más asistida en un festival donde iban directores inmensos. El libro del chileno Alberto Fuguet, *Mi cuerpo es una celda* (2008), ayudó porque se necesitaba que legitimaran esa cosa desde afuera, y él la legitimó y convenció a las editoriales de que había que exportarlo.

Y tú mismo, ¿cómo ves al mirar atrás esa imagen de Andrés?

Es un peso muy grande cuando alguien muere así tan joven y es amigo de uno, pues eso también lo pone uno a pensar, ¿no? Uno piensa: bueno, hay que dejar obra... Y a mí siempre me interesó recuperar la memoria de los artistas de Valle del Cauca. En el sentido que, por ejemplo, una persona tan importante como Antonio María Valencia, que fue el hombre que creó la cultura en Cali, no se conocía... Cali era un desierto cultural antes de que él llegara, y este hombre termina en el olvido. Y me acuerdo que cuando yo hice la película sobre él, *Antonio María Valencia: música en cámara*, fui al conservatorio que él fundó y encontré su busto tirado por ahí con todos los chécheres que iban a botar... ¡el busto del propio fundador! En ese sentido Cali ha sido la madrastra de sus hijos. Entonces, cuando se murió Andrés Caicedo, yo hago una película sobre él en el año 86, o sea nueve años después, y comienzo preguntándoles a las nuevas generaciones

quién es Andrés Caicedo y nadie sabe. La película recupera la memoria. Pocos años antes publicamos su obra inédita que era el libro *Destinitos fatales* y la novela inconclusa *Noche sin fortuna*. Yo creí que cuando habíamos publicado eso y el libro *Ojo al cine*, pues ya no me iban a joder más con Andrés Caicedo, pero es un cadáver que me ha tocado cargar durante años... No pasa un mes en que alguien me escriba o me llame, que está haciendo una tesis o que quiere saber más sobre el personaje...

3. El formato:

El documental, modo de aproximación.

También sucede que lo que hicieron ustedes en los setenta aguanta de una manera muy fuerte hoy, como por ejemplo *Agarrando pueblo*...

Sí, *Agarrando pueblo* (1978) es una película cuyo verdadero valor muchos años después se comenzó a reconocer. En el 2008 y 2007, treinta años después de que la filmara, la película se exhibió en París, Buenos Aires, Chile, e hice giras en diferentes universidades por todo Estados Unidos. Porque cuando se hizo fue una película muy incómoda y nadie quería asociarse mucho a ella, pues era una época en que todo estaba muy politizado, había un cine muy dogmático y esa película era, digamos,



La coca de los Santos por Pedro Manrique Figueroa

anarquista. Pero treinta años después la película ha sido reconocida precisamente porque el tema de la pornomiseria es un tema que sigue vigente. Aquí y en toda Latinoamérica se sigue filmando la miseria y se sigue explotando el tema de la pobreza. Y lo otro es la cuestión formal de la película, que es una de las primeras que se plantea como un falso documental. Yo no tengo conocimiento de películas que en ese momento se hayan planteado ese cruce entre la ficción y el documental. Quizá alguna película como *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968), de Gerardo Vallejo, junta esos dos elementos también. Y además que es una película sobre el cine. Precisamente porque nosotros veníamos de la crítica del cine, decidimos hacer la crítica del cine no escrita sino filmada. Ese fue un paso cualitativo que hicimos ahí.

A eso me refería yo un poco cuando decía que el tipo documental de *Rostros y Rostros* ya era especial, porque de alguna manera ya tenían eso de punto de partida, ¿no? El documental ya es una construcción que se arma un poco también con las herramientas narrativas de la ficción.

Pues de hecho, *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (el primer programa de *Rostros y Rostros*) es una especie de epílogo a *Agarrando pueblo*, en donde yo encuentro uno de los personajes que había filmado nueve años antes. Y si saltamos en el tiem-

po treinta años después, *Un tigre de papel* (2007) nace de *Agarrando pueblo*, de esa mezcla de ficción y documental...

A mí me llamó mucho la atención la técnica de *Un tigre de papel*. ¿Cómo hacías para que, cuando cada uno de los entrevistados hablara, se sintiera que hablaba de alguien real?

(Risas) Es que yo creo que todas las personas de mi generación y la generación un poco mayor que yo, que son las que salen en la película, conocieron a un personaje como Pedro Manrique Figueroa, no sólo aquí sino en París o en Berkeley, en donde fuera... Entonces para muchos de los entrevistados míos fue fácil porque yo les decía: «Mire, este personaje tiene estas características, siempre estaba en los cocteles, siempre estaba metido en cosas de izquierda, tenía algo de mitómano, tenía algo de arribista, todo esto...». Y siempre se acordaban de alguien. Entonces yo les decía: “Hable de esta persona que usted conoce, pero cámbiele el nombre”. Lo que yo siempre trataba de encontrar era en qué punto de la vida de los entrevistados este personaje se ha podido cruzar.

Esa complicidad con los entrevistados me lleva a pensar en una continuidad que noto en todos tus trabajos, como una idea de la amistad...

Sí. Por ejemplo, con *Un tigre de papel*, casi todos los entrevistados son amigos míos. Por eso era fácil que ellos fueran cómplices de la película y a su vez son gente muy importante en la cultura aquí, además de tener credibilidad. Si una persona ve, por ejemplo, a Beatriz González hablando de este personaje, o a un historiador como Arturo Alape, pues le creen, ¿no? Pero, sí, las películas mías son muy a través de los amigos. De hecho, la que hice sobre Andrés Caicedo se llama *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos* (1986) y son mis amigos y los de Andrés los que hablan sobre él. Yo pienso que la experiencia humana cuando uno hace documentales es muy importante. Si bien digamos yo no era amigo de Lorenzo Jaramillo o de Fernando Vallejo al comienzo de la película, cuando terminamos la película o el rodaje nos volvimos muy amigos.

Como que ellos te dejaban entrar muy adentro...

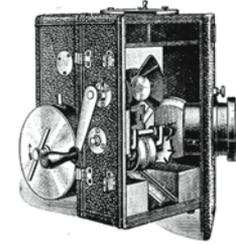
Sí, en la película sobre Lorenzo Jaramillo me di cuenta de que éramos almas afines en muchas cosas. A ambos nos gustaba mucho el cine, nos gustaba mucho la comida, nos gustaban los viajes, nos gustaba la música... entonces fue muy fácil hacer una amistad. Y con Fernando Vallejo también yo comparto muchas cosas: su visión del país, su sentido común... quizá lo único que no, era su amor

a los perros... yo siempre les tenía fobia a los perros (risas). Pero hasta aprendí a quererlos con él.

Esa parte es muy importante porque es también el dilema ético que uno se plantea cuando hace un documental, porque uno en un documental siempre está utilizando la gente, quiéralo o no. Por ejemplo, con el personaje de *Agarrando pueblo*, pues nos volvimos amigos, o con el faquir que yo filmé también, nos encontrábamos más allá de la película. Generalmente en una película de ficción nadie quiere volver a ver la gente con la que trabajó, pero en el documental hay una cosa humana que queda, se establece un vínculo ahí muy extraño, y también el documentalista debe tener cierto duende para poderles sacar a sus sujetos las cosas. Se tiene que establecer una confianza, una cosa ahí. Es más fácil manipular cuando hay confianza.

Y tú tienes, digamos, alguna estrategia, o es más bien, algo natural...

Pues es muy raro porque yo en la vida real soy o era una persona muy tímida, pero cuando estaba filmando podía entablar una relación con una persona más fácil que sin la cámara. La cámara me servía..., no sé, es que el documentalista tiene que inspirar confianza y eso o se tiene o no se tiene. Por eso te digo que hay que tener duende para hacer ciertas cosas...



Alejandro Martín estudió matemáticas mientras hacía parte del cine club de la universidad. Ha dado clases de matemáticas, filosofía y artes en las universidades de los Andes y Nacional. Editó la revista Piedepágina entre los años 2004-2007 y ahora coordina la Biblioteca Virtual de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Hace parte de la revista digital de cine www.ochoymedio.info





TRA- POS

Fotos: Joaquín Llorca



Retazo 1.

En la década de los años setenta el artista búlgaro Christo comenzó a usar enormes telas para cubrir fragmentos del paisaje. *Valley Curtain* consistió en un paño de cuatrocientos metros de largo que cruzaba un valle en las montañas Rocosas y *Pont Neuf* forró de manera cuidadosa el puente del mismo nombre en París. Sus obras con telas han intervenido el *Central Park* en Nueva York, los árboles del parque *Berower* en Basilea y hasta en un capítulo de la serie animada *Peanuts* apareció la casa de *Snoopy* “envuelta por Christo”.

Desde la más remota antigüedad el hombre ha venido utilizando trozos de tela con fines comunicativos y simbólicos. Estandartes, confalones, pendones, listones, pasacalles o banderas son algunas de las formas que dichas telas han tomado según su finalidad.

Ya desde los tiempos de Licurgo de Esparta (siglo VII a. C.) se tiene noticia de que cada ciudad-estado poseía una bandera con los distintos animales simbólicos; y los ejércitos romanos, que basaban el poderío en la organización de sus legiones, usaban estandartes para distinguir las diferentes unidades.

Además de la bandera o el estandarte, muchas ciudades utilizan los pendones o pasacalles para anunciar eventos de incumbencia ciudadana; exposiciones, ferias, festividades y toda clase de eventos públicos son presentados a la comunidad de manera colorida y se constituyen en parte del paisaje urbano.

Otra notable aplicación para las telas la encontramos en el Viejo Continente siempre en reconstrucción. Allí es usual envolver los edificios que están en mantenimiento para proteger a los transeúntes de la caída de escombros encamisando el perímetro de la remodelación. Aunque parezca obra de Christo, no se trata de arte; sencillamente se busca aislar y paramentar la zona de trabajo. Sin embargo, dicha superficie es también un lienzo que ofrece la posibilidad de mostrar anuncios o sencillamente la reproducción de la fachada del edificio en un divertido ejercicio de caricatura que además tiene en cuenta el paisaje urbano.

Otra de las curiosas y viejas formas de utilización de las telas, esta vez con fines menos cívicos, es el avión que arrastra un extenso anuncio de alguna campaña publicitaria. Aún hoy es posible, o mejor, es imposible no advertir su presencia en muchas de las playas donde el método es usado.

Retazo 2.

La palabra “estandarte” proviene del latín *extendere*, y es precisamente lo que hacen cada semana, en el estadio Pascual Guerrero de Cali, los fanáticos de los equipos de fútbol con sus estandartes. Las barras protagonizan un ritual que consiste en izar “los trapos”,

apelativo para las enormes telas impresas con el nombre del grupo y con escudos o mensajes de apoyo al club de su simpatía. Estas telas hacen parte fundamental del equipamiento de cada barra y son paseadas por los estadios del país con gran celo; su simbolismo es tan grande que una afrenta posible es arrebatar el trapo al adversario. Con todo, esta antigua costumbre identitaria de origen guerrero se ha ido transformando hacia el anuncio comercial, a tal punto que nuestra ciudad está casi cubierta (¡si Christo supiera!) por trapos. Difícil encontrar una sola calle donde no aparezcan los blandos anuncios. Las facilidades que ofrece la digitalización de imágenes y los bajos costos de impresión hacen de este sistema casi la única opción a considerar a la hora de divulgarse, y no debe extrañarnos su proliferación porque también son símbolo de un combate: la lucha por la supervivencia. Es normal pues, que casas de familia o comercios populares cuelguen trapos y trapitos anunciando: helados, obleas, recargas telefónicas, promociones fabulosas, *pantys* señoreros, almuerzos ejecutivos o depilaciones varias.

Dentro de las creativas maneras de usar el trapo en nuestra cultura, vemos el retorno que hizo a su origen indumentario volviéndose trapo-móvil en forma de chaleco para publicitar el servicio callejero de llamadas a celular. También las esquinas con semáforo son usadas para extender una tela en frente



Christo, Le Diable - 1963

de los automóviles los pocos segundos que dura la luz roja y transmitir el mensaje deseado. Sin embargo, su aprovechamiento no se restringe a las clases populares; muchos de los recintos de la cultura, teatros, bibliotecas o también los autodenominados restaurantes *gourmets*, salen del paso haciendo imprimir una colorida tela en San Nicolás y enganchándola, con algún o ningún diseño, en alguna parte de su fachada.

Las instituciones locales no se han quedado atrás; de hecho es más fácil encontrar en el Parque de las Banderas publicidad sobre alguna campaña de tránsito que banderas. Hasta el ejército nacional celebra sus victorias de guerra con gigantescos impresos autoconmemorativos en la puerta del Batallón que poco tienen que ver ya con el blasón de los estandartes. No es extraño encontrar malcolgando de un puente peatonal algún aviso sobre el inminente pago de impuestos, o innumerables pasacalles de los políticos en campaña para una cercana elección. Pasado el tiempo sólo quedarán los jirones hasta que el viento o algún vagabundo sin con que cubrirse, arranque lo que subsiste del rasgado trapo.

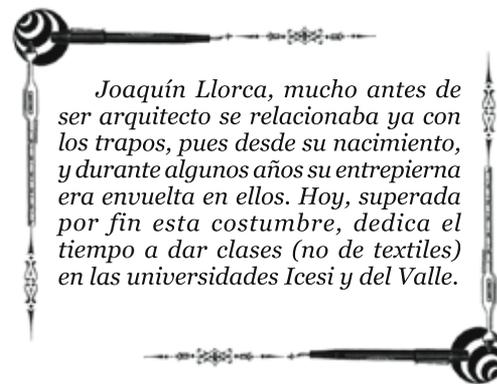
Retazo 3.

Una de las expresiones coloquiales que tenemos en Colombia es: “Una colcha de retazos”. Se usa para describir algo concebido sin ningún orden o unidad y que surge de la

reunión de muchos fragmentos disparejos. La manera como los trapos han cubierto el paisaje de nuestra ciudad es eso: somos la versión “colcha de retazos” de una espontánea obra de Christo, somos una legión de estandartes de guerra que anuncia su lucha por el centavo diario.

Nuestra afición por los trapos puede ser una herencia de los padres de la patria. No sé si existe algún fetiche relacionado con lo de las grandes telas, pero seguro que desear envolverse con una bandera en el lecho de muerte pasa por ahí.

A falta de neón, buenos son trapos.



Joaquín Llorca, mucho antes de ser arquitecto se relacionaba ya con los trapos, pues desde su nacimiento, y durante algunos años su entropierna era envuelta en ellos. Hoy, superada por fin esta costumbre, dedica el tiempo a dar clases (no de textiles) en las universidades Icesi y del Valle.

* PAPEL D *
COLGADURA

Vademécum gráfico y cultural

★ *especial* ★

cultura visual

Papel de Colgadura / Facultad de Derecho y Ciencias Sociales
Calle 18 No. 122 – 35 Universidad Icesi
Cali – Colombia



WWW.PAPELDECOLGADURA.ORG

TEATRO CON LA
COMUNIDAD Y TEATRO
DE MUJERES EN CALI:

LA MÁSCARA

La Máscara lleva tres décadas de trabajo teatral comprometido con las problemáticas sociales colombianas, particularmente aquellas que afectan a la región suroccidental del país. Su historia es parte integral del *Nuevo Teatro Colombiano* de modo que es muy cercana a la del *TEC* (Teatro Experimental de Cali), en especial por el apoyo recibido de parte del ya difunto maestro Enrique Buenaventura. Además, de manera muy significativa ha colaborado frecuentemente con Patricia Ariza, con quien existe una feliz coincidencia de intereses políticos, vitales y expresivos.

Desde su acompañamiento a las luchas sociales obreras y feministas en Cali, así

como desde el trabajo teatral con comunidades negras rurales en los setenta y ochenta, en *La Máscara* es evidente un continuo compromiso para, desde el teatro, involucrarse en una reivindicación de las cualidades humanas y culturales de los sectores marginalizados. Tal empeño es visible en el trabajo que Lucy Bolaños realiza hoy día con grupos de jóvenes, mujeres desplazadas y adultas mayores de sectores populares de la ciudad como Aguablanca, proyectos a los cuales Pilar Riaño ha contribuido enormemente desde su experiencia como miembro fundador de *La Máscara* con la escritura de propuestas y proyectos, además de con un par de libros sobre la rica

historia teatral de esta agrupación que tiene su sede en el barrio San Antonio de Cali.

Karpa: ¿Pueden hablar de la relación entre activismo y teatro?

PILAR RIAÑO: *La Máscara* siempre ha tenido un activismo. Desde antes, cuando el grupo estaba compuesto de hombres y mujeres, *La Máscara* iba a las carpas a presentar las obras.

LUCY BOLAÑOS: Iba a las huelgas de los sindicatos, a las marchas universitarias. Yo era militante y trabajaba con los pioneros, que era el grupo de niños y niñas del

Partido (Comunista). Entonces siempre ha habido como esa necesidad, no sólo de *La Máscara* sino del *Nuevo Teatro Colombiano*, de ser parte de las luchas sociales.

PR: Otra parte, muy importantes eran los talleres. Cuando estábamos actuando íbamos a las bibliotecas a darles a los niños talleres de títeres con materiales de desecho. Cuando vivíamos en Robles íbamos a Quinamayó a las fiestas, teníamos una murga. Siempre el trabajo con la comunidad ha estado vinculado al trabajo del grupo.

LB: Hicimos una época teatro festivo con el mito y el rito de la llegada del Diablo a Cali; entonces teníamos esa historia del Buziraco con murga y con chirimía, y con la historia que se contaba, por ejemplo, de por qué el cerro de las Tres Cruces. Participamos en la Feria de Cali con ese trabajo de calle. También teníamos un taller de investigación desde el teatro, la música y la danza y de ahí surge ese montaje sobre el Buziraco. Y cuando nos fuimos a Jamundí trabajamos en las comunidades en Quinamayó (población del Cauca en la que perviven tradiciones de los tiempos de la esclavitud). Allá las celebraciones sobre el nacimiento del Niño Dios no son en diciembre sino en febrero, son unas fiestas profanas. Las fiestas de ellos no eran paralelas a las de sus amos sino después y esa

tradicción se quedó. Son representaciones en vivo como ese nacimiento o los «alabaos» de los niños muertos (cantos de alabanza infantiles cuando muere un niño para ayudar a que suba su alma. Los niños participan en velorios comunitarios y desde temprana edad aprenden este tipo de canciones). En las procesiones que duraban toda la noche había representaciones en la calle. Recuerdo una vez que el policía del pueblo disparó al aire para darle realismo a una en que mataban a alguien.

PR: Por ejemplo, hay una fiesta de los peinados. Las mujeres negras se peinan de diferentes maneras con unos peinados hermosísimos y se demoran como tres días haciéndolos. Son pueblos ricos en tradiciones; tienen los bailes, los cantos... Lo que pasa es que aquí casi no se ha investigado ni valorado eso.

K: ¿Por qué se fueron a vivir con las comunidades negras? ¿Cuándo fue eso?

PR: Porque en los ochenta teníamos la idea utópica de hacer teatro rural.

LB: Muy soñadoras, compramos una casa en Jamundí y nos fuimos a vivir y a trabajar allá todos en el mismo espacio y pues se reventó el grupo (risas). Nos fuimos



fotografía: Lalo Borja



allá porque en el norte del Valle los pueblos blancos son vistos como los pueblos del progreso, pero al sur los pueblos negros como Jamundí están muy abandonados. No era fácil sobrevivir como grupo allí. Yo tenía que viajar mucho a Cali a buscar plata; mi hija estaba pequeña...

PR: Llevamos al *Odin Theatre* allá, a Jean-Marie Binoche, tratábamos de hacer cultura. Hacíamos teatro, primero en una casa, luego en un kiosko.

LB: La casa que teníamos era una casa-lote y queríamos convertirla en un espacio teatral pero no tenía sala y no podíamos hacer teatro allí todavía. Pedimos prestado un kiosko, se hizo mucha investigación, muchas improvisaciones. Fue una experiencia muy enriquecedora.

PR: Yo también señalaría eso, la afinidad que siempre ha habido con esta población, un amor y una necesidad de estar alrededor de ella. Nos enriquecimos mucho con ellos, en la música, por ejemplo. Porque *La Máscara* también tiene otra historia de los montajes clásicos que ya está descrita en mi libro. Pero

esta fue la época en la que empezamos a hacer teatro con un lenguaje casi propio porque antes eran los actores-directores del *TEC* quienes nos dirigían.

LB: Sí, trabajamos muchas obras muy concretas de texto, *Macbeth*, *La mandrágora* y otras, pero con el trabajo del Buziraco, por ejemplo, ya hay una investigación de un teatro propio.

K: ¿Y el interés por el teatro de mujeres?

PR: Ahí también empieza el teatro de las mujeres porque en esa época empezó a gestarse el movimiento feminista aquí en Cali. Esto fue a través de los *sketch* que se le pedían al grupo para el Día de la Mujer (8 de marzo) o para el 25 de noviembre (Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer).

LB: Por ejemplo, montamos un poema de Brecht, *De la infanticida María Farrar*. Hicimos ese montaje tres mujeres: Valentina (Vivas), Pilar y yo para participar en un evento del 8 de marzo con las profesoras del magisterio del Valle. Fue como una semillita para empezar a trabajar con las marchas femeninas.



PR: Nosotras hacíamos como la parte lúdica, nos disfrazábamos para participar en las marchas. La idea era visibilizar a las mujeres; se pintaban graffittis...

LB: Se volvió un trabajo muy importante; siempre aparecíamos con un *sketch*. Montamos otro poema de Brecht que se llama *Las viudas*, que lo trabajamos en un círculo hacia la calle.

PR: El poema es sobre las viudas de los mineros que son muertos; entonces vienen al pueblo a reclamar. También está el trabajo de creación colectiva que se hizo con Jacqueline Vidal. Y a la par de eso los compañeros se fueron saliendo. La situación en Jamundí estaba muy dura, todo estaba militarizado, empezaban a ponernos letreos del M-19 en la casa para vincularnos con ese movimiento guerrillero. Esa zona del sur es una zona de tránsito muy fuerte.

LB: Es hacia donde los indígenas tienen sus grandes tierras y pues los quieren sacar. Hay mucho que estaba en juego y aun hoy en día es una zona de lucha muy dura, muy tenaz.

PR: Fuimos a Toribío (Cauca) al encuentro sobre la paz. También fueron muchos artistas e intelectuales como Enrique Buenaventura y Estanislao Zuleta. Nosotros

presentamos una obra en el atrio de la iglesia. No faltaba quién sospechara del grupo y esto afectó mucho el trabajo con los compañeros. Además, uno empezaba a cuestionarse quién hacía el trabajo en el grupo porque éramos mamás cuidando niños pequeños; cosíamos para conseguir plata, ensayábamos, y los hombres eran los artistas que se quedaban encerrados.

LB: Entonces empezamos a vivir esa semillita del feminismo.

PR: Los hombres decían que iban a hacer un galpón, pero la guadua se pudrió y nada de galpón.

K: ¿Y cómo fue la situación para ustedes al regresar a Cali?

LB: Volvimos a Cali para empezar de nuevo y buscamos una casa en alquiler. Cada día se iba reconociendo más la problemática política y, tal vez por lo que uno hacía, nos llegaron amenazas.

PR: Cuando mataron a Cardona Hoyos, que era del Partido (Comunista), empiezan a mandar amenazas a profesores y políticos, y las cartas tenían como remitente al *Teatro La Máscara*. Entonces una amiga nos dice que vayamos a la fiscalía a denunciar

eso. Luego, nos empezaron a llamar para amenazarnos. Los amigos nos dijeron que saliéramos del país y fuimos a Costa Rica donde una mujer muy querida nos recibió. Allí presentamos dos obras que teníamos, *María Farrar*, que inicialmente se hizo como teatro de calle con una gran escalera. Después Enrique Buenaventura cuando ve la obra se enamora de ese trabajo y con él lo retomamos y lo hacemos como teatro de sala; y otro poema de Brecht sobre la prostitución (*Canción de Naná*). Con los dos hacemos un solo espectáculo y en Costa Rica hacemos la gira, nos presentamos para las mujeres, para los petroleros, en las universidades. Luego nos montamos en la película de irnos para México por medio del *Festival de Cultura del Caribe* en Cancún. Allí conocimos al Ministro de Cultura de Cuba; luego nos invitaron allá por dos meses. En México DF, Emilio Carballido nos ayudó mucho con un programa de giras que él dirigía. Allí llegaron nuestras hijas. En Nicaragua había una amiga del *TEC*, también fuimos para allá e hicimos gran parte de las funciones para los soldados, en los campamentos. Teníamos mucha energía y creíamos mucho en la Revolución (risas). Con las hijas fuimos a Cuba y a Nicaragua. Después queríamos volver a casa; ya había pasado año y medio. Cuando estábamos en Cuba llegó allá Patricia Ariza amenazada después de que habían matado

a varios miembros de la Unión Patriótica, y empezamos un trabajo de creación colectiva con ella, *Mujeres en trance de viaje*, sobre tres mujeres a las que les tocan diferentes persecuciones, y lo presentamos en un evento internacional que se llamaba *Colombia vive*, organizado por la *Corporación Colombiana de Teatro*.

LB: Volvimos a Colombia y presentamos *Mujeres en trance de viaje* en una terraza. Empezó la posibilidad de tener un espacio propio. Como al año de estar acá, Patricia Ariza hace un proyecto con el Ministerio de Hacienda de fortalecer tres grupos de teatro con dinero, como un aporte de veinte millones a cada grupo. Otra vez la idea de tener un espacio. También hicimos un préstamo a un banco para arreglar la casa. Montamos *Emocionales*, de una escritora norteamericana que es poeta, bailarina y dramaturga, y que montó varios poemas de un texto llamado *A las muchachas de color que consideraron el suicidio sin saber que el arcoiris es suficiente*. Una amiga nos regaló la traducción de ese texto y nos enamoramos de él y se montó acá con Rubén di Pietro, un director de Bogotá que invitamos. No teníamos escenografía, ni nada; entonces la montamos por toda la casa como para treinta o cuarenta personas. Se iban recorriendo los espacios con una persona que guiaba.

K: ¿Qué significó tener un espacio propio aquí en San Antonio?

LB: Este espacio nos fortaleció mucho. Con Patricia Ariza montamos *Luna menguante*, que ella escribió para nosotros. Invitamos a Wilson Pico, el bailarín ecuatoriano, con quien veníamos trabajando el cuerpo en el teatro. Con él hicimos *Bocas de Bolero* a partir de los boleros como texto y pre-texto. Allí ya empezó la peregrinación de hacer la sala de teatro, que no ha sido fácil. Se hizo una parte de la casa con una amiga arquitecta y nos ayudó el dinero que recibimos de una ONG alemana a partir del trabajo con la comunidad, con niñas en riesgo de una zona de aquí del centro que llaman «la Olla». La obra con Rubén di Pietro la vio Jill Greenhalgh, del *Magdalena Project* (red internacional de mujeres en el teatro contemporáneo) cuando la presentamos en Bogotá. En ese momento ella estaba en Colombia buscando obras para el encuentro del Magdalena en Cardiff, Gales. Nos contactó y pues nosotras felices... nos llevó con las tres obras. Pilar en ese entonces estaba haciendo su especialización en Francia y vuelve a vincularse al grupo.

PR: Y ya después de vincularnos al *Magdalena* quedamos inscritas en el deber de hacer obras para llevar a esos encuentros.

LB: Y en el deber de organizar uno aquí. Nosotras organizamos el encuentro del 2002, un *Magdalena* desbordante porque no era solamente el teatro y los otros invitados de fuera, sino que también se hizo un componente sociocultural. Se invitó a líderes indígenas, afro, políticas. Se llamó *Mujeres del mundo por la paz de Colombia* que duró una semana entera, con foros y conversatorios alrededor de ese tema. Todavía estamos con la intención de publicar ese material que está ahí, pero no es fácil ser mujer, ser artista y que te financien.

PR: Fue muy interesante porque había foros sobre la literatura, dramaturgia, política, economía... Estaban casi todas las pensadoras mujeres de Colombia, por ejemplo, una mujer indígena hermosísima, Leonor Zalabata Torres, de la comunidad arhuaca; ella ha dado conferencias hasta en España sobre territorialidad y fue muy lindo porque a todas las aterrizó en donde estábamos.

LB: Para nosotros fue muy importante porque creó una huella en la ciudad; vinieron quince grupos de afuera que se presentaron en todos los teatros de la ciudad, en *Esquina (Latina)*, en el TEC... La inauguración y la despedida fueron en el Teatro al Aire Libre los Cristales y logramos vincular a la Secretaría de Bienestar Social

de la alcaldía. Estaba el proyecto de vincular a las mujeres de los sectores populares. Entonces fuimos a las organizaciones de mujeres y como era alrededor de la paz, hicimos talleres sobre las grullas en origami y con ese proyecto logramos que la alcaldía financiara los buses para que ellas vinieran a todos los eventos y las volvieran a llevar a sus sitios, porque donde viven es imposible salir en la noche.

PR: Muchas vinieron de Aguablanca y del Centro. Esto se logró a través de las organizaciones populares de mujeres y entonces fue muy democrático. Creo que nunca se ha hecho un festival donde el pueblo venga a participar.

PR: Nos enfermamos por el esfuerzo, pero valió la pena.

LB: Fue maravilloso, como un regalo para la ciudad y las mujeres. Porque la situación sigue mal, no ha cambiado desde esa época, siguen las amenazas para cualquiera que haga algo por la ciudad. Por ejemplo, a ese joven que defendía los derechos de los animales aquí en Cali lo golpearon.

PR: Y la tercera etapa es el trabajo con las desplazadas, que surge del trabajo de Lucy con los sectores populares porque Lucy empezó con ese trabajo antes de tener un proyecto.

K: ¿Cómo surge ese trabajo en Aguablanca?

LB: Yo vengo del sector popular y me interesa abrirles la mirada del mundo, de que la vida no es solamente la casa, no es solamente el hogar, el servicio doméstico de la familia y del marido, sino la posibilidad de ver el mundo con otros ojos. Patricia Ariza, que es como una hermana porque siempre me ha apoyado mucho en mi trabajo, tenía el proyecto *Expedición por el éxodo* (que se basa en el trabajo con desplazados y marginados para despojarlos de la condición de víctima y reivindicarlos en su dimensión humana y cultural). Entonces me preguntó si podía hacer ese evento aquí en Cali con *La Máscara*. Como siempre había estado vinculada a estos grupos de mujeres populares, hablé con la hermana Alba Stella Barreto, de la *Fundación Paz y Bien* en Aguablanca. Ella hace un evento de paz donde van doscientas o trescientas mujeres, pocos hombres, en situación de desplazamiento, y la invité a ella y a otras mujeres de organizaciones de acá para que fueran a *La Máscara* y contaran qué hacían. Fue como un foro polifónico porque había música, teatro, todo alrededor de la problemática del éxodo. Allí conocí a este grupo de mujeres con hombres, como de treinta personas en el escenario, un caos, pero quedé deslumbrada. Los hombres tocaban

los instrumentos y ellos hicieron como un *sketch*. Era una representación que hicieron para el Arzobispo cuando fue a Aguablanca, contándole cuál era su padecimiento pero desde los cantos, de una manera artística.

K: Además, lo propuesto por Patricia Ariza da frutos porque surge de unos intereses y de un compromiso que ya estaban en *La Máscara*.

LB: Sí. Entonces Patricia me invitó a Bogotá al otro evento y me dijo traiga como tres personas porque es imposible traerlos a todos. Hablé con Alba Stella y le dije que quería trabajar con mujeres que quisieran hacer teatro. Yo fui allá, me presenté y eché el cuento, y se quedaron como quince o veinte mujeres. Patricia me dijo escoja tres. Miré cuáles eran las cantautoras que habían compuesto sobre la problemática del desplazamiento y les dije que si de lo que habían presentado en la obra con tanta gente podían hacer una canción distinta cada una. Entonces estuvo Paulina, que ya es estrella de cine (está en *Perro come perro*, hizo de la bruja); Yolanda, que sigue con nosotros, y otra que no ha vuelto. Con ellas fuimos a Bogotá y participamos con las canciones. De regreso empezamos a montar una obra que se llama *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, que cuenta

cómo vivían en sus tierras, qué hacían (sus oficios), la salida y por qué salen, y qué empiezan a hacer acá. Esa es una obra para sala. Fueron a presentarla a Bogotá al año siguiente y desde ahí no han parado.

K: ¿Qué otras obras han montado? ¿Qué otros proyectos tienes?

LB: Luego hicimos *El solar*, que tiene que ver con el espacio adonde llegan, que era una escuela de un cura (a él lo matan). Y allí, con el hacinamiento más tenaz, ni baños, con no más que una pileta para bañarse. Entonces ellas cuentan en esa obra toda la disputa por el hacinamiento, por entrar al baño, en fin, la lucha por vivir. A consecuencia, hicimos un proyecto que se llamó *Teatro Pacífico*; se presentó al Ministerio, a la alcaldía y entonces hicimos otro grupo con mujeres mayores, y ahí va creciendo ese proyecto. Este año ya no lo financiaron; entonces ha sido más difícil. Desde ahí no hemos parado; ellas se han fortalecido mucho, se han presentado en varias partes; adonde van impactan mucho. También me dijeron que organizara un grupo acá (del Centro) y hace cuatro años estoy trabajando con un grupo de jóvenes de esta zona. Entonces seguimos adelante, haya o no haya presupuesto, porque

me parece muy duro dejarlos tirados. Además está el trabajo con Pilar, de cómo aprovechar el trabajo sociocultural que tenemos con varias comunas. Hicimos un proyecto para remodelar el espacio. A través de la Unión Europea y una ONG italiana conseguimos cierto presupuesto. Se llama *Teatro popular de género*, que aunque las italianas dijeron que era un proyecto de «cohesión social», nos parece importante distanciarnos de esa terminología porque es la que usa Uribe («la cohesión social y la seguridad democrática»).

PR: Podemos concluir que ha sido un éxito el teatro con las comunidades porque han sido trabajos muy creativos. En estos días (viendo que está en remodelación la casa) pasó un vecino gritando «¿y es que tienen mucha plata para ir a enterrar allí?». Ahora vamos a Italia para dar el informe y en diciembre cerramos el proyecto, ¡pero las señoras quedaron tan entusiasmadas con el trabajo nuestro...!

LB: Porque ellas tenían temor, porque no nos conocían, y no sabían si íbamos a ser unas irresponsables, pero se encontraron con un grupo muy fortalecido y responsable. Y a nivel artístico también, porque a veces este tipo de proyectos tiene el componente comunitario pero no el trabajo artístico.

Mucho les ha impactado y entonces lo volvieron a presentar pero ampliándolo a tres ciudades. Ya pasó la primera ronda y está en la segunda, así que todavía no se sabe si van a resultar los fondos. La idea es hacer teatro y también hacer las obras para la radio, desde una perspectiva de género. Esto es con un grupo de Pereira y uno de Medellín que también hace trabajo social, aunque no necesariamente de género.

PR: El grupo de Pereira se llama *Pa' lo que sea* y allá hacen un trabajo muy bueno con gente desplazada.

LB: Y hacen un festival en Pereira con las uñas. Yo fui este año, ya llevan dos. Y bueno, pues aquí seguimos, en la incertidumbre...

K: En la incertidumbre pero para adelante, casi una metáfora de lo que le toca a la mayoría de la gente en este país.



Esta entrevista con Lucy Bolaños y Pilar Riaño tuvo lugar en Cali el 12 de septiembre de 2010. Revista *Karpa*: Paola Marín y Gastón Alzate.

* Ilustración por Sergio Trujillo Martínez, de la ciudad de Cali. Diseñador Gráfico Egresado de la Academia de Dibujo Profesional. Think Monkey!!! ha sido una de las últimas series de ilustraciones. Relajado... Fanático de las formas imaginarias de las nubes, los bosques... y las expresiones de los Macacos!!!

**think
monkey!!!**



WWW.
PAPEL DE COLGADURA
.ORG

**Santa
Devoción
A la lucha
Gráfica!**

Escribanos a
papeldecolgadura@icesi.edu.co
o envíenos su correo postal a:
papel de colgadura
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales
Calle 18 No. 122 – 35
Universidad Icesi
Cali – Colombia



Con muchas inquietudes en la cabeza alrededor de los usos de la imagen y su relación con las ciencias sociales, en septiembre de 2007 Kino-Pravda (grupo de antropología visual) invitó al profesor Jesús Martín Barbero para que relatara su importante y pionera experiencia en el campo de las imágenes, durante el Primer Encuentro de Antropología Visual realizado en Bogotá, gracias al apoyo de la beca Nina S. De Friedmann del Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Muy amablemente el profesor Barbero leyó, revisó y reescribió su intervención para darnos este sugestivo artículo que relata algunas de las memorias de esa Cali Visual, que Papel de Colgadura está empeñada en re-descubrir.

Conferencia rescrita en Bogotá, enero del 2010

LOS INESPERADOS EFECTOS DEL ESCALOFRÍO EPISTEMOLÓGICO

Jesús Martín-Barbero

Sobre el mundo de lo visual a mí siempre me ha interesado una pregunta no convencional que desborda el «cuadro» de la imagen: *¿qué hace la gente con lo que ve?* más acá y más allá de lo que *se ve* en la pantalla. Y sin embargo, la experiencia que tuve para poder encontrar un camino posible a esta pregunta la viví ya estando en Cali y trabajando con la Universidad del Valle. Lo que les relataré no es ninguna novela, pero fue tan importante en mi vida que lo he llamado un *escalofrío epistemológico*. Y a su vez esa experiencia se vio desbordada del campo de la investigación cuando el relato que hace la gente con lo que ve, lo que siente y lo que vive, se transformó en creación audiovisual y programa de televisión.

1. La investigación

Fue a los pocos meses de estar en Cali cuando me vi enfrentado a una experiencia de iniciación a la cultura cotidiana del mundo popular caleño que trastornó mis muy racionalistas convicciones y mis acendradas virtudes “críticas”. En una ciudad en la que una película que durara tres semanas seguidas en cartelera constituía un record, había una que los estaba batiendo todos, *La ley del monte*. Empujado por la intriga de su éxito, que convertía ese filme en un fenómeno más que sociológico, casi antropológico, un jueves a las seis de la tarde con algunos otros profesores me fui a verla. La proyectaban en el *Cine México*, situado en un barrio popular del viejo centro de la ciudad. A poco de empezar la sesión mis colegas y yo no pudimos contener las carcajadas pues sólo en clave de comedia nos era posible mirar aquel bodrio argumental y estético que, sin embargo, era contemplado por el resto de espectadores en un silencio asombroso para ese tipo de sala. Pero la sorpresa llegó también pronto: varios hombres se acercaron a nosotros y nos increparon: “¡O se callan o los sacamos!”.

A partir de ese instante, y hundido avergonzadamente en mi butaca, me dediqué a mirar no la pantalla sino a la gente que me

rodeaba: la tensión emocionada de los rostros con que seguían los avatares del drama, los ojos llorosos no sólo de las mujeres sino también de no pocos hombres. Y entonces, como en una especie de *iluminación profana*, me encontré preguntándome: ¿qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con la que ellos ven? ¿Cómo establecer relación entre la apasionada atención de los demás espectadores y nuestro distanciado aburrimiento? En últimas ¿qué veían ellos que yo no podía/sabía ver? Y entonces, una de dos: o me dedicaba a proclamar no sólo la alienación sino el retraso mental irremediable de aquella *pobre gente* o empezaba a aceptar que allí, en la ciudad de Cali, a unas pocas cuadras de donde yo vivía, habitaban *indígenas de otra cultura muy de veras otra*, icasi tanto como las de los habitantes de las Islas Trobriand para Malinowski! Y si lo que sucedía era esto último, ¿a quién y para qué servían mis acuciosos análisis semióticos, mis *lecturas ideológicas*? A esas gentes no, desde luego. Y ello no sólo porque esas lecturas estaban escritas en un idioma que no podían entender, sino sobre todo porque la película que ellos veían no se parecía en nada a la que yo estaba viendo. Y si todo mi pomposo trabajo “desalienante” y “concientizador” no le iba a servir a la gente del común, a

esa que padecía la opresión y la alienación, ¿para quién estaba yo trabajando?

Fue a esa *experiencia* a la que tiempo después llamé pomposamente *un escalofrío epistemológico*: un escalofrío intelectual que se transformó en ruptura epistemológica por la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas. Y el desplazamiento metodológico indispensable, hecho a la vez de acercamiento etnográfico y distanciamiento cultural, que permitiera al investigador *ver con la gente, y a la gente contar lo visto*.

“...un escalofrío epistemológico: un escalofrío intelectual que se transformó en ruptura epistemológica por la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas”.

Eso fue lo que andando los años nos permitió descubrir, en la investigación sobre el uso social de las telenovelas, que de lo que hablan las telenovelas, *y lo que le dicen* a la gente, no es algo que esté de una vez dicho ni en el texto de la telenovela ni en las respuestas a las preguntas de una encuesta. Pues se trata de un *decir* tejido de silencios: los que tejen la vida de la gente que “no

sabe hablar” -y menos escribir- y aquellos otros de que está entretreído el diálogo de la gente con lo que sucede en la pantalla. Pues la telenovela habla menos desde su texto que desde el *intertexto* que forman sus lecturas. En pocas palabras nuestro hallazgo fue éste: *la mayoría de la gente goza mucho más la telenovela cuando la cuenta que cuando la ve*. Pues se empieza contando lo que pasó en la telenovela pero muy pronto lo que pasó en el capítulo narrado se mezcla *con lo que le pasa a la gente en su vida*, y tan inextricablemente que la telenovela acaba siendo el *pre-texto* para que la gente nos cuente su vida.

Entonces decidí proponer a los alumnos que fueran a ver la película por grupos y, al salir, invitaran a la gente de la película a tomarse una cerveza o un tinto y les pidieran que les contaran la película. Con ese material hice un taller en el que los estudiantes me contaron la película que veía la gente. Sólo les voy a contar un relato que me quedó para toda la vida. Un alumno me dijo: “Yo vi a un viejito que salía limpiándose las lágrimas y le dije: “¿Quiere un tinto?”. Y él me dijo: “No, una cerveza”. Entonces fuimos a tomarnos una cerveza, nos sentamos a conversar y le dije: “Bueno, ¿le gustó la película?”, “Uy, sí, muchísimo”. “¿Qué fue lo que más le gustó?” “¡El perrito!”. Y el

alumno le preguntó: “¿El perro? Yo no vi ningún perro, ¿cuál perro?”. Entonces el viejito, emocionado, empezó a recordar las escenas en las que salía un perrito “como el que él había tenido en su infancia”, de manera que toda su película había girado en torno a que había un perrito que le había recordado algo de lo más feliz de su infancia. Toda su película tuvo que ver con su infancia y ese señor se enganchó a ella por el perrito. Ninguno de los que estábamos allí oyendo lo que le había contado el viejo habíamos visto al perro. Por eso fuimos a ver la película otra vez y el perro estaba, evidentemente, aunque no era ningún protagonista sino que era solamente un perro que atravesaba la calle. Pero este viejito vio toda la película a partir de su memoria: aquel perrito lo enlazó con su infancia y con las dimensiones posiblemente más poéticas de su vida.

Aquel ejercicio me transformó la vida y, a partir de ahí mis preguntas e investigaciones dejaron de partir de los medios para indagar *las mediaciones* que entretienen la compleja relación de la gente no sólo con los medios audiovisuales, sino cómo se comunica la gente en la plaza de mercado, en la esquina del barrio, en el estadio? Esto me dio una pista muy importante. De cierto modo empecé a

sentirme un antropólogo aquella tarde en el *Cine México* de Cali, porque si yo no ocupaba el rol de antropólogo para tratar de entender las claves de la cosmovisión de la gente a la que apasionaba *La ley del monte*, no entendería prácticamente nada de lo que ocurría en el plano cotidiano de las sociabilidades y las culturas políticas desde las que la gente percibe mundo y lo sufre pero también lo recrea.

Cuando hablo de antropología (en este caso, de una antropología visual) no puede ser sólo la que usa los medios audiovisuales como instrumento de exploración etnográfica, sino aquella que se hace cargo de toda forma de significación y expresividad, desde la expresividad corporal y gestual de la gente hasta los ritmos del habla y el baile. A mí me interesan mucho más *las hablas* -siempre en plural y polisémicas- que la gramática (¡siempre monoteísta!). Y es que la antropología visual no puede pensarse sólo como la que utiliza herramientas visuales, sino como aquella que estudia el funcionamiento de las visualidades en términos de construcción de identidades, de conflictos sociales y de empoderamientos ciudadanos.

En la Universidad del Valle se produjo otro milagro espléndido: la creación de un plan de estudios de Comunicación Social

que no tenía nada que ver con los acostumbrados y anacrónicos estudios de periodismo. Mis alumnos no solían leer la prensa (mera constatación), pero en cambio eran unos apasionados del cine y de la música. Entonces diseñamos un plan de estudios para gente altamente interesada, con vocación para el cine, la música, la radio y el teatro, más que para con la prensa, que era “pobre y triste”, ideológica y gráficamente conservadora. Es decir, no nos parecía importante el medio prensa sino que nos interesaban mucho más las culturas que emergían del interés y la vocación de los propios alumnos. Por ello, el área de talleres de producción audiovisual fue curricularmente diseñada por Andrés Caicedo –el director de cineclubes y de la revista *Ojo al Cine*- y Luis Ospina, director de cine y el primer profesor de ese taller. Un taller que tuvo siempre no sólo el aprendizaje de cómo hacer, sino también el de investigación de lenguajes, de temáticas y públicos.

Y fue con base en esa experiencia como, junto a varios profesores, y también con recién egresados de la carrera (que hoy son realizadores de cine como Oscar Campo), hicimos un planteamiento muy claro sobre la necesidad de que esta no era fuera un lugar para que los adolescentes jugaran con la cámara, sino que debía formar parte de la espléndida apuesta que arrancó en la

Universidad del Valle pero que en gran parte se debió al Cali de entonces y a su cultura audiovisual: a los cineclubes, a la cantidad

“...el área de talleres de producción audiovisual fue curricularmente diseñada por Andrés Caicedo - el director de cineclubes y de la revista Ojo al Cine- y Luis Ospina, director de cine y el primer profesor de ese taller.”

de gente joven que hacía cine a su manera, que elaboraba guiones, documentales, etc. Es algo que no me atribuyo para nada, sino que surgió a partir del encuentro de muchas personas que estaban buscando por el mismo lado y que se conectaron con una serie de grupos de investigación en Latinoamérica que en ese momento andaban en la misma dirección. Eso implicaba empezar a pensar en serio que los habitantes de la cultura audiovisual vivían una cultura diferente; que los jóvenes llegaban a la escuela con un montón de información y unos modos de ver y de oír que no venían de la cultura letrada sino de los medios audiovisuales y eso implicaba que había que seguirle la pista a la vitalidad de estas culturas urbanas, que no eran anti-letradas sino que ya no tenían como eje al libro ni a la prensa escrita: su

eje era la música, el cine y los cómics. Y cuando digo “música”, estoy diciendo no solamente salsa sino también rock y poco después vallenatos.

Es decir, que quien hizo posible la *antropología visual* con que iniciamos la formación de comunicadores fueron los propios profesores y los estudiantes guiados, eso sí, por preguntas nuevas, que no se agotaban en: ¿qué hacen los medios con la gente?, ¿cómo la alienan y la estupidizan?, sino también: ¿qué hace la gente con lo que ve y con lo que oye? Así se rompió con viejos e inertes modos de enseñar, justamente porque se rompió con los modos de investigar. Lo que nos enfrentó a una fecunda crisis por estar convirtiendo el estudio de la comunicación en un espacio abiertamente interdisciplinar, donde trabajaban juntos antropólogos, sociólogos y estudiosos de los medios. Y con una enorme preocupación central, a la vez social y cultural: la de buscar comprender cómo se estaban transformando las culturas cotidianas de la gente en su relación con los medios audiovisuales, que eran los medios influyentes en las grandes mayorías del país y de América Latina. Lo que me comprobó una investigación que coordiné entre el año 1985 y el año 1992 en seis países de América



Latina: México, Colombia, Chile, Perú, Argentina y Brasil, sobre los usos sociales de la telenovela.

En Cali la investigación la realizamos en compañía de Sonia Muñoz, una compañera también recién egresada de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle y con un grupo de profesores y profesoras de sociología y estudios de lenguaje. Tomamos varios barrios de la ciudad para ver cómo el barrio *miraba* la telenovela, porque en ese entonces no se veía solamente en familia sino que el barrio entero la veía y la contaba. A las horas de ciertas telenovelas de esos años, *Gallito Ramírez*, *San Tropol Eterno*, *El Divino* -que era sobre el Valle a partir de una novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal- prácticamente los barrios se paralizaban. Y se hicieron estudios no de la cantidad de audiencia, que estaba a la vista de cualquier observador, sino acerca de cómo la gente veía la telenovela, qué hacía con ella, para qué le servía.

Y aquella manera de investigar *las modalidades de relación de la gente del barrio con la telenovela* nos descubrió algo interesantísimo: que la gente del común, la que disfruta la telenovela, goza mucho más cuando la cuenta que cuando la ve. Pues la gente utiliza la telenovela para poder contar su propia vida. Lo mejor que le puede pasar a alguien que disfruta la telenovela es que un familiar, una vecina o un amigo, le diga: “Oye, no pude ver el capítulo de ayer, cuéntamelo”. Y entonces esa persona empieza contando el capítulo pero al poco rato está hablando de lo que le pasó a su prima, de los amores y los dolores de su cuñada, de lo que le pasó a su abuelo o al novio de su cuñada, etc. Lo que *realmente hace la gente*, y por tanto lo que verdaderamente importó para esa investigación, no es lo que resultaba de «nuestro análisis» del texto de la telenovela, sino de la telenovela que ven los y las televidentes, y para eso la única manera de saberlo era *poniéndonos a la escucha* de lo que ellos y ellas cuentan. Lo interesante de nuestro estudio fue comparar los “usos” que esos sectores de la ciudad hacían con las telenovelas en otros barrios, para comprender lo que significaba el que esas telenovelas pusieran a hablar al barrio entero al final del capítulo, transformándose en verdaderos fenómenos barriales. Y esto tenía mucho que ver con sus modos

cotidianos de pertenencia al barrio. De manera que *el mirar y contar la telenovela* interpelaba dimensiones sociales y culturales de la vida cotidiana de la gente.

2. La producción

Ese fenómeno de *narratividad*, de convertir a la gente en narradora, mezclando lo que veía y oía en la TV con lo que vivía y sentía, nos descubrió también otras cosas, especialmente las posibilidades de que sus narrativas se tornaran en producción. Y, a su manera, eso fue lo que se propuso el programa con el que el Departamento de Comunicación puso a Univalle en Telepacífico: *Rostros y Rastros*. Con ese programa el nuevo horizonte de investigación, que privilegiaba las culturas audiovisuales desde mediados de los años setenta, se dio un explícito proyecto de *producción audiovisual*. Y son dos las demandas a las que se respondieron muy especialmente con ese programa: una, que podríamos llamar la cuestión regional, y dos, la de hacer otra televisión. La reflexión y el debate con que los profesores y alumnos del Departamento de Comunicación contribuyeron a la creación y configuración inicial de Telepacífico -y

que muy pronto quedarían plasmadas en *Rostros y Rastros*, se podrían sintetizar así:

Rostros y Rastros se convirtió en una serie representativa de lo que estábamos haciendo en la región. Porque tanto este programa como Telepacífico y lo que se venía haciendo en la Escuela de Comunicación de Univalle, dieron cuenta de otra importante relación: aquella entre la nación y la región, y lo que significó que el país comenzara a reconocer su diversidad regional. La cuestión regional nombra la permanente desigualdad a la que se hallan sometidas las regiones cuando la nación se identificó con un Estado que se hizo “a costa” de ellas, esto es, no haciendo converger las diferencias sino subordinándolas, poniéndolas al servicio de un Estado que más que integrar lo que supo fue centralizar. La región representa, de un lado, el espacio de una demanda de autonomía que remite tanto a diferencias culturales como a desigualdades sociales y políticas. Pues una región está hecha tanto de expresiones culturales como de situaciones sociales a través de las cuales se hace visible el “desarrollo desigual” de que está hecho el país. La región resulta además expresión de una particular desigualdad: aquella que afecta a las etnias y culturas que, como los negros y los indígenas, son objeto de peculiares procesos de desconocimiento

y desvalorización. Por otro lado, la región está significando un lugar clave a la hora de pensar la resistencia y la creatividad frente a la globalización. Porque si hacerle frente a la seducción/imposición cultural que nos viene del mercado transnacional debe ser algo más que retórica chauvinista, o mero repliegue provinciano, necesitamos entonces desarrollar todo lo que nos queda de cultura viva, cotidiana, capaz de generar identidad.

La cuestión *crucial*: ¿con qué modelos de televisión asumir las peculiaridades de lo regional, los retos de una identidad cultural que no se quede en nostalgia y narcisismo que al considerar la historia lo haga como memoria del presente y no como refugio y escapismo? La televisión regional no sería algo verdaderamente diferente a un mal remedo de la mal llamada televisión nacional más que en la medida en que fuera capaz de definir su ámbito y su modo propio de operación más allá de lo que proponía el Estado y de lo que determinaban los comerciantes. Pues hay demandas de memoria y de futuro que no provienen ni del Estado ni del mercado sino de la sociedad civil, de sus múltiples colectividades y organizaciones populares, comunales, barriales, donde hay gente capaz de narrar su historia, y su lucha cotidiana hecha música, teatro, cocina y ar-

quitectura, tejido, danza o relato oral. ¿Será ilusorio pensar una televisión hecha por ese inmenso tejido de instituciones y organizaciones *productoras* de cultura? Pero a su vez resultaba estratégico plantearse que una cosa es empezar a verse y mirarse en sus problemas y sus potencialidades, en sus cantares y sus sabores, y otra mucho más difícil y arriesgada es *reconocerse* y hacerse reconocer por los otros. Hacer televisión en Cali y el Valle implicaba entonces mirar no sólo el Valle, sino *mirar desde el Valle* el país entero y el mundo. Lo que significaba ser capaces de hacer una televisión con *sabor y lenguaje propios*.

Telepacífico inicia su programación el 3 de julio de 1988 y el 15 de septiembre de ese mismo año UV-TV, la programadora de Univalle, inicia su andadura con *Ojo y vista: peligra la vida del artista*, un documental de Luis Ospina que inaugura la vida de *Rostros y Rastros*. No puedo dejar fuera de esta memoria la conversación con Oscar Campo en la que me propuso la idea y me entusiasmó con ella- de hacer “un programa en el que se experimentara *el documental* en todas sus posibilidades y vertientes, desde el neorrealismo italiano hasta el surrealismo buñueliano”, y en el que cupiera la vida cotidiana de la ciudad y la región, Pero el sueño del que nació *Rostros y Rastros* tuvo

“ hacer video documental fue la única forma en que se pudo hacer cine, esto es, experimentar sus lenguajes y sus géneros, pero en formato de televisión, y en un formato tan nuevo que exigía también nuevos públicos”.

también en su arranque una pesadilla: la escenificación que hizo Ramiro Arbeláez pocos meses antes, de la imposibilidad de hacer cine en Colombia, tomándose el *hall* de entrada a CREE para colgar en sus columnas y paredes kilómetros de cinta en 16 milímetros pues no había forma de que nos devolvieran -ni de los USA ni de Medellín- los negativos “decentemente revelados” de los pequeños filmes hechos con los alumnos en el último año y medio de la carrera. Dicho llanamente: *hacer video documental fue la única forma como se pudo hacer cine, esto es, experimentar sus lenguajes y sus géneros, pero en formato de televisión, y en un formato tan nuevo que exigía también nuevos públicos*. Pero no fue sólo la Universidad del Valle, ni el Departamento de Comunicación, los

que idearon e hicieron *Rostros y Rastros*; fue Cali, la ciudad más apasionada por el cine, la que encontró en ese programa de-video-para-televisión su artimaña para seguir ejerciendo de pionera en la producción audiovisual del país, y lo hizo convocando a todos sus artistas: teatreros, fotógrafos y sonidistas, que, junto con los profesores, los alumnos y los primeros egresados de Comunicación - Juan Fernando Franco, Guillermo Bejarano, Rafael Quintero, Luis Hernández, Antonio Dorado, Óscar Bernal- se tomaron la ciudad, la región, sus gentes, tanto las bien-nombradas como las sin-nombre, sus culturas cotidianas, la materialidad de sus arquitecturas y sus desolaciones, sus cárceles y manicomios, sus plazas y sus paisajes de llano y de montaña, de ríos y de mar, sus culturas sonoras y musicales, sus ritmos, su vitalidad y su sensualidad, su informalidad y su *cali-dez*.

Mirando desde esa compenetración entre el *programa* (en todos sus significados y sentidos) y *su ciudad*, resulta hasta explicable la enorme cantidad de premios nacionales e internacionales que se ganó, y la fuerte empatía que suscitó no sólo en sus públicos locales sino en los de todo un país

harto de verse deformado y contrahecho por un centralismo que llamaba *nacional* a las imágenes producidas desde la andina capital acerca de un país caribeño, llanero, costeño de una punta a la otra.



Una fuerte empatía también *internacional* de la que tuve numerosas pruebas y experiencias. En mis viajes no sólo por Latinoamérica sino especialmente en Europa y los USA, los videos de *Rostros y Rastros* que viajaban conmigo desper-

taban un extraño asombro y atractivo que me llevó a reflexionar no poco. Y en dos direcciones. Una, la que descubre la potente hibridación que subyace esos videos, hechos a la vez, inextricablemente, de unos ambientes y personajes, hablas y sonoridades, hechos y situaciones, profunda y densamente *locales*, pero realizados con lo mejor y más diverso de los lenguajes y géneros cinematográficos mundiales, seriamente estudiados y emocionalmente disfrutados, gozados: desde el sueco Bergman y el aragonés Buñuel o el italiano Fellini hasta el japonés Ozú y el argentino Solanas. La pasión por el cine que se materializó y expresó en la experiencia caleña de los cineclubes y del *Caliwood* de los Andrés Caicedo, Mayolo y Ospina en los setenta, revolvió hasta hibridarlos el fuerte sabor de lo local con las poten-

cialidades narrativas de lo mundial, que desprovincianizaban lo que se veía, se oía y se sentía. La otra pista de comprensión es la que abre el interrogante de por qué estando tan territorialmente lejos del Caribe la ciudad de Cali es una de las tres grandes creadoras de *salsa* junto con San Juan de

Puerto Rico y Nueva York. Con toda la caribeña modernidad de Barranquilla, no es allí donde se crea *salsa* sino en esa ciudad sureña de la costa pacífica que, para mayor paradoja, ivive rodeada de poblaciones indígenas guambianas y paeces! Con lo que no hay más remedio que aceptar una paradoja mayor, la que hace de Cali una ciudad en la que *lo caribeño* se hace y se vive extraterritorialmente, des-localizadamente, pues ni el Caribe tiene nacionalidad y ni Cali se agota en su *localidad*. Sin coronel que la escriba, Cali ha sabido plasmarse y contarse mundialmente en su *salsa* y su *cine*, y de ambos esta hecho *Rostros y Rastros*. De ahí la transversalidad de los usos que han tenido y siguen teniendo esos documentales que les han servido a muchas universidades colombianas para enseñar producción audiovisual, pero también a no pocos antropólogos para sacar su que-hacer del frustrante por instrumental uso de la cámara en sus tareas etnográficas de “documentar” visualmente su trabajo, e incluso hoy siguen representando para no pocos grupos de *amateurs* un modelo a escala de lo que se puede hacer bien sin salir del país y con poca plata.

Pues mucho más barata, la tecnología del video posibilitaba abarcar todo el proceso con las mismas ideas y las mismas

manos: grabación y posgrabación versus revelado, sonorización y montaje, permitiendo así que muchos más se sintieran convocados a imaginar e idear temáticas y ensayar formas de contarlas. Es bien significativo que este *medio*, tecnológicamente mucho más simple, se prestara para una mayor experimentación en todas las dimensiones que tiene la elaboración y realización del documental. Ahí está la gran diversidad de *estilos* que se expresa en los videos de *Rostros y Rastros*, sin

“Sin coronel que la escriba, Cali ha sabido plasmarse y contarse mundialmente en su salsa y su cine, y de ambos está hecho Rostros y Rastros”.

que ello rompiera la secreta impronta que los sostiene y enlaza. Una impronta que Ramiro Arbeláez atribuye a la “herencia de Luis Ospina” y la ubica en haber sabido hacer de una *experiencia estética* entrelazadora del documental estadounidense con el *cinema-vérité* francés- una experiencia a la vez *ética*: “La de otorgarle la palabra para que sea él (el que normalmente es espectador) quien se exprese, cuente su

historia”. Lo que implicaba una fuerte contradicción a sostener entre la multiplicidad de efectos técnico - expresivos de la imagen-fragmentación, decoloración, saturación, contraste, reverberación- y modalidades de narración con narrador o sin él, presente o voz en *off*, pasivo y exterior o interactuante y arriesgado a lo que pase mientras se filma-graba-con esa apuesta ética de no manipular al testigo, ni sustituirlo, sino al revés: empoderándolo como el único y verdadero actor-autor del relato, en su corporalidad, su voz y su habla, su condición social y cultural.

Y de esa apuesta salieron los mejores logros tanto cuando el testimonio era individual como cuando era colectivo. Ahí están dos documentales de Antonio Dorado: *El último tramoyista* (1989), que para contarnos la historia del Teatro Municipal no escogió a ningún historiador ni a ninguna de sus importantes directoras sino al viejo e invisible tramoyista (y cuya “invisibilidad” había empezado muchos años antes de llegar al teatro, cuando le cargaba la pesada cámara de cine de los hermanos Acevedo); o *Plaza de Caycedo: la vida al improviso* (1991), en el que se nos cuenta un día en la plaza principal de la ciudad poblada de lustradores y escritores, de gente de paso que se sienta a escapar del sol, o de conversadores empedernidos que pasan allí el día entero, todos ellos tejiendo con sus

cuerpos y sus sombras, sus voces y sus ruidos, la palpitante vida no sólo de un espacio urbano sino de un constante y cambiante coro ciudadano.

Como también fueron logros espléndidos los documentales hechos con algunos de los más apreciados artistas de la ciudad. *Hernando Tejada, tejedor de sueños* (1990), de Antonio Dorado y María Clara Borrero; *Fernell Franco, escritura de luces y sombras* (1995), de Óscar Campo y María C. Borrero; y *Óscar Muñoz* (1992), de Óscar Campo y Astrid Muñoz. Y ya que hablamos de artistas no podemos terminar este relato sin llamar a las cosas por su nombre. Me refiero a todo lo que tuvo de *creación artística* ese programa de experimentación audiovisual y narrativa que es *Rostros y Rastros*. La apuesta estética se transformó, no siempre pero con mucha frecuencia, en “obras” de arte. Bien fuera vía densificación expresiva de la imagen, como en *Un ángel subterráneo* (1992), de Oscar Campo, o de una preciosista ironía, como *Piel de gallina* (1998), de Carlos Espinosa y Mónica Arroyave, o del saber contar callejeramente el *Arte sano cuadro a cuadro* (1989), de Luis Ospina. Y esta última afirmación no tiene nada de nostálgica ni de un piropo al pasado, porque la apuesta que *Rostros y Rastros* le hizo al país sigue siendo tan necesaria o más hoy, cuando al mismo tiempo que el cine se abre camino en Colombia, se le abren también montones de trampas provenientes no sólo de las argucias rentabilizadoras del mercado sino del espejismo formalista y de los facilismos del cuentero; todas ellas lejanas, muy lejanas, de aquella osada experiencia estética que supo rastrear entre las vidas más cotidianas y los lenguajes más vitales algunos de los rostros más memorables de una ciudad, de una región y de un país.

Fotografías: Julio Albarrán

<http://www.flickr.com/photos/11029914@No6/>

Ilustración: Carlos “Chelo” Echeverría

Chelodesignlab / conceptos visuales

<Http://www.flickr.com/photos/chelodesign>





Una apuesta hacia la comunicación alternativa y popular

Por: Trinchera Ganja, la Direkta, Lumpen, Mefisto



Grafiti: Calle 5ª Parque de los Estudiantes

A pesar de la cantidad de información que circula hoy en día, las formas como se accede a la misma no son tan democráticas ni tan públicas como tenderíamos a creer. La balanza de la audiencia se inclina hacia la televisión y la radio, lo que llevaría a pensar que ver televisión y escuchar radio es una manera económica y efectiva para informarse. Sin embargo, de tanta información emitida es muy poca la que expresa lo que se vive a diario en los campos y ciudades colombianas. Lejos estamos de conocer la amplitud y diversidad de las regiones o la realidad de muchos de los conflictos que se viven en zonas rurales y urbanas. Pareciese entonces que existiera una ruptura entre lo que sucede real-

mente y lo que se comunica. ¿Será que existe más de una versión sobre lo que nos muestran como información? ¿O será que también se pueden construir ficciones a través del manejo de la opinión pública? En este presente mediatizado, donde los *realitys* juegan a ser la realidad y los noticieros se ocupan más de las noticias producidas por las novelas, ¿cómo se demarca la frontera entre la realidad y la ficción? Estas son tan sólo algunas de las preguntas que surgen cuando nos acercamos a los informativos nacionales de televisión, o a los programas que pululan en la radio comercial colombiana.

Frente al poco acceso que brindan los medios de comunicación para producir y difundir información propia, aparecen ejercicios comunicativos alternativos que con un trabajo colectivo ofrecen versiones no oficiales de aquello que a los medios de los grandes grupos no les interesa mostrar. Gracias a la aparición de las nuevas tecnologías, o de las clásicas como el cartel, el panfleto, el grafiti, el perifoneo, hoy muchos grupos trabajan para abrirles paso a lo que Jesús Martín Barbero llamaría “las formas populares de la esperanza”, es decir, el desarrollo de la comunicación propia, que logra comunicar otros mensajes de acuerdo con las propias necesidades y lenguajes.

Quizá lo más interesante de estos procesos es la manera como los mismos protagonistas o generadores de la información se van convirtiendo en comunicadores. Estas experiencias comunicativas usan recursos que están a la mano, trabajan con bajos presupuestos, y se apropian de nuevos saberes para finalmente lograr elaborar productos comunicativos que si bien no muchas veces cumplen con cánones estéticos, logran su principal objetivo: comunicar.

Estos ejercicios, además de transmitir mensajes, se diferencian también en la manera de producirlos, de intervenir el espacio público sea físico o virtual. En ellos se comunica sin delegar mensajes a otros, se grita sin que se simule o escandalice, se plasme, se interviene, se debate, se escucha y comparte, todo sin filtros y claro, sin farándula. En Cali poco a poco hemos visto cómo los muros de las calles de la ciudad comienzan a aparecer masivamente intervenidos para plasmar mensajes que se quedan en el inconsciente urbano de la ciudad...

Este es el caso del trabajo que han realizado colectivos como *Trincherita Ganja*, *La DireKta*, *Lumpen*, *Mefisto*, que con diferentes estrategias comunicativas (grafitis, stencil, video, internet o medios impresos) se han encontrado para trabajar en un proyecto de comunicación que intenta tener un carácter popular en la medida que busca construir información de la mano de organizaciones sociales. En el caso de estos colectivos, veremos la consolidación de esta propuesta de comunicación popular a través de una apuesta de trabajo en conjunto con el proceso de la *Minga de Resistencia Social y Comunitaria*.

No sobra decir que la *Minga de Resistencia Social y Comunitaria* se propone como una plataforma social que, más allá de un espacio étnico, se proyecta como un esfuerzo intersectorial para proponer un nuevo proyecto de sociedad. Así, la *Minga* convoca a diversos sectores, estamentos y organizaciones: campesinos, mujeres, comunidades negras, estudiantes, organizaciones barriales y sindicales. Teniendo en cuenta ese sentido colectivo y solidario de *Minga*, estos colectivos se han propuesto desarrollar estrategias comunicativas que permitan profundizar en el sentido de unión y organización de este proceso para profundizar en las potencialidades de la acción colectiva, independientemente del sector u organización social al que se pertenezca. Esta relación tejida entre colectivos de comunicación y organizaciones sociales que trabajan con objetivos comunes, es la que queremos dar a conocer para que reflexionemos alrededor de lo que puede ser una experiencia de comunicación alternativa y popular.



Trincherita Ganja es uno de los colectivos que se ha hecho presente en el proceso *Minga* y lleva trabajando en Cali hace ya cuatro años. Este grupo plantea una fuerte crítica a la estigmatización de plantas consideradas como ancestrales por las culturas indígenas americanas (como la hoja de coca, la marihuana, el peyote) para articular el conocimiento popular que tienen las comunidades con respecto a estas plantas con propuestas de agricultura urbana y soberanía alimentaria. A través de la visibilización de los usos ancestrales de estas plantas, la *Trincherita* trata de establecer un fuerte cuestionamiento a ciertos órdenes del actual proyecto nacional. En este caso, su propuesta comunicativa utiliza los medios gráficos y el mural callejero para dar a conocer su mensaje. Desde este punto de vista la *Trincherita* se articula a la *Minga* como movimiento social para difundir diversas representaciones que se construyen alrededor de la autonomía y la soberanía: “Salir a la calle, estar en la calle... alzar la voz masivamente es una fuerza que podemos ejercer como pueblo, es una posibilidad que tenemos para mostrar una propuesta diferente de país. Para ponerla en el escenario de las cosas que están propuestas, que de pronto no se ven en otro lado y que solamente se van a ver cuando la gente esté en la calle” (Ana, integrante de *Trincherita Ganja*, Cali, enero de 2010).

Para la *Trinchera*, entrar a trabajar la calle como escenario de comunicación masiva significa crear nuevos canales de movilización social. Podría decirse que el colectivo ha buscado, a través de sus intervenciones, generar preguntas alrededor de la identidad y la nación. La calle como escenario propicio para el desarrollo de propuestas e intervenciones se transforma en canal masivo de comunicación para involucrar a las personas que generalmente no se hacen partícipes de las movilizaciones. Más allá de las movilizaciones masivas que llegan cada cierto tiempo a Cali, como la *Minga*, la *Trinchera* aspira a consolidar propuestas en un espacio cotidiano donde el ciudadano de a pie se sienta involucrado a través de los mensajes que se envían en los murales y el grafiti. Estos buscan dar a conocer por qué la *Minga* es un *Masivo Movimiento*, como afirma uno de sus murales situado al frente de una estación del MIO; o por qué “*me planto*”, no solamente como acción de sembrar, sino también como afirmación política frente a la desigualdad, frente a la penalización, o simplemente porque las plantas no son como las pintan en la propaganda estatal. “Es a partir de las intervenciones urbanas, públicas y accesibles para todos y todas, como es posible construir una intención que por medio de la crítica forje un nuevo uso y definición del territorio, para que nos pensemos como agentes activos

“Es a partir de las intervenciones urbanas, públicas y accesibles para todos y todas, como es posible construir una intención que por medio de la crítica forje un nuevo uso y definición del territorio, para que nos pensemos como agentes activos en la construcción de un proyecto de ciudad realmente inclusiva”

en la construcción de un proyecto de ciudad realmente inclusiva”, dice Oscar, integrante de *Trinchera Ganja* (Cali, enero de 2010).

Otra persona que busca elaborar intervenciones críticas en la calle es *Mefisto*. Siendo uno de los más reconocidos grafiteros del país, *Mefisto* ha buscado generar mensajes que interpelen directamente a sus receptores a través de una producción visual llena de movimiento, color y frases concretas que invitan a la reflexión. “Cruza la frontera”, “Haz caso omiso”, “Camina la palabra”, “inDios we trust”, son algunos de los elementos utilizados para la construcción de mensajes que, como la *Trinchera*, tratan de generar preguntas alrededor de la manera como estamos construyendo la sociedad colombiana: “[...] cuando lanzamos el trabajo a la calle tratamos de mediarlo, por un lado, entre aprovechar la calle como un medio de comunicación directa y, por otro lado, a través del contenido de los mensajes, que por lo general tienen mucho que ver con reflexiones cotidianas en torno a la cultura y a los comportamientos. Porque más allá de un discurso político establecido, con una serie de caminos que ya están marcados, pensamos que un proyecto de comunicación como este tiene que generar una serie de cuestionamientos simbólicos en el comportamiento y en la cultura, para realmente aspirar a transformar lo que estamos viviendo” (*Mefisto*, Cali, enero de 2010).

Para *Mefisto* el grafiti ha sido un espacio de encuentro con otras personas y experiencias, en el que se plantean otras lógicas en cuanto a la comunicación y la intervención visual. Para él “[...] la creación visual no tiene que estar inscrita en una dinámica de producción: cliente + pieza gráfica, en la que el diseñador simplemente ayuda a que el mensaje se vea bonito, sino que precisamente se convierte en la posibilidad de abrir espacios para que la gente se exprese libremente. Ahí encontramos de todo: gente que simplemente quiere escribir su nombre, gente que tiene una tendencia política muy definida y va a lanzar sus mensajes, o gente que simplemente empieza a encontrarse a partir de lo estético, con la técnica y el espacio, a plantear otras cosas diferentes”.

Para *Mefisto* el grafiti no se limita a la intervención urbana, sino que se concentra en la posibilidad de enviar mensajes que cuestionen no sólo lo que hacemos sino también lo que somos. *Mefisto* interpela la construcción de ciudadanía a través de los usos y potencialidades de



los *micropoderes* callejeros. De la mano del grafiti y de las pequeñas intervenciones con *stickers* y *flyers* se apela a la expresión de lo común que todavía conservan las calles: “Para nosotros es muy importante aprovechar la calle como un medio de comunicación directa para los mensajes que queremos lanzar. Así empezamos a generar reflexiones y discusiones en torno a la apropiación del espacio público y al ejercicio de la ciudadanía a través de la apropiación de la calle; y aunque puede que esos espacios no estén pensados para eso, la utilización y la lógica de la gente los subvierte y los transforma en escenarios de discusión pública”. *Mefisto* ha colaborado con el diseño de piezas gráficas para el proceso de la *Minga de Resistencia Social*, ayudando en la búsqueda de imágenes que puedan servir para identificar dicho proceso frente a sus integrantes, pero también, y quizás mas importante, hacia aquellos que aún no lo conocen.

Aquí sería interesante retomar algunas de las reflexiones que hace Armando Silva en su libro *Imaginaros urbanos en América Latina: urbanismos ciudadanos*, para entender las transformaciones del fenómeno grafitero y darnos cuenta cómo el trabajo de la *Trinchera* o de *Mefisto* se sale de los cánones tradicionales. Para Silva, el análisis del grafiti como expresión urbana puede pensarse en tres fases de caracterización: una fase de planeación sobre la intervención o *pre-operatoria*, definida por la marginalidad, el anonimato y la espontaneidad de la intervención; una fase de realización u *operatoria*, compuesta por la

escenidad y velocidad de la acción grafitera; y, finalmente, una fase *post-operatoria* o residual del mensaje, que tiene que ver fundamentalmente con la fugacidad de la pintura, ya que esta puede ser borrada en cualquier momento.

Casos como el de la *Trinchera Ganja* y *Mefisto* merecen ubicarse en una nueva noción del grafiti, por fuera de los cánones tradicionales para caracterizar este fenómeno. Así, la “marginalidad” propia del fenómeno grafitero estaría seriamente amenazada por estos colectivos, si se tiene en cuenta que sus mensajes buscan comunicarse con la sociedad civil interpelando las nociones de lo público en tiempos neoliberales. Tanto la *Trinchera* como *Mefisto* firman sus trabajos y cuentan con plataformas digitales de difusión masiva como flickr.com o sus respectivos blogs. Ambos son colectivos o figuras públicas que no pretenden quedarse en la sombra del anonimato; por el contrario, su búsqueda se dirige hacia la integración y valoración de sus obras en el tejido social comunitario.

En esta nueva forma de trabajo, la “fugacidad” como un valor postoperatorio del grafiti se transforma. En el Parque de Jovita o de los Estudiantes es posible sorprenderse con el nivel de reconocimiento que los murales y grafitis han alcanzado en la comunidad que los habita y transita. Pero este fenómeno no sucede solamente por sus virtudes estéticas o de embellecimiento de la ciudad, como suele suponerse. Tal y como mostraría Martha Cooper, la famosa antropóloga visual y



Graffiti: Calle 5ª por Trincherá Ganja

CXHA
CXHA
TXIKIXI

fuerza
de
jaguare



...le digo,

Fotos: <http://www.flickr.com/photos/mingot>

coautora de *Subway Art* en una conferencia realizada en Bogotá el año pasado, en los *tags* y los grafitis de las metrópolis contemporáneas es la gente de la ciudad la que habla. La extensión actual del fenómeno grafitero en Colombia da cuenta de la reconstrucción de un sujeto popular que utilizando nuevos espacios de difusión vocifera cientos de manifiestos políticos, inscribiéndolos en las paredes, deslizando sus registros como enredaderas de pintura que se extienden sobre las grietas de un espacio público que se resiste a la privatización.

Y haciendo referencia a los espacios públicos, es importante saber que las expresiones populares no sólo se hacen a través de la intervención visual por medio de los grafitis. También algunos impresos pueden ser considerados expresiones populares que ante el avasallaje digital continúan apareciendo. Con esta idea presente nace en Cali otra experiencia impresa, como un espacio que desde la universidad Icesi busca abrirse y articularse a otros sectores sociales. *Lumpen Boletín Estudiantil* pretende consolidarse como periódico y dejar atrás la información domesticada para abrir canales hacia otros flujos que recorren la comunicación alternativa. Este impreso busca construir su información y sus vías de información desde un “nosotrxs” que reconoce su heterogeneidad para fortalecer estrategias comunicativas alternativas. En este sentido, *Lumpen* se ha vinculado con la *Minga de Resistencia Social* para buscar fortalecer los caminos que conduzcan a la inclusión y a la participación democrática en la sociedad colombiana. Con el anterior ideario se pretende que la crítica aprisionada dentro de los barrotes positivistas y las voces lumpenizadas por el academicismo se escuche con una nueva idea de campus universitario que se acerque a un trabajo desde la comunidad y para la comunidad.

En esta diversidad de organizaciones e iniciativas que vienen trabajando en el campo de la comunicación surge también *La DireKta* como otro colectivo de comunicación popular vinculado al proceso de la *Minga*. *La DireKta* ha venido apoyando la consolidación de estrategias y plataformas de medios para organizaciones sociales, en busca de fortalecer la relación de iniciativas en el trabajo de comunicación popular y alternativa. A pesar de la existencia de muchos colectivos que trabajan en comunicación, no hay espacios de encuentro y coordinación en pos de la conformación de redes regionales y nacionales. El trabajo de *La DireKta* en la *Minga de Resistencia Social* ha buscado

“...La extensión actual del fenómeno grafitero en Colombia da cuenta de la reconstrucción de un sujeto popular, que utilizando nuevos espacios de difusión, vocifera cientos de manifiestos políticos, inscribiéndolos en las paredes, deslizando sus registros como enredaderas de pintura que se extienden sobre las grietas de un espacio público que se resiste a la privatización”.

generar alianzas con otros colectivos de comunicación, entre los cuales se puede mencionar la *Trinchera Ganja*, *Mario Waiss*, el *Andarín* y el *CRIC* en el Cauca y Valle del Cauca; las *Mingas por el pensamiento*, *Antena mutante*, *Cronopios*, y *Comuna Universitaria* en Bogotá; *La Radio-grafía* en Manizales, *Tales* en Medellín y *La Región Imaginada* en el Caribe.

Estas alianzas pretenden ensanchar el impacto comunicativo de los mensajes que se desprenden tanto de la *Minga* como proceso, como de las organizaciones mingueras. La idea no es crear un aparato centralizador de la información sino que esta fluya como proceso organizativo a través de diferentes puntos o nodos que permitan mantener tejida una red de información y de solidaridad. De esta manera, se busca atenuar las limitaciones espaciales que imponen un trabajo que como la *Minga* se propone alcanzar el ámbito de lo nacional.

A modo de síntesis podría decirse que si bien, como diagnosticaba Guy Debord en su libro *La sociedad del espectáculo*, vivimos nuestra realidad social mediada por imágenes espectaculares, las cuales se desarrollan en la teatralización de la “cosa política”, también existen reacciones defensivas por parte de la sociedad y la cultura. Es así como

desde un punto de vista social ha venido definiéndose un interesante imaginario de lo que puede llegar a ser “un nuevo proyecto nacional” más allá de la fragmentación multicultural que se arraiga desde 1991. En esta dinámica, la soberanía se consolida como punto coyuntural en la construcción de relaciones de autonomía con los contextos regionales, locales y globales. Desde el punto de vista cultural, la *Minga de Resistencia Social y Comunitaria* se propone exponer a través de los medios disponibles la fragmentación del país, el reconocimiento de nuestras historias; el respeto por ese “otro” que al fin y al cabo somos todos. Un encuentro en el que nos *enminguemos* todos y cuestionemos la “minoría de edad” a la que parecen someternos las falanges ideológicas de la actual comunicación masiva.

Así, frente a una lógica de mercado donde “todo” es sujeto de transacción comercial, de patrimonialización instrumental, o de despojo violento, surgen anticuerpos comunitarios y trincheras de resistencia comunicativa que, aprovechando las mismas herramientas de la dominación mediática, intentan estimular el cuerpo social para que reaccione frente al cáncer de la alienación simbólica.

Más información en:

www.trincheraganja.net
www.ladirekta.org
mingaledigo.wordpress.com
lumpen33.wordpress.com



Laboratorio Etnográfico

El Laboratorio Etnográfico es una estrategia pedagógica transversal al currículo del programa de Antropología. Su objetivo principal es propiciar un espacio de formación complementaria en el campo de la etnografía para fortalecer la formación investigativa de los y las estudiantes del programa.

Esta estrategia no sólo permite a los estudiantes enfrentarse a experiencias concretas de trabajo e investigación, sino que también ofrece la posibilidad de conocer de cerca la gran complejidad social y diversidad cultural del país a través de las salidas de campo, las cuales son determinantes en la apropiación de la sensibilidad y la visión antropológicas.

Para el desarrollo de las actividades, en el Laboratorio Etnográfico participan estudiantes y profesores de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Icesi. Eventualmente se ha contado con la participación de profesores invitados de otros programas y universidades, y de diferentes organizaciones e instituciones de acuerdo con las actividades que hemos realizado desde el segundo semestre de 2007.

ANTROPOLOGIA

Laboratorio Etnográfico
UNIVERSIDAD ICESI

ARTE Y CULTURA

ENTRE PAREN TESIS

Entreparétesis es un espacio del Departamento de Humanidades que de manera quincenal quiere ofrecer a los profesores, estudiantes de las materias electivas y a la comunidad universitaria, un encuentro con creadores, investigadores y organizaciones dedicadas al arte y la cultura.

PROGRAMACIÓN

Marzo:

Miércoles 17. Performance: *Pintura y música*.

Invitados: Diego Pombo y grupo de jazz.

Nota: En el marco del lanzamiento de "Papel de Colgadura" No. 3

Espacio abierto en Icesi. 12:00 m.

Miércoles 24, *Inclúete*: Experiencias en educación y arte popular. (Teatro, música, conversatorios e inclusión social).

Auditorios 1 y 3. 8:00 a.m. a 8:00 p.m.

Abril:

Miércoles 7. Cine: *Maratón de cortometrajes*.

Presentación sin interrupción de breves obras cinematográficas.

Auditorio 6. 12 m. a 6.00 p.m.

Viernes 23. Literatura. Invitado: Red Nacional de Talleres (RENATA). Auditorio 7. 1:00 p.m.

Mayo:

Miércoles 5. Performance de música e imagen en vivo. Invitado: Colectivo Plug.

Auditorio 2. 1:00 p.m.



UNIVERSIDAD
ICESI

INFORMES:

Departamento de Humanidades

Tel. 555 2334 ext. 8283

jlorca1@yahoo.com · hdelgado@icesi.edu.co



Diego Pombo



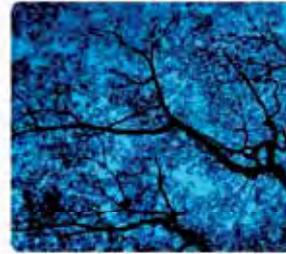
UNIVERSIDAD
ICESI



Ingeniería
Telemática



Diseño
Industrial



Sociología

Biología

Antropología



Química



Administración
de Empresas



Medicina



Economía
con énfasis
en Políticas
Públicas



Derecho

Diseño de
Medios
Interactivos

Ciencia
Política



Mercadeo
Internacional
y Publicidad

Química
Farmacéutica



Ingeniería
de Sistemas



Ingeniería
Industrial

Psicología

Economía y
Negocios
Internacionales



Contaduría
Pública y
Finanzas
Internacionales

SE ALQUILA PIEZA

a persona sola

por: José Zuleta Ortiz

Después de trabajar diecisiete años como cajero en Davivienda a papá lo “arreglaron”. Le dieron una casa que le habían quitado a una señora que no pudo seguir pagando porque la echaron del trabajo. Al principio estábamos muy alegres y había dinero para todo. Me encantaban los salvavidas de Charms: eran unas rueditas de colores y sabores diferentes que venían empacadas en tubitos de papel aluminio. Tenían cierta transparencia como de cristal y cuando uno las metía a la boca era feliz.

Jugaba con ellas metiendo mi lengua entre su hendidura circular o leyendo con la punta las letras del relieve, dejándolas desleírse en la saliva, mirando por los orificios como a través de unos binóculos. Antes de que a papá se le acabara la plata del “arreglo” me regaló una caja con doce tubitos de diez salvavidas y me dijo:

—Oí que los van a sacar del mercado; saborea cada uno porque creo que son los últimos.

Nadie se imagina cuánto cuidé aquel regalo.

Por los días en que a papá se le acabó la plata, mi hermana me llamó para que le ayudara a hacer el cartel que iban a pegar en el vidrio de mi pieza.

Cuando lo estábamos pintando pregunté:

—¿Por qué vamos a dormir los dos en tu cuarto?

—Para poder alquilar el tuyo y con eso pagar mi universidad —respondió.

—¿Y quién va a venir a vivir a mi cuarto?

Contestó que no sabía, pero que ojalá fuera una estudiante.

Cuando llamaron a comer llevamos el cartel para que lo vieran nuestros padres. A mamá le pareció que el cartel tenía

muchos colores y que debía ser más serio. Papá no quiso mirarlo. Dijo que no quería meter a un extraño en casa.

—No se trata de meter un extraño en la casa, se trata de que nuestra hija sea profesional —dijo, ofuscada, y se levantó de la mesa.

Volvimos a hacer el cartel con un lápiz negro. Cuando terminamos lo mostramos a mamá y ella nos indicó que lo pegáramos en la ventana de mi habitación que da a la calle.

Al otro día tocó a la puerta una mujer con una niña de mi edad. Mamá las hizo seguir y habló con la señora; al rato se fueron. Después oí que mamá le decía a mi hermana que había que volver a hacer el cartel; había que añadir: “A persona sola”. Yo pensé que si esa niña vivía en mi cuarto podía jugar conmigo y así no me aburriría tanto. Pero mamá dijo que “dos personas más en la casa ni riesgos”. Mostramos el nuevo cartel y papá dijo que él no quería saber nada de eso, que se lo lleváramos a mamá. A ella le pareció que estaba bien y volvimos a pegarlo en el vidrio de mi ventana.

Al rato tocó una muchacha de tacones y minifalda, con el pelo teñido de rojo. Mi mamá la atendió en la puerta y mi papá salió y se quedó mirándola. Era muy bonita



pero mamá le dijo que ya la había alquilado. Después comentó: “Qué tal meter una mujer de esas a la casa”.

Por la noche, después de que papá salió a fumar al parque, tocaron a la puerta. Era un hombre como de veinticinco años, alto, que sonreía mucho. Mamá lo hizo seguir y se sentaron en la sala a conversar. Le ofreció café con tostados, mi hermana se sentó con ellos; el hombre no paraba de hablar y de reír. Al rato llegó papá y mamá los presentó. Papá casi ni lo saluda y siguió para el patio de atrás. El hombre pidió el número del teléfono y prometió que llamaría en dos días. Cuando nos sentamos a comer papá habló con mamá sobre el hombre. Dijo que no le gustaba y que prefería a la señora con la niña.

—Cómo se le ocurre decir eso, no ve que van a gastar más agua y más de todo.

Desde esa noche me tocó dormir en un colchón que sacaban debajo de la cama de mi hermana y que volvían a esconder por la mañana. Mi ropa la guardaba mamá en su habitación y mis juguetes en un cajón grande en el patio, tapados con una teja para que no se mojaran.

Un sábado sonó el teléfono; primero contestó mi hermana, y luego pasó mamá. Cuando colgó nos contó que Adolfo iba a alquilar mi pieza.

—¿Cuál Adolfo? —preguntó papá.

—El joven que vino el otro día —respondió mi hermana.

Adolfo se presentó la mañana siguiente, habló con mamá y pagó tres meses por adelantado. Mamá arrancó el cartel y lo arrojó a la basura. En el vidrio quedaron las cuatro puntas del cartel atrapadas bajo la cinta pegante.

“El joven Adolfo”, como le decía mamá, trajo una cama, un televisor, unas cajas, y le dio muchos billetes a mamá.

Con eso pagaron una parte de la matrícula de mi hermana; estaban muy felices porque ya era universitaria.

Papá jugaba billar todos los sábados; tenía un taco al que le arreglaba la virola y el casquillo durante la semana. Me sentaba con él en el patio, sacaba mis juguetes y jugaba a su lado. Estábamos aburridos porque desde que “el joven Adolfo” vivía en mi pieza, mi hermana y mi mamá se olvidaron de nosotros.

—¿Y qué hace el inquilino? —preguntó papá una noche mientras comíamos.

—Es poeta y trabaja de vendedor en un almacén de electrodomésticos.

—¿Poeta y vendedor de electrodomésticos...? ¿Y de dónde es?

—Creo que es de Medellín.

—No me gusta ni poquito.

—A ti nadie te gusta —dijo mamá y se fue a lavar los platos.

A la mañana siguiente estaba poniéndome el uniforme en el corredor del patio cuando sentí el olor de la arepa asándose en la parrilla y escuché el ruido del anillo de mi madre sonar contra el palito del molinillo. A mí me gusta desayunar arepa con queso y ver estirar el queso desde mi boca hasta que se revienta. Terminé de arreglarme rápido y corrí a desayunar. Mientras mamá servía el chocolate pasó Adolfo, cogió la arepa de mi plato y dijo:

—Doña Nena, le voy a robar esta arepita —y se la llevó.

Mamá no dijo nada. Tocó comer galletas de soda.

El día de la madre, después de la cena que mi hermana y papá prepararon, llegó Adolfo y le dio a mamá un sobre grande.

—Es mi regalo —dijo.

Mamá sacó del sobre una hoja de papel y leyó: “Antes que madre, mujer...” Dejó de leer y Adolfo le dio un beso en la mejilla.

—Es un poema que escribí para usted —dijo.

Papá se fue a fumar al patio. Mi hermana pidió a mamá que lo leyera. Mamá dijo que después y fue a guardarlo.

Otro día fui a hacer un mandado a la tienda y cuando pasé por el parque vi a Adolfo y a mi hermana. Él le cogía la mano y le hablaba al oído. Ella se reía y después, cuando venía de la tienda, vi que se besaban.

Por la noche, cuando mi hermana pisó mi colchón para subirse a su cama, le pregunté que si era novia de Adolfo. Me dijo que sí pero que no dijera nada, que era un secreto y que nadie podía saber. Me regaló un chocolate y dijo que teníamos un secreto de hermanos.

Mamá le dijo a mi hermana que dejara de hablar tanto por teléfono, porque de pronto alguien quería llamar a Adolfo. Y a papá le dijo que no se demorara tanto en el baño, que a lo mejor el joven Adolfo lo necesitaba. A las vecinas les hablaba todo el día de lo querido que era el joven Adolfo.

Yo iba a jugar fútbol los sábados a las canchas de los Álamos. Papá me dejaba y se marchaba con su taco a jugar billar.

Esa tarde me lesioné y me sacaron. Yo quería seguir jugando pero pusieron a otro. Antes de que se acabara el partido me fui para la casa. Cuando llegué no toqué; me quedé viendo desde el antejardín las puntas del cartel atrapadas en el vidrio de mi cuarto. Sentí un ruido y miré por el espacio de la cortina. Vi que mamá, casi

desnuda, saltaba sobre Adolfo como los jugadores cuando celebran un gol. Se reían y después no quise seguir mirando.

La noche de las velitas entré a buscar ropa al cuarto de mis padres y mi hermana estaba esculcando en el armario de mamá. Cuando estábamos encendiendo las velas llegó Adolfo y pusieron música. Adolfo las sacaba a bailar a las dos. Mi padre y yo estábamos elevando un globo, cuando oímos que mamá y mi hermana peleaban; se gritaron y mi hermana le dijo puta a mamá. Papá le pegó en la boca. Al otro día mi hermana se fue de la casa. Y por fin pude volver a dormir en una cama.

No sabíamos dónde estaba mi hermanita. Hasta que una noche llamó por teléfono y habló con papá. A la mañana siguiente papá empacó ropa y se fue a buscarla. Nunca regresó.

Mamá se puso a llorar, lloró muchos días. Después, sin decir nada, se fue de la casa. Ayer estuve buscando y no encuentro los tres tubos de salvavidas Charms que me quedaban.

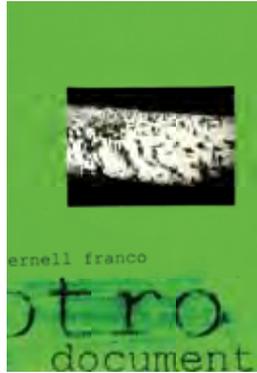
Adolfo ha cambiado de lugar todos los muebles y ahora duerme en la pieza que era de mis padres. Esta mañana me ordenó que hiciera un cartel para poner en el vidrio de mi cuarto; quiere que diga: Se alquila pieza a persona sola.



José Zuleta Ortiz nació en Bogotá en 1960 pero vive en Cali desde 1974. Ha tenido una exitosa carrera literaria y en el 2009 recibió el premio nacional de literatura. Es director de la Revista de Poesía *Clave* www.revistadepoesiaclave.com y coordina el taller de escritura creativa Libertad Bajo Palabra, en siete cárceles de Colombia. En esta ocasión “Pepe” Zuleta nos entrega este cuento inédito para ser publicado en *Papel de colgadura*.

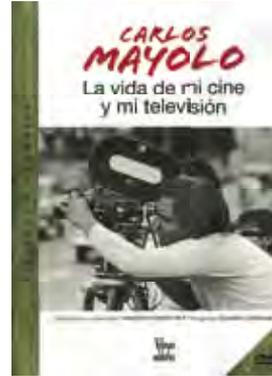


RECOMENDADA
DOS



OTRO DOCUMENTO
FERNELL FRANCO

Este libro, nacido de una serie de conversaciones entre la curadora María Iovino y el fotógrafo Fernell Franco, contiene el testimonio (gráfico y verbal) de un hombre que tuvo que escapar de la violencia de principios de los años cincuenta en su natal Versalles (Valle del Cauca), para llegar a Cali y ser testigo de la vertiginosa transformación de la ciudad. Contado a manera de monólogo, *Otro documento* nos deja ver, como si fuésemos *voyeurs*, el proceso creativo detrás de su fotografía y un fragmento de la historia visual de Cali.



CARLOS MAYOLO
LA VIDA DE MI CINE Y MI TELEVISIÓN

En *La vida de mi cine y mi televisión* encontramos al Mayolo que escribía con esa prosa de prisa aguda, repentista, burlona.

Un autodidacta consumido, un nihilista rumbero, una especie de profeta alucinado y delirante, Mayolo nos cuenta, soltando frases como puños en la cara, sus procesos creativos, sus reflexiones sobre el cine, sus experiencias con las drogas, su relación con Cali, con el Pacífico. Esta autobiografía póstuma compilada por Sandro Romero contiene además unas preciosas fotos de Eduardo “la Rata” Carvajal.



ANDRÉS CAICEDO
OJO AL CINE

Dado el pantagruélico grosor de este volumen nos damos cuenta de que para el escritor caleño Andrés Caicedo el cine era un acto de voracidad insaciable y la escritura una adicción incurable.

Aquí están consignados todos los boletines que escribió para el Cine Club de Cali (cuando programaba la actividad cinéfila de la ciudad), todos los artículos que escribió para los distintos diarios (*Occidente, El Espectador, El País, El Pueblo*), entrevistas, fragmentos de sus diarios, algo de ficción y una joya: *El crítico en busca de la paz, se da toda la confianza*. Un texto a medio camino entre el ensayo, la diatriba y la narrativa caicediana en el que presenciamos una crítica de cine a su vida: “Tal vez si hubiera bailado la canción completa a todas estas sería bailarín y no poeta”.



LUIS OSPINA
PALABRAS AL VIENTO

Si bien el método para Mayolo era la improvisación, para Luis Ospina era el trabajo organizado y no por ello menos inventivo. En *Palabras al viento, mis sobras completas*, pululan los juegos de palabras ingeniosos, las listas de citas memorables sobre cine, cartas cruzadas con Caicedo y Mayolo, textos escritos a cuatro manos con Hernando Guerrero y Sergio Cabrera, apuntes para un falso documental y el detrás de cámaras de su obra en ficción. En este libro están tanto el Ospina *verité* como el Ospina *mentiré*: la reivindicación del video para documentar y dejar memoria ante la inevitabilidad del cambio y de la muerte.

MI PELÍCULA CALEÑA FAVORITA

Agarrando Pueblo

Juan Carlos Romero C.

**Director del Programa Cine y Comunicación Digital
de la Universidad Autónoma de Occidente.**

Para mí, dos películas resumen lo mejor del cine caleño. *Agarrando Pueblo*, Mayolo / Ospina, 1978 y *Perro come perro*, Carlos Moreno, 2008.

La primera propone una postura frente al cine como expresión cultural: se burla de las formas de producción y de los tratamientos estereotipados de temas recurrentes. Esta película inaugura una manera de ver y de entender el cine. Abre camino a la irreverencia y a la burla cáustica como mecanismo de expresión subversiva frente al orden y la tradición imperante. Por su parte, *Perro come perro* propone un acercamiento profundo y diferente frente al tema del narcotráfico, acostumbrado a la desmesura y al derroche como forma de representación. *Perro come perro* fija su lente en la historia de los perdedores, esos seres marginales que despectivamente se han llamado los “lavaperros”, desmitificando cualquier atisbo de apología y revelando la profunda zozobra y el miedo que persigue a todos los involucrados en la sinsalida del narcotráfico.



Agarrando pueblo
Sandro Romero Rey

www.sandroromero.com <http://bogota.vive.in/blogs/sandroromerorey>

.....

Agarrando pueblo, de Luis Ospina y Carlos Mayolo, es, a mi modo de ver, no sólo mi película favorita sino la película colombiana más importante de todos los tiempos. Es un filme que inaugura nuestra modernidad, en el sentido más travieso del término. Treinta años después sigue siendo una película divertidísima, cruel y profunda. *Agarrando pueblo* parece un home-movie, una tomadura de pelo, un falso documental, un ejemplo de cine dentro del cine. También es la mejor evidencia de cómo la ficción y el argumental pueden estar al servicio de la realidad y viceversa. *Agarrando pueblo* implica una transición entre el cine que se hizo en Cali bajo la influencia de Andrés Caicedo y una nueva manera de enfrentarse al mundo, a la ciudad y a un país cada vez más succionado por los vampiros de la miseria.

Agarrando pueblo

Carlos Patiño

Profesor de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle

.....

La mejor película caleña es *Agarrando pueblo*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo (1978). Marca un antes y un después en el cine colombiano. Siempre, año tras año, la muestro ante mis alumnos y siempre es un éxito. Irreverencia, crítica, acidez, el primer desnudo masculino, el primer pase live, la primera limpieza de culo con billetes. Vea, vea, vea. Maestros. Benditos sean donde quiera que estén.

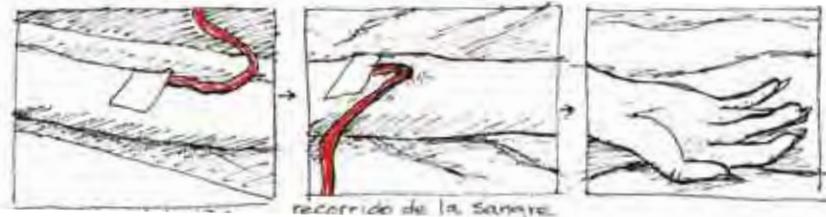
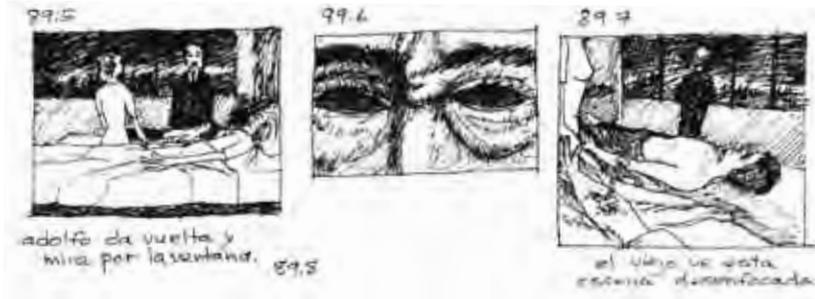


Fotos cedidas por Luis Ospina

Pura Sangre

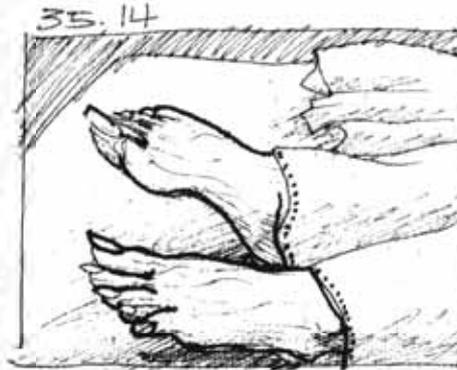
David Muñoz / *Estudiante de Ciencia Política -- Universidad Icesi*

Todo comenzó con la búsqueda de una representación de Cali, que tuvo su grato fin en *Pura Sangre*. Esta terminó siendo horrorosa, pero para mí era algo novedoso dentro del narcollywood en el que he visto que se mueve la producción cinematográfica nacional. Esta irrupción en mi “mala impresión” del cine colombiano vino cargada de sangre, sodomía, ambición, codicia y Don Roberto; un personaje que parece una cálida combinación entre Howard Hughes y el señor Burns, quien a pesar de catalizar la historia, es levemente opacado por el trío de tangibles delincuentes, de esos que viven en la cuadra y que más de una vez nos han ayudado a empujar el carro. Sin embargo, de la mano de este inofensivo y tétrico ancianito, Luis Ospina logra construir una folklórica película de horror, en la que a partir de un mito urbano se representa a una ciudad con una élite decadente, llena de elementos muy propios como los ingenios, el paseo de olla y los diablitos.





35.13 (cont'd) DOLLY BACK



35.15



35.16



filtd down

Storyboard de Pura Sangre dibujado por Karen Lamassone

Cedido por Luis Ospina

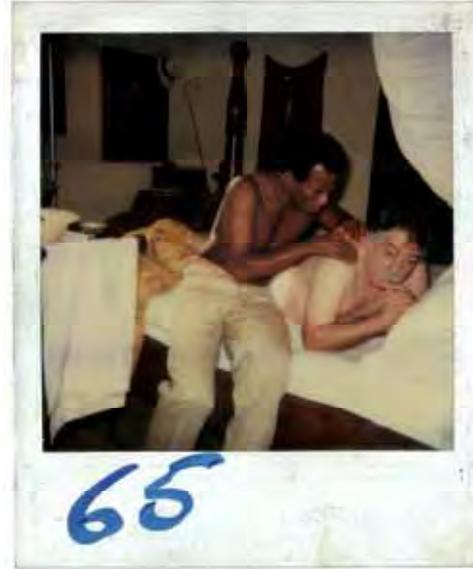
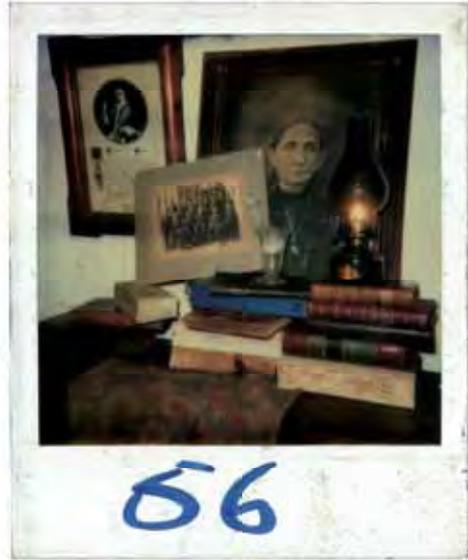
La mansión de Araucaíma
Ramiro Arbeláez



La mayor virtud de *La mansión de Araucaíma* (1986), de Carlos Mayolo, es la puesta en escena de una cadena de aciertos que empiezan en la creación de unos personajes y una anécdota que, teniendo raíces históricas, permite lecturas muy sugerentes sobre nuestra sociedad. A tono con el suspense que crea la anécdota, la creación del espacio y del tiempo cinematográfico por medio de la cámara, el montaje, la música, las actuaciones y los diálogos dan como resultado una obra unitaria donde se nota la mano del director de la orquesta.



Archivo de Miguel González



Página anterior / a la izquierda: Vicky Hernández y Adriana Herrán.

A la derecha, parte del equipo: Sandro Romero, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Vicky Hernández, Adriana Herrán, entre otros. Fotos de Fernell Franco.



En esta página / Polaroids de la script Elsa Vásquez, en las que se observa la ambientación y a José Lewoy y Antonio Pitanga.

Archivo de Miguel González, director de arte de la película y curador del Museo La Tertulia.

Tacones

Hoover Delgado // Jefe del Departamento de Humanidades Universidad Icesi, Cali

Lo peor también reserva obras maestras. Será porque a diferencia de lo mejor, que nos muestra cuán perfectos podemos llegar a ser, lo peor nos enseña la plenitud bochornosa de lo que fuimos. *Tacones* (Pascual Guerrero, 1982) tiene el encanto de lo mañé, de la comedia barata, de la trama perversa y la sordera de los diálogos que hacen añorar los subtítulos, del cine que fue y aún es televisión gigante. Hasta que vienen a perdonarla la música –desde Fruko, el grande, hasta Pacheco, el monstruo–, las divas de entonces, hoy muertas o viejas –Fanny Mickey, María Fernanda Martínez, Margarita Rosa de Francisco–, y la Cali de aquellos días: la Sexta –antes de ser la nueva Octava–, las salas de cine –antes de ser tomadas por Dios–, las galladas y las calles –antes de que desaparecieran las esquinas–, y los rumbeaderos –antes de convertirse en la oficina de los narcos y las Cibeles de las “hechas”-. Creada en 1981, *Tacones* es la mata del candor: nostalgia edulcorada de los setenta e ingenuidad frívola de los ochenta. De la Cali que saltaba gozosa con Evelio Carabalí a la Cali arrodillada como cualquier jugador de fútbol que canta su gol junto a una raya blanca.



Agarrando Pueblo / Carne de tu carne
Margarita Cuéllar // Papel de colgadura



Foto promocional de *Carne de tu carne* de Fernell Franco

Dos películas me vienen a la cabeza. La primera es *Agarrando Pueblo*. Por todo: por la reflexión que propone sobre el oficio del “documentalista”, la burla a la pornomiseria, la escena que da el título a la película (el “loco” memorable que la pronuncia en un ronco destornillado: “Ajá, conque *Agarrando Pueblo*, ¿no?”) y por el protagonista, Carlos Mayolo (en camiseta esqueleto paseándose por las calles del centro de Cali), sexy, barrigón, grosero.

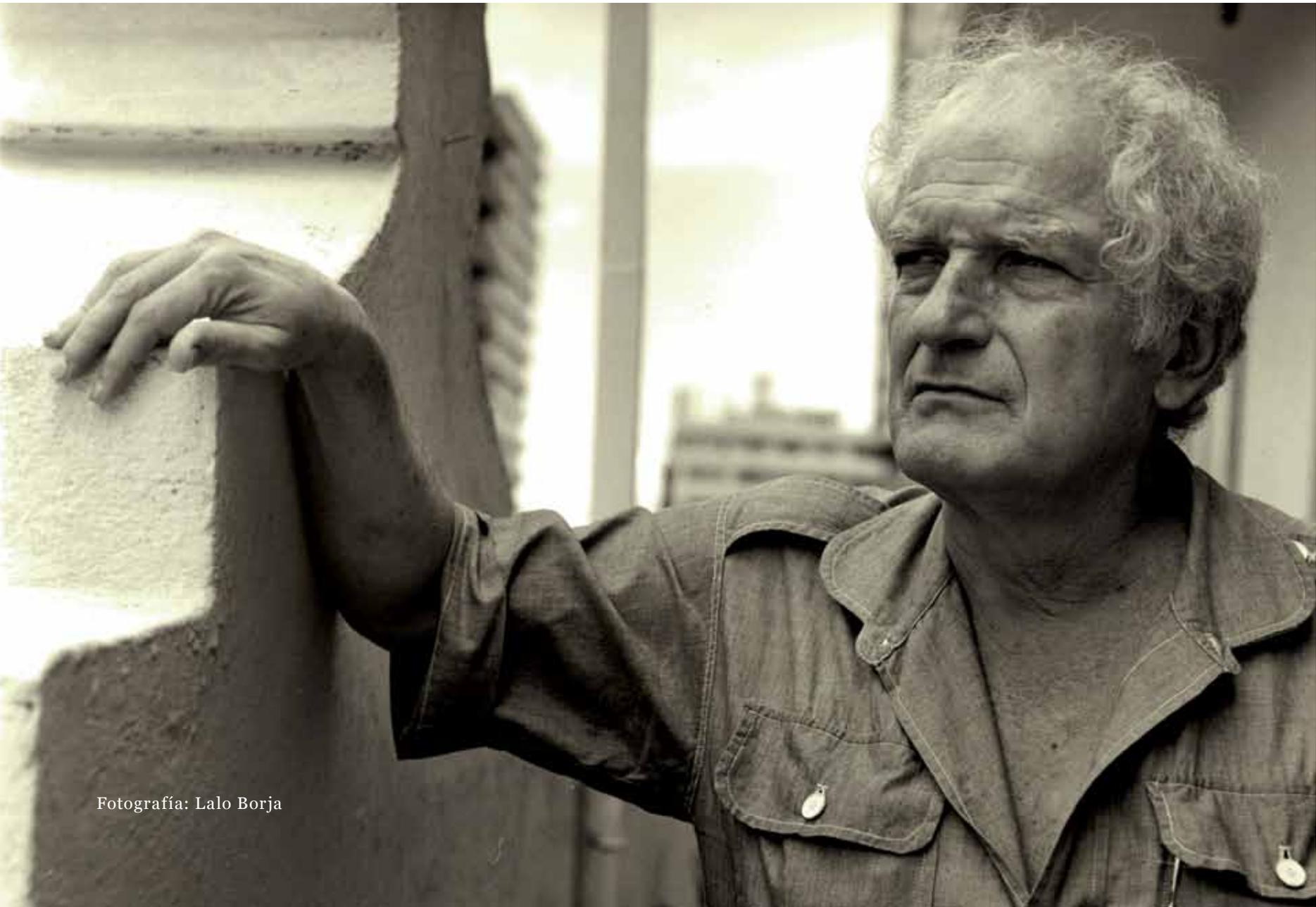
La otra película que tanto me agrada es *Carne de tu carne*. Me gusta el retrato íntimo de la decadencia de las élites del Valle. Me gustan las imágenes de sus protagonistas tomando la sangre de unas gallinas asesinadas. Me gusta la cercanía de sus encuadres. Me gusta que encierra una especie de fuerza del más allá que parece sobrecoger a sus protagonistas. Me gusta su exceso, que a la vez es contenido, y la manera como se acerca al incesto, a lo prohibido. Me gusta cómo teje sobre unas realidades sociales importantes de la década de los 50 y cómo las esconde tras una historia de amor que no puede ser.

Angelita y Miguel Ángel

Santiago Andrés Gómez

Crítico de cine / Revista Kinetoscopio

Mi película caleña favorita es una mezcla rara de talentos. Por un lado Luis Ospina, que la rescató y editó con la lucidez que lo caracteriza. Por otro, Mayolo, que la problematizó llevándola a dimensiones de la realidad ingobernables. Y, por último, Andrés Caicedo, que congregó todas las fuerzas, imprimiéndole su lirismo encantador, por primera y única vez en la dirección de cine. Hablo de *Angelita y Miguel Ángel*, una cinta inconclusa que me sigue pareciendo uno de los momentos más inspirados de nuestro cine colombiano. Cada vez que la veo, el diálogo telefónico de los adolescentes me pone a llorar y su final exaltado me hace levantar de un brinco.



Fotografía: Lalo Borja

MI QUERIDO MY DEAR

Hablar de Enrique Buenaventura es hablar del arte del movimiento del Nuevo Teatro, un movimiento del pensamiento independiente en Colombia que construyó, desde las obras de dramaturgia nacional, el relato de lo que somos.

Enrique Buenaventura fue, además de actor y dramaturgo, filósofo, poeta y pintor. Para Colombia y para América es un privilegio contar con su vida, sus más de cien obras de teatro, sus poemas, canciones, dibujos y ensayos. Reconocer y recuperar para el destino del teatro y del país su pensamiento es incorporar al patrimonio cultural de la nación una parte fundamental de nuestra identidad. ¿Cómo podríamos ser sin Enrique?

Quienes estuvimos en la estremecedora ceremonia en la cual Nicolás, su hijo, -que heredó de Enrique la irrefrenable necesidad de narrar-, pronuncio algunas palabras, nosotros presenciamos con nostalgia el ritual de despedida. Luego de que sus cenizas se incorporaron al viejo árbol de mango del TEC, que fue su casa, escuchamos a Nico con una voz que se debatía entre la emisión y el dolor decir que “los muertos como Enrique no se entierran, se siembran para que florezcan”.

A partir de allí los cantantes de Cali abrieron la participación para que cada quien dijera, cantara o actuara lo que quisiera mientras echaba puñados de tierra al surco que iba a abrigar al maestro. Con las coplas de Joao Cabral do Melo Neto de “Difunto Severino / cuando pases el Jordán / y los demonios te atajen / preguntándote qué llevas” algunos le dijeron cosas como:

Diles que te quedarás a la Diestra de Dios Padre,
Que si te quedas al lado de padre, lo harás a su izquierda donde
estarás sentado con los rebeldes y con las mujeres.
Que pedirás un “whiskicito” y dirás que “la vida es muy dura” y
que “entonces también tampoco” .
Que te dará mucha rabia no haber terminado tu obra teatral
LOS DIENTES DE LA GUERRA

¡Que descansarás de tener que “lagartear” para que el TEC sobreviva después de cuarenta y ocho años!

Que le des saludes al viejo Tomás Carrasquilla.

Que te fuiste sin pintarme el retrato que me prometiste.

Que no te quisiste ir a Francia porque allá todo era demasiado tranquilo.

Que te daban mucha rabia las equivocaciones en el lenguaje.

Que te vas a encontrar con Cornelio, tu padre, y van a hacer una competencia de narración de historias.

Que le digas si se acuerda de la historia aquella de la competencia de águilas en la cual una que cogió pista bajó tan rápido que se incendió.

Otros actuaron o leyeron fragmentos de sus poemas:

*“Los que construyen la ciudad viven en los extramuros
no tienen agua los que hacen el acueducto
y aquellos que cavaron los desagües,
luchan con una escoba contra las inundaciones
van a pie bajo el sol los que hacen las carreteras....”*

Estábamos casi todos, Maestro, Jacqueline, Santiago García, Hilda, Lisímaco, Lucy Bolaños, Gustavo Vivas, Germán Cobo, Pakiko, Nicolás, su hermano, Alejandro, Carlos Satizábal, y sus amigos del Currulao.

Las actrices de la máscara dijeron textos de *La Maestra*:

“El camino será un río lento de barro rojo y volverán a subir las alpargatas y los pies cubiertos de barro y los caballos y las mulas con las barrigas llenas de barro y hasta las caras y los sombreros irán camino arriba, salpicados de barro...”

Maestro: pude entrar a su cuarto, a su austero cuarto, pasar la mano por su mesa llena de libros, mirar el dibujo inconcluso de los niños de la calle parados en las manos, darme cuenta de que usted estaba escribiendo a la vez varios poemas, obras y ensayos. Al salir lloramos, dulcemente.

En la noche fui a brindar con algunos amigos del viejo TEC: Helios, Aída, Nelly, Gladys. ¡A su salud, maestro!

Patricia Ariza, 2003

LA VIDA ES MÁS DURA SIN USTED, ENRIQUE



Patricia Ariza es cofundadora de la Casa de la Cultura, hoy Teatro La Candelaria; fundadora de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT); del Movimiento Cultural con sectores marginados; directora del Grupo Rapsoda; fundadora y directora del Grupo Travesía y del Grupo Flores de Otoño. Ha sido coautora de las obras de creación colectiva del grupo La Candelaria (1966 – 1992) y autora de más de veinte piezas teatrales. Ha sido directora de innumerables festivales y eventos culturales entre los que se incluyen seis Festivales Nacionales de Teatro organizados por la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), de la que es actualmente su presidenta. Ha recibido varios premios y reconocimientos nacionales e internacionales.



“La ruta del Oro” archivo: Pedro Rey



Memoria de Enrique Buena Ventura

Por: Carlos José Reyes

La vida y la obra de Enrique Buenaventura se caracterizan por una larga lucha contra la muerte, que de una forma u otra aparece como personaje en muchas de sus obras. En su última batalla permaneció tres meses en cuidados intensivos y los médicos que lo atendieron no se explicaban cómo permanecía vivo en circunstancias de extrema gravedad. El secreto, sin duda, estaba más en el arte poético que en la ciencia médica, pues era muy claro que el autor había congelado a la muerte en un árbol, como lo había hecho su personaje de Peralta en *A la diestra de Dios padre*, una de sus obras más representadas y queridas.

Como en el caso de don Ramón del Valle Inclán, uno de sus autores preferidos, la vida de Enrique Buenaventura, relatada por él mismo en sabrosas tertulias, está rodeada de una aureola mítica, de situaciones y personajes adornados por su vena poética y por su humor invencible, que surgía aun ante las situaciones más duras y dolorosas como el mejor antídoto contra cualquier sentimiento negativo, de claudicación o derrota.

Escuchando sus historias a lo largo de más de cuarenta años de conocerlo, y observando su proceso creativo como autor, poeta, dibujante, narrador, director teatral, maestro y actor permanente en la comedia nacional, sólo puedo pensar en un hombre

siempre sonriente, sarcástico, que podría jugar hasta con los pelos de una calavera para hacer un chiste, y que deja un rico testamento no sólo en sus innumerables escritos, que componen un valioso patrimonio nacional y latinoamericano, sino ante todo la lección de un maestro inolvidable, cuya obra se refleja en la tarea teatral de muchos hombres y mujeres que la prosiguen.

Por la línea materna, Buenaventura descendía de otro personaje de estirpe mitológica: el general Avelino Rosas (1856). Sus aguerridas acciones le valieron el apodo de “El león del Cauca”. Hacia finales de siglo, cuando el radicalismo perdió el poder, Avelino Rosas creó un movimiento revolucionario que derrocó al gobierno de José Manuel Marroquín y le entregó el poder al pueblo. Este gesto del general no pasó de ser un aspaviento en medio de una situación que ya no tenía marcha atrás, pero daba cuenta de un hombre fiel a sus principios hasta la muerte. Fue fusilado al pisar el patio del primer cuartel al cual fue conducido. El general Rosas dejó una estela misteriosa entre sus allegados y familiares. El mismo Enrique Buenaventura me contó en una ocasión, al pedirme que le ayudara a investigar los documentos o noticias relacionadas con su abuelo, que su figura le interesaba, porque sus viejas tías y parien-

tas más ancianas se santiguaban cada vez que oían pronunciar su nombre, que olía a pólvora y tal vez a azufre del infierno.

“...Enrique se disfrazaba de sacerdote y daba unas misas a parientes y amigos, con tal concentración que parientes y amigos cumplían todos los ritos...”

Entre el padre y la madre del dramaturgo, y en general, entre sus vertientes familiares, existía una notable oposición de ideas y actitudes ante la vida. El padre tenía un criterio amplio y liberal, mientras por los lados de su madre y sus tías los sentimientos religiosos las acercaban a la beatería. Entre el incienso y la pólvora se desarrolló su infancia, durante la cual el pequeño Enrique se disfrazaba de sacerdote y daba unas misas a parientes y amigos, con tal concentración que parientes y amigos cumplían todos los ritos. Llegaba hasta dar la comunión, con hostias que cortaba de obleas, y que los participantes recibían de rodillas con devoción y una cierta sonrisa indulgente. Es apenas natural, entonces, que la presencia de elementos religiosos y rituales, curas y beatos, hiciera parte de la galería de sus personajes en su gran fresco dramático.

La llegada de Buenaventura al teatro estuvo antecedida por varias búsquedas y tentativas por definir su camino en la vida. Su padre quería que estudiara derecho. Por esto viajó a la Universidad Nacional, en Bogotá, en el dilema de complacer a su padre o encontrar su verdadera vocación en un piélago de incertidumbre. Enrique se matriculó en dos carreras: Filosofía y Letras y Bellas Artes. Picó un poco de la una y de la otra. Leía y dibujaba, y en el ínterin, esbozaba los primeros intentos de escritura. Asistía a algunas clases y se ausentaba de muchas otras. Al entablar sus primeras amistades con artistas y escritores, decidió participar más de sus tertulias de café que del aula académica, quizá con la idea de que se le podía aprender más a la vida misma y a los propios hombres en acción que a las cátedras magistrales.

Aquellas ráfagas de conocimiento se complementaron con su apetito voraz por la lectura, y en un arranque intempestivo resolvió alejarse por un tiempo del frío bogotano para dirigirse a la costa pacífica y escuchar los relatos de los negros, el ritmo de sus tambores, que él aprendería a tocar, así como a presenciar algunas de sus fiestas, entre las cuales se hallaban los rituales a la muerte de los niños, llamados “Chigualos”, como el famoso cuento del *Chigualo del Rey*, que yo le oí relatar en diversas oportunidades.

El Chocó ha sido a lo largo de su historia un departamento húmedo y aislado, donde las comunidades negras se habían refugiado desde los tiempos coloniales para huir de la esclavitud, creando “palenques” de libertos, hasta los días de la República, durante los cuales la fiebre del oro condujo a muchos exploradores a esta tierra selvática, que recordaba a sus pobladores su antigua patria en el África profunda, y que permitía conservar elementos esenciales de su cultura y sus ritos. Enrique Buenaventura se interesó por estos valores, que habían sido despreciados por los sectores dirigentes del país, herederos de los antiguos colonizadores, hasta convertir

esa experiencia y conocimiento en uno de los grandes temas de la obra dramática que desarrollaría más tarde.

Al regresar del Chocó, y con grandes deseos de encontrar una actividad que le permitiera expresar muchas ideas y sentimientos que le habían surgido en este viaje iniciático, Buenaventura resolvió intentar la aventura del teatro y se vinculó a una compañía de cómicos trashumantes que se dedicaba a realizar espectáculos para el gusto popular. Se trataba del teatro-carpa Mesa-Nichols, para el cual escribía y representaba escenas de payasos, y también se vinculó con otros cómicos de la lengua de la época, como Andrés Crovo Amón y Luis Chiappe, entre cuyas piezas se contaba *Dios se lo pague*, un teatro que, en el argot del medio, podría considerarse como “rasca”.

La familia, entretanto, no dejaba de mostrar su preocupación, pues ese muchacho no parecía tomar en serio la vida y hallar una profesión que le permitiera contar con un medio de supervivencia. Al tocar este tema, años más tarde, y referirse al teatro profesional, Buenaventura decía, con aire socarrón: *No vivimos de eso, pero vivimos haciendo eso*.

En medio de sus dudas, en una época en que se fermentaba la violencia en Colombia, tras el asesinato del caudillo popular Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, Buenaventura sintió que el teatro era el mejor medio para representar los conflictos y traer a escena las historias de lo que ya se había convertido en una tragedia nacional. Sin embargo, aún no tenía claro el tipo de teatro que convenía hacer, ya que la actividad escénica que existía en la época era muy precaria, y más allá del teatro costumbrista o del melodrama populachero, sólo comenzaban a perfilarse los dramas líricos escritos por los poetas llamados piedracielistas, con alguna influencia de García Lorca y el estilo de Juan Ramón Jiménez, pero sin mayor conocimiento de las técnicas dramáticas.

El empujón que faltaba lo dio la llegada a Colombia de la compañía argentina de Francisco Petrone, que se había iniciado con el movimiento de teatro independiente de Buenos Aires y había estudiado el método de la Escuela de Vivencia, de Stanislavski. Se trataba de una nueva actitud y otras técnicas del actor, para construir sus personajes. La antigua escuela de declamación y recitado era reemplazada por las vivencias de los actores, que daban a su tarea una mayor sinceridad y verosimilitud.

Buenaventura quedó muy impresionado por el montaje que Petrone hizo de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, y sin pensarlo dos veces solicitó que lo recibieran en la compañía. En este momento se inicia la aventura viajera de Enrique Buenaventura por América Latina, durante la cual tuvo que asumir varios roles y trabajos para sobrevivir, desde apuntador de teatro hasta marinero o pinche de cocina. Todas estas experiencias se reflejarían más tarde, de una u otra manera, en sus piezas teatrales.

En este accidentado viaje, la compañía de Petrone se disolvió en Caracas, y cada uno de sus miembros tomó un destino diferente. Buenaventura no estaba dispuesto a regresar como un fracasado, con el rabo entre las piernas, antes de haber dado un buen vistazo a la variedad de mundos, lenguas y culturas que poblaban las islas y tierra firme de la América española y portuguesa. Por eso resolvió subir al primer barco que lo recibió como grumete, con la intención de dirigirse a donde lo llevaran los vientos marinos.

En Haití conoció el vudú, que aparecería luego en su obra *La tragedia del Rey Christopher*, una notable pieza histórica con la cual obtendría el premio del Teatro de las Naciones en París, que luego sería literalmente copiada, según las palabras del propio Enrique, por el poeta Aimé Césaire, de Martinica, ante lo cual respondía con un guiño picaresco que eso no le importaba, ya que él *no creía en la propiedad privada*.

De las islas del Caribe tomó un barco que lo condujo a Salvador Bahía, en el Brasil, donde aprendió a chapucear el portugués, a apreciar las farsas populares con música y baile de carnaval y a iniciarse en los misterios del candomblé. Sobre la veracidad de las aventuras que vivió por aquellos días habría que darle un beneficio de inventario como el que se le otorgaba a don Ramón del Valle-Inclán cuando relataba las suyas, pero entre idas y venidas por tierras extrañas se fueron configurando las bases de su imaginario personal, del cual extrajo la materia prima de su obra.

La religión, el fanatismo, la beatería, la pelea cazada entre la vida y la muerte, eran los elementos centrales de una primera pieza, hoy desaparecida, escrita durante su estadía en Argentina, por los días en que se abrían las salas experimentales de los teatros independientes. La obra, titulada *El diablo llegó a la aldea*, fue estrenada en Buenos Aires en 1956. Después de esta primera tentativa, Buenaventura quedaría indisolublemente ligado al arte escénico, como dramaturgo, teórico, director, promotor, actor ocasional, maestro y alma del teatro colombiano, y una de las figuras más representativas del teatro latinoamericano del siglo xx.

La estadía en Buenos Aires había sido posible, según otro de los relatos de Enrique, gracias a que un amigo le había dejado un apartamento que se hallaba en pleito, por lo cual durante varios meses que vivió allí no tuvo que pagar el arriendo, y cuando la situación se ponía muy difícil para conseguir la comida, aplicaba un método que luego usó en París durante su estadía en aquella ciudad en la década siguiente, y que era la llamada *Sopa de piedritas*, título de una farsa que luego escribiría para teatro de muñecos. Para hacer esta sopa se requería de un elemento sencillo, por ejemplo, un huevo. Llegaba a la casa de unos amigos y pedía que le prestaran una olla y un poco de agua para preparar el huevo que había llevado. Entre risas y charlas agregaba un poco de sal,

algunos condimentos, un trozo de carne, una que otra verdura de las que se hallaban en la despensa, y así, poco a poco, se iba preparando una sopa espesa y nutritiva, sin que nadie lo hubiera invitado a almorzar, lo cual resultaba como el producto de su arte de sobrevivir.

La culinaria y la política se mezclarían en una de sus comedias más urticantes y satíricas, *El Menú*, una pieza con rasgos esperpénticos y personajes caricaturescos concebidos bajo la sombra de los aguafuertes de Goya y de sus propios dibujos, ya que además de su quehacer en los diversos dominios del teatro, Buenaventura siguió cultivando a lo largo de toda su vida la pintura y el dibujo, la poesía y diversas formas de ensayo y relato, como complementos indirectos de su pasión estética.

Enrique Buenaventura regresó a Colombia a finales de los años cincuenta, poco tiempo después de haberse creado la Escuela Departamental de Teatro de Cali, para dar inicio a sus actividades. Había sido contratada una figura reconocida del teatro español: Cayetano Luca de Tena. Tras un rápido proceso de trabajo, Luca de Tena resolvió adelantarse a cualquier pedagogía sensata, y emprendió el montaje de la come-

dia de Shakespeare *Sueño de una noche de verano*, que mostró sus conocimientos del movimiento de escena, las luces y la escenografía, pero con un deplorable resultado en el trabajo de los alumnos, que no pasaron del recitado escolar de sus parlamentos. Una escuela de verdad requería de un método adecuado para la

formación de actores, y es allí cuando Buenaventura entra en escena, no sólo como profesor sino como el alma de un nuevo plan para desarrollar las clases necesarias, de acuerdo con la experiencia y conocimiento que había tenido de los teatros independientes argentinos y del teatro universitario chileno.

Por recomendación suya, los directivos de Bellas Artes de Cali, de la cual dependía la Escuela de Teatro, llamaron a un grupo de profesores argentinos, pertenecientes a este movimiento, para que se encargaran de las clases de interpretación y montaje. Fue así como se vincularon figuras como Pedro I. Martínez, Fanny Mikey, Boris Roth y otros al trabajo del cual surgiría con el

tiempo un grupo estable llamado inicialmente Teatro Escuela o Teatro Experimental de Cali, TEC, para finalmente convertirse en el decano de los grupos teatrales colombianos, al acercarse al



medio siglo de su fundación. Se llevaron a escena obras clásicas y modernas, algunas latinoamericanas, como las *Historias para ser contadas*, de Oswaldo Dragún, y algunas de las primeras obras de Enrique Buenaventura, como *El Monumento*, pieza satírica sobre la historia oficial, en la cual el monumento de bronce de un héroe de la independencia se bajaba del pedestal para denunciar la falsedad con la que era tratada su memoria, y reivindicar su recuerdo como simple ser humano, con sus virtudes y defectos.

El TEC se convirtió a la larga en el laboratorio del teatro de Enrique Buenaventura. Muchos de los alumnos que salieron de la escuela se vincularon a las primeras etapas de su historia, y más adelante se produjo una rotación permanente de los miembros del grupo, aunque conservando el espíritu de un elenco estable que pudiera estudiar su propio método y configurar un estilo acorde con la evolución de Enrique Buenaventura como teórico y como poeta dramático. En este largo ejercicio de la práctica escénica, Buenaventura exploró otros caminos, como el teatro épico brechtiano, la creación colectiva, la dramaturgia del actor, con algunas incursiones al psicoanálisis y a la antropología, que eran tema constante de sus lecturas y experimentaciones autodidactas.

La guerra entre la vida y la muerte, con sus representantes y símbolos, es el eje de la obra de Enrique Buenaventura. En toda ella hay un constante desafío a la muerte, que aparece como personaje en muchas ocasiones, o vista a través de sus sórdidos representantes, los matarifes ocultos tras muchas de las instituciones del poder.

Esta lucha oscila entre la picaresca y el horror, el juego irreverente y la ira sorda, elementos matizados por una actitud humanista y una visión política coherente, mantenida a lo largo de su vida pese a los cambios y fracasos, con una íntima coherencia. Una posición que se gesta más allá de cualquier militancia partidista,

como un compromiso ético y social con el hombre, y en especial con los sectores más desprotegidos y vulnerables de la vida social, campesinos, mendigos, profesionales de las capas medias, como los que desfilan en *Los papeles del infierno*, una colección de obras breves en un acto sobre la violencia en Colombia, concebida con parámetros semejantes a las piezas del ciclo titulado *Terror y miserias durante el III Reich*, de Bertolt Brecht. Del autor alemán tomó la estructura general, aunque los personajes, situaciones y conflictos son muy diferentes, pues obedecen a la realidad colombiana.

La visión de la muerte como personaje aparece en muchas de sus obras. En la versión escénica del cuento de Tomás Carrasquilla *A la diestra de Dios Padre*, al personaje de Peralta, un campesino antioqueño cuyos ancestros hay que buscarlos en la picaresca española, se le presenta la muerte, y él la detiene sobre las ramas de un árbol seco, produciendo con ello un notable trastorno tanto en la tierra como en las regiones celestiales. Esta metáfora se convertiría en una realidad cuando de personaje simbólico la muerte se presentará de hecho frente a Enrique Buenaventura.

En *El Entierro* se inspira en el relato de García Márquez *Las funerales de la Mama Grande* para mostrar el mundo de violencia y muerte que rodea a una gran matrona terrateniente. En su pieza breve *La Maestra*, la protagonista inicia su monólogo afirmando que está muerta, a la manera del Nôh japonés, de modo que las acciones representadas son la reconstrucción hecha por un fantasma de sucesos pasados, pero ella se dirige al público desde la otra orilla. En su pieza corta titulada *Proyecto piloto* no aparece una, sino varias clases de muertes, de acuerdo con los estratos y modalidades a las que alude. En su última jornada estaba escribiendo una obra que por lo que parece quedó inconclusa, titulada *Los dientes de la guerra*, relacionada con la actual situación de

guerra y violencia que vive Colombia en el presente, y con seguridad la sombra de la muerte debería hacer parte de esos dientes funestos que se enseñorean sobre la escena.

En la cultura y en la historia hay muertes de muertes. Después de algunas de ellas, el silencio es el resto, tal como se cierra el paradigma de Hamlet. En el caso de Enrique Buenaventura sus cenizas fueron esparcidas en el patio del teatro, bajo la sombra de un frondoso árbol de mango, más como un acto de sembradores que de sepultureros. Tras las primeras lluvias, vinieron a confundirse con sus raíces.

Estas son, sin duda, las raíces del teatro colombiano, y pase lo que pase con los reveses de la historia y los virajes de las políticas culturales, habrá que contar con ellas para construir el futuro.

Carlos José Reyes es dramaturgo, libretista, guionista e investigador nacido en Bogotá (1941). Inició actividades teatrales en 1958. Miembro fundador de diversos grupos escénicos como la Casa de la Cultura (hoy teatro La Candelaria) y El Alacrán. Ha sido profesor de humanidades y director escénico en universidades como la Nacional, el Externado y la UIS. Recibió el premio Casa de las Américas (Cuba, 1973) por sus obras para niños *Globito manual* y *El hombre que escondió el Sol y la Luna*, y es autor de otras piezas también para adultos, siete incluidas en el volumen *Dentro y fuera*. Escribió varias series del programa *Revivamos nuestra historia*, entre ellas *Bolívar*, *el hombre de las dificultades* (premio Simón Bolívar), y colaboró en la realización de películas como *El río de las tumbas* y *Cóndores no entierran todos los días*. Dirigió la Escuela de Teatro del Distrito y la Biblioteca Nacional de Colombia. Es miembro de las academias Colombiana de Historia, de Historia de Bogotá y Colombiana de la Lengua. En 2005 obtuvo el primer premio (compartido) en el concurso de la Universidad de Salamanca, por su trabajo sobre *Don Quijote en América*. Su libro más reciente es *Carlos V, el dueño del mundo*.

Archivo: Pedro Rey



E. Buenaventura

*Ilustración por Steven Ortiz, nacido en Cali. Ilustrador de la academia de dibujo Profesional. Firma bajo el nombre de Puta Maquina. Mas conocido por cargar con 26 dreads, ser fan de Steven Seagal y vivir en pance bajo unos matorrales.
<http://putamaquina.blogspot.com>

**Put
Maquina**



**WWW.
PAPELDECOLGADURA
.ORG**

Escribanos a:
papeldecolgadura@icesi.edu.co
o envíenos su correo postal a:
PAPEL DE COLGADURA
Universidad Icesi
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales
Calle 18 No. 122 - 35 Cali - Colombia

Entrevista por Gustavo Collazos

Gustavo Collazos es estudiante de Diseño de Medios Interactivos de la Universidad Icesi. Le apasiona la imagen y la ironía. En un futuro cercano tiene planeado ver a Daft Punk en vivo y viajar en Shinkansen.

Puro Amor es el pseudónimo de una mujer joven que se está tomando las paredes de Cali. Pinceles y vinilos le permiten volver reales a los inconfundibles personajes que habitan su cabeza, y que desde hace algún tiempo hacen parte de nuestro paisaje urbano. Ella pinta con el alma y con puro amor.

Para Cali, con Puro Amor

¿Cómo comenzaste en este rollo?

El interés comenzó en el colegio. En décimo tuvimos que hacer un proyecto de investigación personal y yo decidí hacerlo sobre la intervención urbana. Esa investigación me llevó a conocer a los artistas de *SUB* y de *REPC* (Reciclar Espacios Perdidos Crew), y ellos me mostraron lo que hacían. Un día mientras íbamos en un bus empezamos a rayar los asientos y a ellos les gustó lo que hice. Con el tiempo empecé a salir con ellos y rellenaba las partes más grandes de las piezas mientras aprendía a manejar el aerosol. Luego por problemas de horarios dejé de salir con ellos y me dediqué a experimentar con vinilos. Fue así como empecé y me volví independiente.

¿Qué dicen tus papás?

Yo vivo con mi mamá y la opinión de ella es la que me importa. Ella me ha apoyado mucho desde siempre, aunque al principio le daba miedo que yo anduviera en las calles pintando. Con el tiempo se ha convertido hasta en mi crítica. Hay veces que ella me dice “¡Qué muñeco tan feo!”...

¿Cómo es pintar en la calle?

Cada salida es una experiencia. Generalmente elijo lugares abandonados donde a nadie le importe que esté pintando. Entonces, a veces pasan cosas, pero a mí nunca me ha pasado nada

grave. Una vez un loco se estaba masturbando mientras pintábamos y se vino sobre los tarros de pintura.

¿Qué dicen los policías?

No he tenido como rollos con la ley. Como te digo, elijo lugares abandonados para no tener problemas con ellos, lo cual es un buen argumento porque no estoy “dañando” el lugar. Una vez un policía que me vio pintando me dijo que iba a dar una vuelta y que cuando él volviera ya tenía que haber terminado. Se fue y dio una vuelta larguísima, pero cuando volvió yo aún no había terminado. Afortunadamente le gustó lo que había hecho y se fue sin decirme más. Creo



DRO
AMOR

que ser mujer ayuda a que ellos sean más suaves con uno. Además acá en Cali la negociada es más fácil que en otros lugares.

¿Alguna vez te han tildado de vándala?

Sí. La gente pasa y hace comentarios, los de los carros pitan, ya sea porque les encanta o lo detestan. Han llegado a tacharme de diabólica, pero la que se me quedó grabada fue una vez que un señor me dijo que le parecía “aberrante” lo que yo hacía. Le expliqué que para mí, mi obra es un regalo a la ciudad. Le dije que me parecía más feo que los políticos llenaran de pancartas las calles cuando estamos en elecciones. Al final el señor entendió mi punto de vista y me dio la razón en muchas cosas. Al fin y al cabo lo que hago es una expresión cultural y social con fines artísticos, sin ánimos de vender ningún producto. Por supuesto que se pueden entender también como una manera de publicitar mi obra. En cierta medida lo que hago es exponer mis trabajos...

¿Te afectan esos comentarios?

Al principio. Ya no. Creo tener argumentos válidos para justificar lo que hago. Pintar es mi forma de participación ciudadana. Entiendo que mi obra puede ser vista como egoísta, ya que soy sólo yo la que se expresa, de manera que para muchos esto puede ser un irrespeto. Pero con cada dibujo la ciudad deja de ser aburridora. Además, la intervención urbana nos sirve para expresarnos libremente ya que no hay ningún medio que la censure ni la distorsione. Lo que hago no tiene paga, ni garantía de que perdure para siempre, pero me gusta la idea de que la calle sea el museo de todos: es el museo del loco, pero también el del ejecutivo. Por eso

es importante que mi mensaje, que cualquier mensaje llegue al público sin intermediarios. Además yo intervengo espacios abandonados de la ciudad, que se han vuelto inodoros. No estoy dañando el lugar. Simplemente hago una intervención en un espacio por el que nadie se preocupa.

¿Qué buscas comunicar con tu obra?

No busco comunicar nada concreto, sino pintar lo que esté pensando o por lo que esté pasando. Es muy relativo al momento. Siempre se trata de una mirada subjetiva. Me parece que si uno está retratando la experiencia del ser humano, en algún momento alguien más se va a identificar. Que yo pinte algo basado en una experiencia mía puede resonar y generar sentimientos en los demás, ya sea molestia o agrado. Me gustaría pensar que también genera una reflexión que va más allá de la simple apreciación estética.

¿Hay crítica en tu obra?

Un poco. Algunas veces utilizo la obra para burlarme de esos parámetros que dicen que los niños tienen que ser tiernos, y las tripas tienen que ser feas, o que esto es bueno y eso es malo. Otras veces pinto por pintar. En últimas todo lo que yo hago es un reflejo de la sociedad. Pretendo cuestionar lo que somos...

¿Cuáles son tus influencias?

Nada sale de la nada. Todo lo que hago es inspirado en conversaciones, o cosas que escucho en el bus, la vida de la calle, cosas cotidianas. Si estamos hablando de artistas, Mark Ryden y muchos del movimiento *Loubrow*. Me gusta esa combinación de temas infantiles mezclados

como con sangre. Colombianos, están Rodez y Bastardilla. Esos serían los principales.

¿Cómo definirías tu estilo?

Realmente no sabría definirlo. La estética del movimiento *Loubrow* me influencia mucho, pero mi trabajo no cumple con todas las características.

¿Existen conflictos entre aquellos que pintan con aerosoles y las demás técnicas?

A veces hay molestias, pero hace mucho tiempo no pasa nada. La verdad, no me interesan ese tipo de conflictos. Me interesa que la gente siga pintando, con lo que sea que pinten. Si se molestan y eso hace que pinten, pues bueno. La calle es libre. También está el rollo de que lo tapen a uno. Pero uno tiene que entender que lo que uno haga está destinado a desvanecerse. A veces dura mucho; otras, dura poco. Personalmente trato de no tapar a nadie porque hay personas que se molestan. Además, ¿para qué hacerlo si hay tantas paredes limpias? Con los muros viejos la cosa es diferente. Hay algunos que han cumplido su ciclo y por lo tanto se deben renovar, pero hay otros que me parecería importante conservar porque narran la evolución tanto del graffiti como la del artista o de la ciudad.

Tus diseños... ¿Los planeas? ¿Salen en el momento?

Las dos. Cuando voy caminando o voy en el bus siempre estoy pendiente de los muros. Cuando los encuentro tal vez planeo un diseño especial para ese muro. Me puede tomar un mes, dos meses, tres meses, o un día. El tiempo es muy variable. A veces sólo pinto lo que me

diga la pared. Sin embargo, desde que entré a la universidad el ritmo ha bajado muchísimo. Antes pintaba entre dos y cuatro piezas al mes, mientras que ahora ese es el total que hago en todo el semestre. Me hace falta. Más que una adicción es una disciplina. Ahora me dedico más a hacer ilustraciones, explorando nuevas técnicas como el diseño digital, y aprendiendo animación. Al final si el diseño me gusta mucho, salgo y lo pinto.

¿Has hecho parte de festivales de graffiti y arte callejero?

Sí. Recientemente viajé a Quito para participar en el festival detornarte, donde yo era una invitada internacional. También he estado en *Espacio* en Bogotá, en *Graffiti Mujer* y en *MultiSuburbia* en Medellín. Pero en Colombia la comunidad no es muy grande y entre todos nos reconocemos las caras.

¿Cómo ves la escena caleña en el arte callejero?

Sigue estando en proceso. Cada vez está tomando más importancia. En los últimos años ha salido mucha gente muy buena y se nota que los que ya estaban van mejorando. Yo también siento que voy mejorando. La imagen y la intervención urbana están de moda, entonces hay mucha gente involucrada. No me gusta mucho que se vuelva una moda pero al final es bueno porque funciona como un colador y se quedan aquellos o a quienes realmente les gusta. La gente está perdiendo el miedo, los prejuicios han ido desapareciendo, pero los muros de Cali siguen siendo muy blancos...

¿Con qué artistas has hecho colaboraciones?

He trabajado junto a Felipe Bedoya, Stink Fish, M79, Bastardilla, Buytronick, Guacala, Mecamutanterio... Son varios. En mi caso las colaboraciones no son nada formales. Los de Bogotá, por ejemplo, sí lo planean porque son paredes enormes. A mí me llaman, y entonces salgo a pintar con mis parceros. A veces simplemente es para no salir a pintar sola.

¿Cómo te influencia la ciudad?

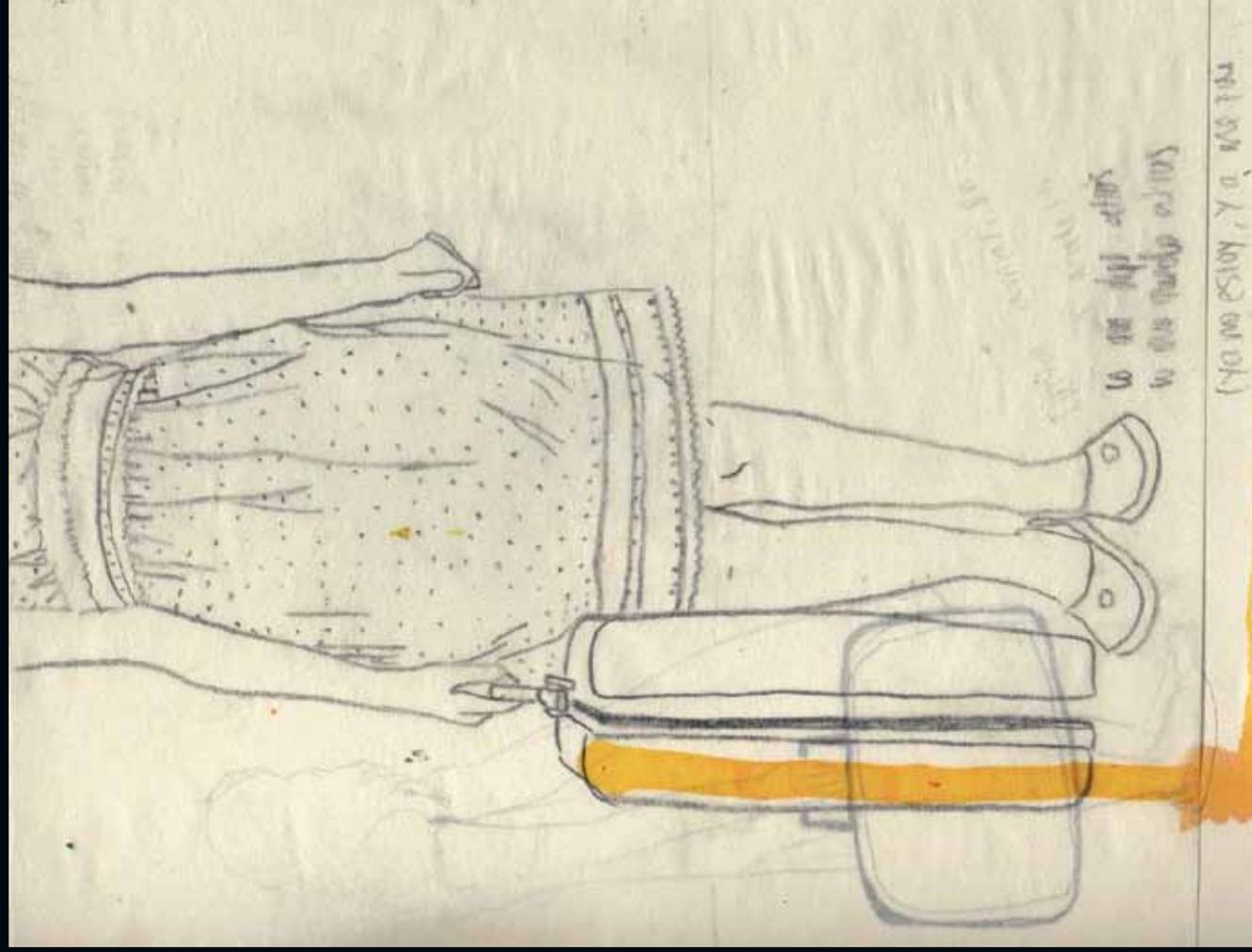
He ido a callejear a muchas partes, pero mi forma de manejarme es caleña, mi forma de estar es caleña y eso se nota cuando voy a otras partes. Pintar en la calle se juntó con salir, habitar y descubrir la ciudad. No es movilizarse con un destino definido, sino encontrar espacios para estar en la calle. Pintar en la calle me ayudó a construir un lugar de estar para mí y para los demás. Eso me ayudó a perder el miedo. Me siento más en casa. Por eso me encanta caminar por el centro a las cuatro de la tarde. Me encanta que esté lleno de gente, aunque a las seis me escapo a tomarme un café en algún lugar alto a esperar, a ver... Me encanta que la gente salga a explorar su ciudad y conviva sin preocupaciones. A mí me gusta mucho Cali. Aquí hay una forma bacana de vivir. Hace falta camello, pero hay mucha gente camellando, cada quien en su rollo pero todos moviéndose. Aunque de vez en cuando es necesario tomarse un tiempo y explorar nuevos sitios.



Una imagen vale más que mil palabras

¿Una imagen vale más que mil palabras? ¿Qué tantas palabras valen estas imágenes? ¿Le animan a contar un cuento? Envíenos sus propuestas, de no-menos-de-1000-palabras (y no más de 2000) a papeledecogaditira@icesi.edu.co Publicaremos los mejores relatos en la siguiente edición.





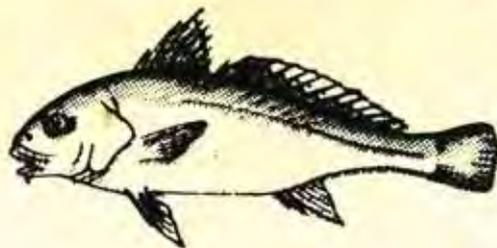
Ilustraciones:

Marcela Quiroz nació el 15 de marzo de 1985 en Cali-Colombia. Estudió en el colegio Berchmans y desde entonces presentó gran interés por las diversas manifestaciones artísticas entre ellas la pintura, la escultura y especialmente el dibujo. Inició sus estudios de artes plásticas en la Universidad Nacional de Colombia, participó en el Cuarto Salón de arte joven Club El Nogal. Ha complementado sus estudios en el IUNA (Buenos Aires, Argentina) y actualmente continúa la inagotable creación de su obra.

www.flickr.com/mujerzuela



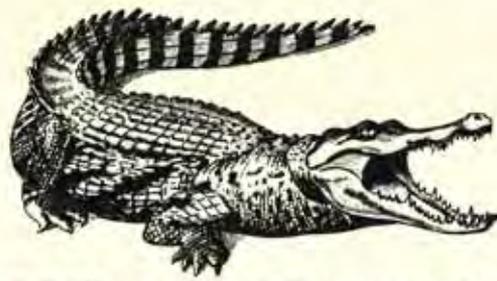
MARGARITA CUELLAR BARONA
dirección



INGE HELENA VALENCIA PEÑA
dirección



Juliana Jaramillo Buenaventura
diseño gráfico / diagramación



carlos dussan gomez
fotografía / ilustración

Gracias a ustedes nuestro volumen cuatro está casi listo

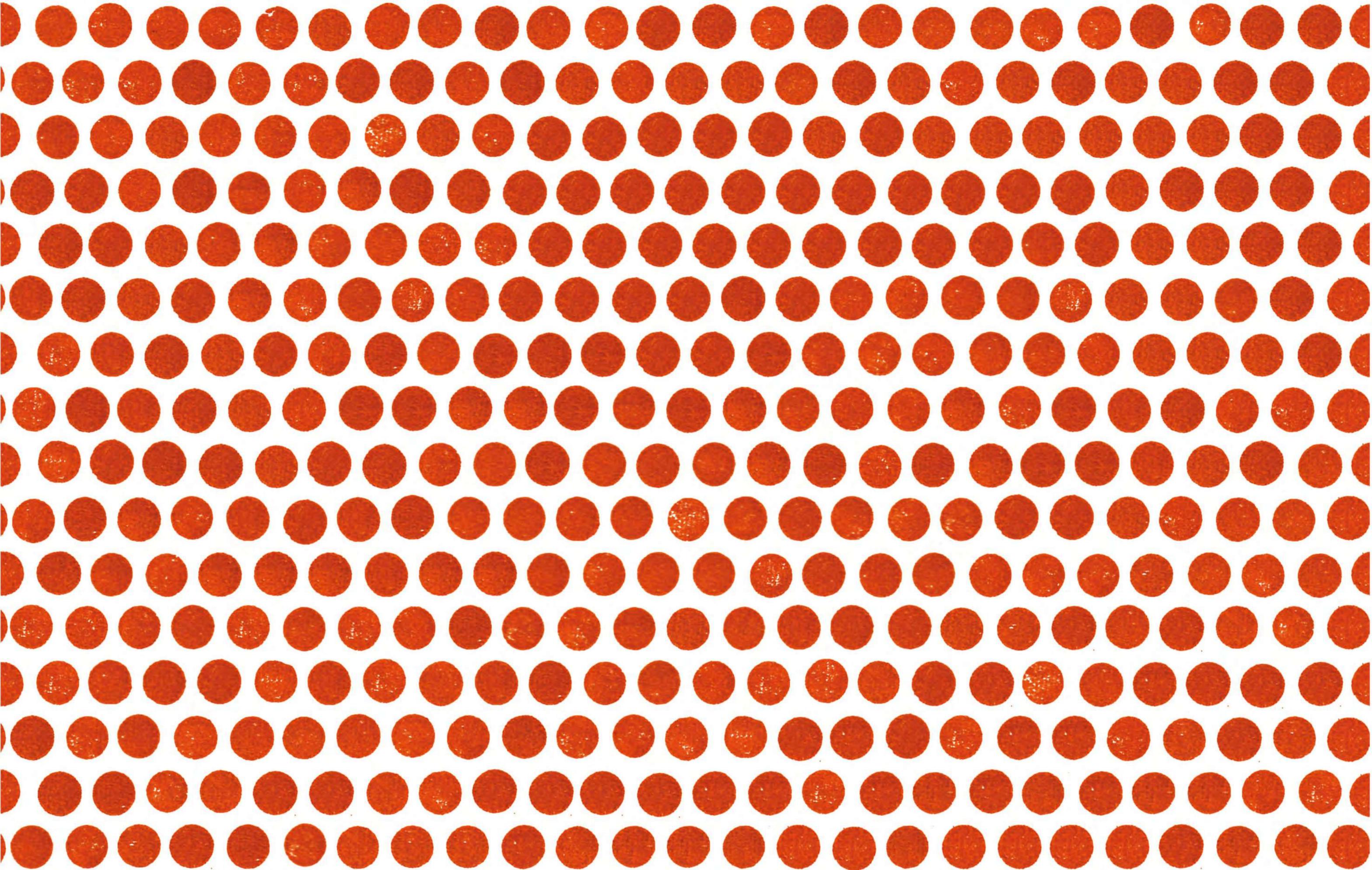
Gracias a Mariángela Aponte, Ana Marisol Ortega, Vivian Unás, Alejandro Arango, Joan Manuel Galindo, Ramón Versage, Erick Figueroa, Natalia Triana, José Tomás Giraldo, Katia González, Beatriz Grau, Colectivo Helena Producciones.

asistentes

GUSTAVO COLLAZOS
Enrique Copete
JOAN MANUEL GALINDO
Natalia Herrera

comité editorial

JERONIMO BOTERO MARINO
Andres Felipe Castelar
GUSTAVO COLLAZOS
HOOVER DELGADO
JOAN MANUEL GALINDO
Natalia Herrera
JOAQUIN LLORCA
ANA MARISOL ORTEGÓN
Diego Pombo
JUAN MANUEL SALAMANCA
VIVIAN UNÁS
Felipe Vanderhuck





www.papeldecolgadura.org

Una publicación conjunta de Papel de Colgadura y revista Karpa

KARPA

Vol. 1.3

PAPEL DE COLGADURA