



Institución
Universitaria
Reacreditada en Alta Calidad

80
Años



Editorial
ITM
25
Años



Brayan Zapata Restrepo

EL CINE DE JOSÉ MARÍA ARZUAGA

SOLEDAD Y FRAGMENTACIÓN

EL CINE DE JOSÉ MARÍA ARZUAGA



**EL CINE DE JOSÉ MARÍA ARZUAGA
SOLEDAD Y FRAGMENTACIÓN**

BRAYAN ZAPATA RESTREPO

Colección Litterae

Zapata Restrepo, Brayan, autor.

El cine de José María Arzuaga. Soledad y fragmentación / Brayan Zapata Restrepo (autor). Medellín : Institución Universitaria ITM, Editorial ITM 2025. | Primera edición.

204 páginas ; 16 x 23 cm. | Ilustraciones.

1. Biografías | 2. Artes | 3. Cine colombiano | 4. Películas colombianas | 5. Directores de cine colombiano | 6. José María Arzuaga | I. Tít. II. Serie

SCDD 927

Primera edición: abril de 2025

© Brayan Zapata Restrepo (autor).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8041-9754>

© Institución Universitaria ITM

Sello Editorial ITM

Calle 75 75-101

Medellín, Colombia

Teléfono: 604 440 51 00 ext. 5197

<http://catalogo.itm.edu.co>

editorialitm@itm.edu.co

ISBN DIGITAL: 978-628-7751-17-0

DOI <http://doi.org/10.22430/report.6681>

Corrección de estilo

Martha Cecilia Caballero Jerez

Diseño y diagramación

Marcela Londoño Agudelo

Diseño de cubierta

Marcela Londoño Agudelo

Ilustraciones

Marcela Londoño Agudelo



Las ideas y opiniones de este libro son responsabilidad exclusiva de los autores, quienes son igualmente responsables de las citas, referencias y de la originalidad de su obra. En consecuencia, el ITM no responderá ante terceros por el contenido técnico o ideológico del texto ni asume responsabilidad alguna por las infracciones a las normas de propiedad intelectual. Todos los derechos reservados. El texto puede ser reproducido en todo o en parte y por cualquier medio citando la fuente.

CONTENIDO

13	AGRADECIMIENTOS
14	LÍNEA DE TIEMPO
17	INTRODUCCIÓN. LOS CAMINOS QUE LLEVAN A ARZUAGA
19	¿QUIÉN ES JOSÉ MARÍA ARZUAGA?
23	EL ARTE DE ARZUAGA: CLAVES PARA ANALIZAR SU FILMOGRAFÍA
27	Cómo está estructurado este libro
30	CAPÍTULO I. APUNTES SOBRE EL CONTEXTO CINEMATográfico A LA LLEGADA DE ARZUAGA A COLOMBIA
31	ARZUAGA Y EL NEORREALISMO
35	EL CINE CLÁSICO
37	LAS VANGUARDIAS CINEMATográfICAS EUROPEAS
44	EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO: ALGUNAS GENERALIDADES
49	Otras versiones sobre el nuevo cine latinoamericano
55	El cine colombiano

CONTENIDO

66	CAPÍTULO 2. LA CIUDAD FRAGMENTADA EN JOSÉ MARÍA ARZUAGA
67	LA CIUDAD Y LAS RUINAS
72	EL DEAMBULAR DE LA MIRADA
81	EL ROSTRO DEL PROGRESO: LA INQUIETANTE IMAGEN DE LA CIUDAD NORMALIZADA
90	EL FIN DEL MUNDO, LA TIERRA DE LAS INVASIONES
94	Chircales de Marta Rodríguez, otra mirada a la periferia
97	Una miseria que se niega a ser retratada
99	LA TERCERIDAD DE LA IMAGEN
101	Algunos comentarios sobre la pornomiseria
103	La respuesta de la ciudad marginal
105	CAPÍTULO 3. SOLEDAD Y AISLAMIENTO EN EL CINE DE JOSÉ MARÍA ARZUAGA
106	LA SOLEDAD URBANA Y EL CINE
110	UN PASADO PERDIDO
117	LA SOLEDAD DEL ACTOR
120	La construcción formal de la soledad
125	La fragmentación y el cine de vanguardia
127	EL MATIZ RELIGIOSO Y LA FIGURA DEL MÁRTIR
135	UN PUNTO DE LLEGADA: LA INCOMUNICACIÓN
139	La soledad de Arzuaga

CONTENIDO

142	CAPÍTULO 4. ARZUAGA A PESAR DE ARZUAGA
143	ARZUAGA SEGÚN ARZUAGA
145	UN CINE PERSONAL. ARZUAGA COMO AUTOR
154	LA TÉCNICA COMO OBSTÁCULO
163	ARZUAGA DESPUÉS DE ARZUAGA
177	EL CINE EN COLOMBIA DESPUÉS DE ARZUAGA
181	La violencia de las márgenes. Víctor Gaviria y «Las latas en el fondo del río»
189	Múltiples miradas al margen
194	CONCLUSIONES. UN PROYECTO NUNCA FINALIZADO
197	REFERENCIAS



AGRADECIMIENTOS

Al lector, por el tiempo dedicado a este diálogo.

A Arzuaga y a todos los que, como él, se han atrevido a hacer un cine diferente en Colombia.

A mis papás por todo, especialmente por mis cuatro hermanos, a quienes debo agradecerse personalmente.

A Mari y a Johana, que leyeron una primera versión de este trabajo y lo nutrieron con su mirada.

A Gabriel, por su ayuda digitalizando algunos materiales en Bogotá.

A Dahiana y Sofía, por enseñarme todos los días que hay otras formas de pensar y de vivir.

A los compañeros y profesores de la octava cohorte de la Maestría en Historia del Arte por recordarme que el papel principal del arte es crear comunidad y reforzar vínculos.

A Simón, por su cuidadosa lectura y sus pertinentes consejos.

A todos los autores cuyas ideas se retoman en este trabajo.

A Fernando, por el tiempo y los proyectos compartidos.



LÍNEA DE TIEMPO DE

1930

Nace en Madrid, España.



1936-1939

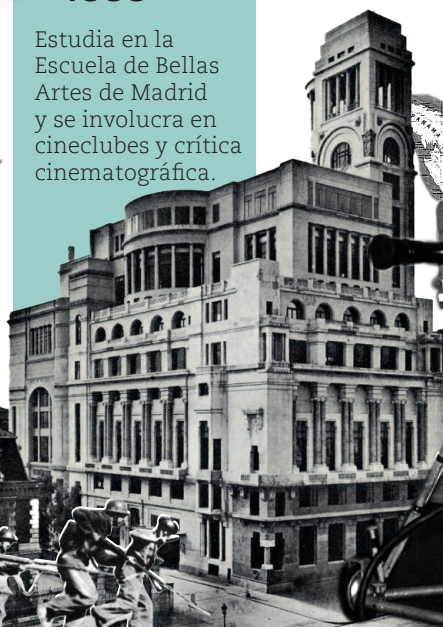
Vive en España durante la Guerra Civil.

1955

Estudia en el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas de Madrid.

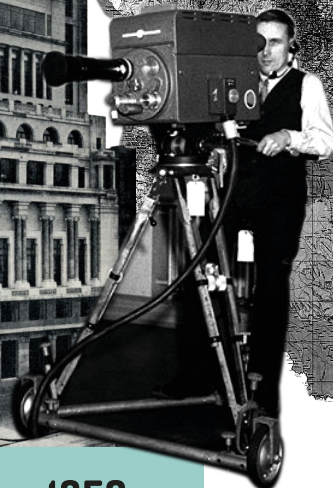
1950

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y se involucra en cineclubes y crítica cinematográfica.



1958

Aún estudiante, realiza su primer medimetroraje: *El solar*.



JOSÉ MARÍA ARZUAGA

1960

Se traslada a Colombia, donde comienza a trabajar como asistente de dirección.

1963

Rueda el corto documental *Rapsodia en Bogotá* premiado en el Festival de San Sebastián.

Raíces de piedra es premiado en Cartagena, Locarno, Sestri Levante y Moscú.

1967-1980

Trabaja como realizador publicitario y realiza varias decenas de cortometrajes documentales, argumentales y publicitarios.

1982

La Cinemateca Distrital realiza una retrospectiva de su obra.

1987

Fallece de cáncer en Madrid.

1961

Dirige su primer largometraje, *Raíces de piedra*.

1962

La Junta de Censura impide su exhibición.

1965

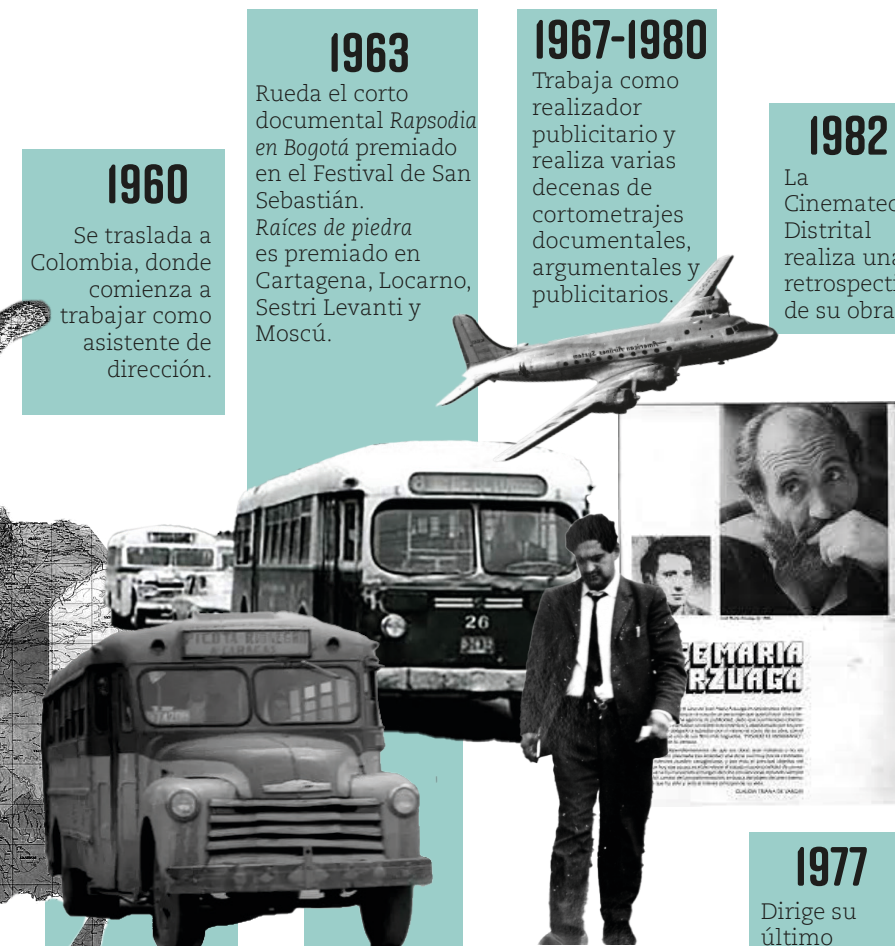
Rueda *Pasado el meridiano* con recursos propios.

1968

Empieza a rodar *El cruce*, pero no lo concluye.

1977

Dirige su último largometraje, *Pasos en la niebla*.



INTRODUCCIÓN

LOS CAMINOS QUE LLEVAN A ARZUAGA

Un hombre y una mujer caminan de la mano por una construcción abandonada. Recorren el armazón de cemento, una geometría repetitiva que no parece tener fin. Él le coquetea, le pide un beso, ella hace que él insista. Otro hombre los observa desde la oscuridad. La pareja sigue caminando, salen del edificio. Torpemente cruzan sobre los charcos que se han formado a las afueras de la construcción. Ella tira una piedra al agua. Siguen caminando. Él no resiste más. Se sienta en el prado, hace que ella haga lo mismo. Él se tira encima de ella, baja sus pantalones torpemente, comienzan a tener sexo. Las construcciones se observan al fondo. Un grupo de hombres los interrumpen prorrumpiendo en silbidos, gritos y gestos amenazantes; reconocemos el rostro que antes los observaba. Los recién llegados violan a la mujer grupalmente. Ella grita. Como fondo musical se escucha un alegre porro. El hombre que veíamos al principio, su amigo o pareja, corre entre los esqueletos desnudos de los edificios a medio construir.

Esta es la escena que más recuerdo de *Pasado el meridiano* (1965), la segunda película de José María Arzuaga. Llegué a

ella gracias a una clase de Historia del Cine. El profesor, al referirse al cine colombiano, que por su escasa producción se podía resumir bastante bien en unas pocas clases, se detuvo en los años sesenta y mencionó un par de cintas que, según él, valía la pena ver; entre ellas estaba *Pasado el meridiano*. Busqué el título en internet y encontré una versión de muy baja calidad, aunque no mucho peor que las copias a las que he podido tener acceso para esta investigación. Aunque la mala resolución hacía difícil saber qué estaba pasando en pantalla, la película me atrapó; terminé de verla. Me atrajeron especialmente los edificios en construcción que se ven en la escena descrita. En las imágenes de los edificios inacabados como telón de fondo, la soledad que había acompañado a Augusto —el protagonista— durante toda la película se hacía aún más patente. A pesar de no contar con un argumento y un conflicto definidos, elementos indispensables en las películas según lo aprendido en mi formación audiovisual, Arzuaga permaneció en mi memoria como un caso extraño en la cinematografía colombiana; un tipo de cine que se presentaba diferente a la mayoría de los filmes nacionales que había visto.

Si bien este director español es un punto nodal en la discusión sobre cine colombiano, al leer lo que se había escrito sobre él no hallaba nada acerca de lo que me había atrapado en la primera visualización de *Pasado el meridiano*. El impacto causado por esta cinta iba más allá de los personajes marginales o del trasfondo de inequidad social que la película dejaba traslucir. Algo en la constitución misma del filme, en sus planos, en su montaje, en la torpeza del sonido, me hizo permanecer sentado intentando entrever las figuras en los píxeles. Ese algo que no encontraba en los textos que leía sobre Arzuaga y que se manifiesta a través de la forma o el lenguaje cinematográfico marca la búsqueda inicial de este trabajo.

¿QUIÉN ES JOSÉ MARÍA ARZUAGA?

José María Arzuaga nace en Madrid en 1930. Luego de estudiar derecho y viajar por varios países de Europa, se interesa por el cine e ingresa al Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas de Madrid en 1955, institución de la que es suspendido en varias ocasiones¹. Cinco años después, Arzuaga llega a Colombia, un poco por azar. En la entrevista «Un español en Colombia» que le hizo Augusto Martínez T. para la revista *Hablemos de Cine*, al describir su tiempo de juventud, el director expresa:

Entonces pensé en irme, primero al Oriente Medio, y no sé por qué vino la idea de Colombia; seguramente a través de algún estudiante colombiano, que, con la mejor intención, **me presentó su país como el mejor paraíso para el cine**. Me fui sin tener ningún trabajo ni conocer a nadie. Los primeros meses hice de todo: retocador de planchas de huecograbado, diseñador de una revista, incluso estuve a punto de trabajar como camarero.²

Al llegar a Colombia, Arzuaga se desempeña como asistente de dirección de un medimetroraje y conoce a Julio

¹ Cinemateca Distrital, “Biofilmografía”, Cuadernos de Cine Colombiano, n.º 5 (1982): 4.

² José María Arzuaga, entrevistado por Augusto Martínez Torres, “Un español en Colombia”, *Hablemos de cine*, n.º 59-60 (Lima: 1971): 21, citado en Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Librería y editorial América Latina, 1978): 251.

Roberto Peña, quien será el productor y coguionista de su primera película *Raíces de piedra* (1963). Su ópera prima, basada en una idea inicial de Peña, narra la desgracia de dos habitantes de los chircales, fábricas artesanales de ladrillos en las periferias bogotanas.

Una vez que *Raíces de piedra* estuvo terminada, su distribución se ve interrumpida debido a que la Junta de Censura alegaba que la película distorsionaba malintencionadamente la realidad nacional³. El filme solo se estrena en 1963, luego de que fueran mutiladas algunas escenas que molestaban a los censores. Por esos mismos años, Arzuaga se casa en Colombia y comienza a trabajar como realizador de piezas comerciales para la empresa Cinesistema.

En 1963, bajo la producción de Cinesistema, realiza el medimetro *Rapsodia en Bogotá*, documental que, a manera de sinfonía de ciudad, reconstruye de forma impersonal un día cotidiano en la capital colombiana, desde el alba hasta el atardecer, al ritmo de la suite *Rhapsody in blue* de George Gershwin⁴. A pesar de tratarse de un trabajo con intenciones publicitarias, es posible identificar en *Rapsodia en Bogotá* el interés por las contradicciones entre las dos caras del espacio urbano, el progreso y la miseria, que habían caracterizado la anterior película del director español.

En 1965, comienza la producción de *Pasado el meridiano* (1966), filme financiado con los propios recursos del director. En su segunda cinta Arzuaga retrata los padecimientos de

³ Gerencia de Artes Visuales del Instituto Distrital de las Artes, 1982, p. 4.

⁴ Las sinfonías de ciudad fueron un género común durante las vanguardias del cine mudo durante los años veinte y treinta. Algunas de las representaciones más famosas fueron *De brug* (1928), de Joris Ivens; *Berlin: symphony for a metrópolis* (1927), de Walter Ruttmann; *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov; *Douro, faina fluvial* (1930), de Manoel de Oliveira, y *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo y Boris Kaufman.

Augusto, un ascensorista que pide permiso en la agencia de publicidad donde labora para viajar a su pueblo y asistir al sepelio de su madre, a quien no ve hace más de tres años. Como en un relato kafkiano, este simple propósito parece imposible y el protagonista debe seguir la rutina diaria de la empresa mientras espera una respuesta de sus superiores. Al igual que *Raíces de piedra*, *Pasado el meridiano* sufrió las restricciones de la Junta de Censura por lo que permaneció alejada de las salas de exhibición y solo fue proyectada en festivales y cineclubes.

Luego de estas dos primeras experiencias, Arzuaga continúa su trabajo como realizador publicitario, además de producir cortometrajes y documentales bajo la producción del sobreprecio en la década de los setenta⁵. Respecto a esta faceta de su obra, el director expresa que la única importancia de sus trabajos comerciales es que ilustran la precariedad de la realización cinematográfica en el país, situación que obliga a los directores a trabajar en otros proyectos, alejados de sus verdaderos intereses, para poder vivir. De esta manera, en una entrevista con la Cinemateca Distrital el director afirma:

Los cinematografistas colombianos estamos obligados a hacer este tipo de trabajos porque de alguna manera **tenemos que ganarnos el pan de cada día**. Estamos obligados a trabajar para un señor que quiere hacer un corto para una electricadora, un corto para jabones o en alguna ocasión, una película mal hecha para poder cobrar dinero, dinero que nos es necesario. Todas estas necesidades de la vida lo impelen a uno, desde luego a un movimiento que está muy lejos de la creación cinematográfica,

⁵ Gerencia de Artes Visuales del Instituto Distrital de las Artes, 1982, p. 5, El sobreprecio fue una iniciativa estatal para financiar el cine colombiano en la que, a través de un impuesto adicional a las boletas de cine, se financiaba la producción de cortometrajes nacionales.

porque las preocupaciones de dinero absorben todo el tiempo.⁶

Arzuaga intenta en dos ocasiones volver a realizar una película de largo aliento. En 1969, junto a un grupo de realizadores conocidos como «Los marginales», caracterizados por la fuerte carga política de sus trabajos, emprende el rodaje de *El cruce*. Esta película coral describía, desde el punto de vista de varios testigos de distintas clases sociales, un accidente de tránsito en el que un limpiavidrios muere atropellado⁷. Sin embargo, el director español no queda del todo satisfecho con el resultado alcanzado y la película permanece inconclusa. Con relación a este filme inacabado se pueden encontrar un resumen hecho por Humberto Martínez Pardo en su *Historia del cine colombiano* y el audio de un coloquio dictado por Arzuaga, en las instalaciones de la Cinemateca Distrital de Bogotá, sobre los rollos de película que una década después aún sobrevivían⁸.

En 1977, Arzuaga escribe y produce *Pasos en la niebla*. En esta última cinta abandona el tinte social y la preocupación por las contradicciones urbanas de sus primeros filmes para intentar realizar una película comercial en clave de suspenso. *Pasos en la niebla* narra la historia de una mujer de clase alta que padece una extraña discapacidad y se ve acosada por los empleados de la hacienda rural en la que vive. Contrario a lo que esperaba el director, la película fue un fracaso de taquilla. Lisandro Duque Naranjo menciona que Arzuaga se sentía tan desconectado del resultado final de este trabajo que se avergonzaba y pedía disculpas a los invitados el día de su estreno⁹.

⁶ Bravo, 1982, 12.

⁷ Gerencia de Artes Visuales del Instituto Distrital de las Artes, 1982, p. 6.

⁸ Martínez Pardo, 1978, p. 257; Bravo, 1982.

⁹ Duque Naranjo, 2007, p. 148.

Es de anotar que, en ese mismo año, Arzuaga tiene otro acercamiento al cine diseñando la escenografía de *La pobre viejecita* (1978) de Fernando Laverde, considerada el primer largometraje de animación en Colombia. En los años siguientes, Arzuaga continuará con sus trabajos comerciales y escribirá algunos guiones que nunca llegará a realizar. Su último acercamiento al cine es como actor en *El embajador de la India* de Mario Riberó (1986), una comedia comercial que poco tiene que ver con el trabajo del español como director. Arzuaga morirá de cáncer un año después, en 1987, en Madrid, dejando tras de sí apenas tres largometrajes de ficción, un gran número de trabajos comerciales y cortometrajes, y sintiendo que algo de lo que tenía que comunicar quedó sin ser dicho¹⁰.

EL ARTE DE ARZUAGA: CLAVES PARA ANALIZAR SU FILMOGRAFÍA

Una aproximación bibliográfica evidencia que el aspecto formal de las películas del director español es todavía un campo abierto de exploración. Entre los acercamientos a la obra de Arzuaga podríamos mencionar el texto crítico de Carlos Álvarez, «1911-1968: Una historia que está comenzando», en el que se presenta al director como una de las pocas búsquedas válidas del cine colombiano, y el artículo «Las latas en el fondo del río», en el que Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez ven en Arzuaga un camino

¹⁰ Bravo, 1 de mayo de 1982.

a seguir para el cine realizado desde las provincias¹¹. Por su parte, en la academia, trabajos como los de Oswaldo Osorio, Mauricio Durán o Simón Puerta Domínguez incluyen al director español como muestra de un *cine marginal* o una narrativa de negación que rompa con la presentación simplista de la realidad colombiana¹².

Si bien algunos aspectos del lenguaje cinematográfico son mencionados en las reflexiones anteriores, estos apuntes se presentan secundarios en la mayoría de los casos respecto a las aproximaciones sobre la relación de Arzuaga con la realidad de la marginalidad y sus habitantes. La mayor parte de trabajos consultados, con la excepción del texto de Álvarez y Gaviria, se concentran en una reflexión de tipo temático en la que Arzuaga se vincula directamente con el lugar del margen.

Andrés Caicedo, otro de los críticos que ha estudiado al director español, parece dar luces hacia un acercamiento formal cuando afirma: «[...] El tema [de las películas] resulta es del proceso de construcción del filme, de su lenguaje y será en este, inarticulado y todo, donde encontremos los elementos más significativos del pensamiento de Arzuaga»¹³. Caicedo, sin embargo, no profundiza en este asunto y deja abierta la discusión.

Siguiendo la idea planteada por el escritor caleño, nos preguntamos entonces cómo se configuran las películas de Arzuaga, cómo se presenta este «lenguaje inarticulado» y cómo se vinculan, en sus trabajos más personales, los aspectos formales con los principales temas, estos últimos identificados con anterioridad por diversos autores.

¹¹ Álvarez, 1989, pp. 37-48; Álvarez y Gaviria, 1982. Esto por mencionar algunos; en el desarrollo del presente trabajo se retomarán otros acercamientos.

¹² Osorio, 2018; Durán, 2006; Puerta Domínguez, 2015, p. 188.

¹³ Caicedo, 1999, p. 284.

Siguiendo a André Bazin, entendemos la forma de una película como su estructura, compuesta por una sucesión de fragmentos de realidad, imágenes en movimiento sobre un plano rectangular¹⁴. El orden y la duración de estas imágenes, llamadas planos en un lenguaje técnico, constituyen la forma cinematográfica y determinan el sentido del filme. Además de este nivel visual, también es importante considerar el sonoro y su constante relación con la imagen.

Para acercarnos a esa forma cinematográfica, nos valemos de lo que el norteamericano David Bordwell llama un *estudio poético*; poético en el sentido etimológico de la palabra: un análisis centrado en la *poiesis fílmica*, es decir, en el proceso de elaboración de la película¹⁵. Se trata, pues, de un acercamiento en el que se reivindica el carácter físico del objeto fílmico, entendiendo que la cara externa del trabajo puede ser tan importante como los significados implícitos. No se trata solo de considerar componentes estilísticos en las cintas como la posición de la cámara, la interpretación de los actores o el montaje, sino también de tener en cuenta «el esfuerzo regulado que los produce y los utiliza»¹⁶.

Hemos optado por tomar en consideración las dos primeras películas del director, *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano*, y el mediometraje *Rapsodia en Bogotá*, por ser en los que, según expresa Arzuaga, sus decisiones formales tuvieron menos limitaciones y, por lo tanto, tuvo más libertad para ejercer su rol de director¹⁷. Las tres cintas elegidas se muestran estrechamente vinculadas con dos temas que se presentan fundamentales en la bibliografía

¹⁴ Bazin, 2011, pp. 58-67.

¹⁵ Bordwell, 1995, p. 290.

¹⁶ Bordwell, 1995, p. 290.

¹⁷ Bravo, 1982, pp. 11-16.

consultada sobre Arzuaga, a saber, la soledad y la ciudad; conceptos significativos de su pensamiento, señalados tanto por el director en diversas entrevistas como por el corpus teórico alrededor de su figura.

El acercamiento formal de esta investigación no se limita a la obra del director, sino que tiene en cuenta el discurso que se ha establecido a su alrededor, el cual se hace inseparable de la obra misma¹⁸. Así pues, de manera retrospectiva, es posible analizar cómo se ha construido dicho discurso y cómo se ha transformado con el paso del tiempo. En este punto vale la pena traer a colación al pensador francés Georges Didi-Huberman, quien destaca el valor anacrónico de la historia del arte al expresar que las imágenes no solo pertenecen al tiempo de su creación, sino también a los distintos tiempos de su recepción, señalando incluso que llevan en sí mismas los rastros de un pasado y de otra infinidad de tiempos que se acumulan alrededor suyo¹⁹. En ese sentido, el análisis formal de la obra de Arzuaga permite no solo establecer relaciones con el discurso construido a su alrededor, sino también con el contexto de su producción y el cine que se desarrollaba en Colombia en la época en que realizó su filmografía. Además, también se enlaza con toda una tradición cinematográfica y artística de la cual el autor es heredero y toma referencias ineludibles.

¹⁸ Entendemos por discurso los trabajos críticos, académicos e historiográficos que retoman la obra de Arzuaga, así como la visibilidad y lectura que se le da a sus películas desde diversas instituciones.

¹⁹ Didi-Huberman, 2005.

CÓMO ESTÁ ESTRUCTURADO ESTE LIBRO

Para llevar a cabo esta tarea, se propone iniciar con una mirada general del contexto cinematográfico a la llegada de Arzuaga a Colombia. Se presentan sucintamente los conceptos de *cine de vanguardia* y *cine clásico* —este último se hace necesario para entender el primero— y después se profundiza en el panorama latinoamericano y colombiano en el que Arzuaga se inscribe. Además de convergencias y divergencias entre el director y sus contemporáneos, también se identifican elementos como espacios de exhibición compartidos y trabajos emprendidos en conjunto, permitiendo entender el lugar de la obra de Arzuaga en un contexto más amplio.

Posteriormente, se analiza cómo desde los aspectos formales en los tres filmes de Arzuaga se construye una visión particular del espacio urbano que dialoga de manera crítica con el contexto de Bogotá de los años sesenta. Autores como Mauricio Durán o Simón Puerta Domínguez ya habían señalado esta representación de lo urbano como uno de los puntos nodales en la obra de Arzuaga, y el mismo director expresa su fascinación por las contradicciones del proyecto urbanístico de la capital colombiana. En ese sentido, el segundo capítulo ahonda en el lenguaje cinematográfico de las tres películas analizadas, estableciendo puntos en común con las ideas expresadas por los autores y llevando un poco más lejos la cuestión sobre la presentación de la ciudad hecha por el director.

El tercer capítulo está dedicado a la soledad, tema que el mismo Arzuaga destaca como un interés personal ligado a sus vivencias. La soledad también ha sido un punto en común en los acercamientos hechos desde la crítica y la

academia. Al igual que en el capítulo anterior, se trata de analizar cómo los aspectos formales constituyen dicha soledad y qué implicaciones tiene esta representación.

El último capítulo se concentra en la figura de Arzuaga como autor, tanto desde la perspectiva del mismo director como desde las posiciones tomadas por diversos críticos respecto a su obra, y la influencia del español en directores posteriores como Víctor Gaviria. En un primer momento, se estudia la relación entre las decisiones del autor y la forma final de sus películas, exponiendo la concepción que tiene Arzuaga de su filmografía y cómo esta responde a un interés por la expresión personal. En un segundo momento, se analiza cómo esta filmografía se sale de las manos de su autor, al punto que el director la concibe como «un intento fallido», cuestionando la idea simplista de la obra como expresión de la personalidad e intereses de Arzuaga. Aquí también se explora la problemática relación de Arzuaga con la técnica cinematográfica en la que el director percibe más un impedimento que un medio eficaz para la expresión de sus ideas. Finalmente, se hace un rastreo de cómo el discurso crítico que se construye alrededor de la obra va transformando las miradas sobre las películas analizadas, iluminando aspectos y configurando lecturas que el mismo Arzuaga ignoraba al momento de su realización. Este último apartado indaga cómo estas nuevas lecturas construyen una visión de la figura del director que va más allá de las propias intenciones de Arzuaga.



CAPÍTULO I

APUNTES SOBRE EL CONTEXTO CINEMATográfico A LA LLEGADA DE ARZUAGA A COLOMBIA

Pero se dio cuenta de que todo lo que pensaba era lo que habían pensado otras personas y que todo lo que estaba pensando era ya de los otros.

SILVINA OCAMPO, *La sinfonía*.

ARZUAGA Y EL NEORREALISMO

Como bien lo plantean autores como Oswaldo Osorio, Hernando Martínez Pardo o Carlos Álvarez, el comienzo de la labor cinematográfica de José María Arzuaga en Colombia coincide con una coyuntura en la historia del cine nacional, marcando una manera diferente de realización que enfrentaba el quehacer cinematográfico a cierta realidad marginal¹. El cineasta español arriba a Colombia en 1960; un conocido le había dicho que en el país el cine era una industria próspera en la que abundaban las oportunidades de trabajo². Sin embargo, la realidad del cine en el país distaba de la utopía que esperaba encontrar. En la mencionada entrevista con Augusto Martínez, el autor expresa el desconcierto que siguió al optimismo inicial:

Quando llegué estaban en la etapa en que se piensa que **el cine colombiano va a ser un gran negocio**, como en todos los países, porque apenas existía. Y llega Luis Moya, un mexicano, y José Caparrós, un español y se ponen a hacer un tipo de películas que se podrían llamar comerciales: *Mares de pasión*, *Semáforo en rojo*, *Contrabando de pasiones*, pero fueron un desastre.³

El director español plantea un cine distinto al de los otros directores extranjeros por él mencionados. Los intereses que lo oponen a ese cine «comercial» no surgen de la nada.

¹ Álvarez, 1989, p. 31; Martínez Pardo, 2006, p. 23; Osorio, 2018, pp. 50-51.

² Bravo, 1982, p. 9.

³ Martínez Pardo, 1978, p. 251.

Él mismo expresa, al hablar de sus influencias, refiriéndose a películas como *El lustrabotas* (1946) o *Ladrón de bicicletas* (1948):

[El neorrealismo] me hizo ver las cosas mucho más claramente. Uno ha estado viviendo a caballo de una realidad, la ha estado palpando, sus propias dificultades con la vida, sus dificultades para entender el mundo, la escasez y todas las angustias de la posguerra.⁴

La vanguardia cinematográfica que había comenzado en Italia tuvo un fuerte impacto en el director español, que identifica su experiencia durante la posguerra con los personajes del neorrealismo y su búsqueda artística con la de los directores italianos. Esta influencia se verá aún más marcada durante la formación que el director recibe en el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas de Madrid. De esta manera, afirma:

Entonces cuando nos llega el neorrealismo, es como si se abriera una ventana al mundo, y para mí, y para los otros, se convierte en una revelación, hasta el extremo que cuando llegó a la escuela de cine, *Ladrón de bicicletas* se convierte en la película experimental donde trabajamos tanto para guion, como para la observación total del hacer cinematográfico.⁵

Las vanguardias cinematográficas de posguerra, encabezadas por el *neorrealismo italiano*, se vuelven referencias fundamentales a la hora de entender el cine de Arzuaga. Él mismo describe *El solar*, su primer medimetroraje —realizado mientras era estudiante del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de

⁴ Bravo, 1982, p. 7.

⁵ Bravo, 1982, p. 9.

Madrid—, como neorrealista. Esta influencia se puede rastrear también en los dos largometrajes que realizó en Colombia en la década posterior a su llegada. Así, retomando algunas ideas del crítico antioqueño Luis Alberto Álvarez, Mauricio Durán escribe:

Arzuaga está en diálogo con las búsquedas del neorrealismo italiano y sus “respetuosas esperas”, y la sensibilidad del nuevo cine de los sesenta, sin ser *snob*, sino simplemente observando al hombre en su contexto antes que intentando narrar argumentos tomados de manuales de guion.⁶

Por su parte, Hernando Martínez Pardo hace un recorrido por las asociaciones que se han tejido entre la obra del director y el movimiento italiano:

Se ha clasificado la película [*Raíces de piedra*] como neorrealista y con esto pareciera que se ha dicho todo. Lo afirmó H. Salcedo en 1964, lo aceptó el mismo Arzuaga, en la entrevista para *Ojo al Cine*, concretizando el neorrealismo en la descripción minuciosa, **en la vulnerabilidad del héroe y en el ambiente de miseria**. Pero quien desarrolló la idea con mayor detenimiento fue Andrés Caicedo en su análisis de la película. Según este análisis el esquema narrativo de *Raíces de piedra* sería neorrealista por estructurarse en base a dos itinerarios que se entrecruzan, (el recorrido del raponero y el del obrero), por el seguimiento detallado de los recorridos, por el tipo de espacio geográfico y

⁶ Durán, 2015, p. 131.

por la ausencia de protesta consciente en el personaje.⁷

Los vínculos que se pueden establecer entre Arzuaga y el neorrealismo son evidentes, al punto que, como señala Martínez Pardo, se convierten en un tópico recurrente al referirse al director español desde las primeras décadas que siguieron a la realización de su obra. Sin embargo, Arzuaga, de algún modo, escapa al neorrealismo. Las condiciones de realización en Bogotá en los años sesenta distaban de aquellas que tuvieron los directores italianos y españoles décadas antes, por lo que la filmografía del director adquiere tintes distintivos. A este respecto, el crítico peruano Isaac León Frías afirma: «No es que no existe tal influencia [la del neorrealismo], y el propio Arzuaga lo reconoció, pero es muy simplificador querer explicar obras con características propias y diferenciadas a partir de una rotulación tan flexible»⁸. No obstante, la comprensión del surgimiento de las vanguardias cinematográficas, especialmente del neorrealismo, se hace apremiante para acercarse a los filmes del director español. En los próximos apartados nos proponemos recorrer brevemente el origen y los fundamentos de este nuevo cine —vanguardia cinematográfica, cine de arte y ensayo, o imagen acción como lo han llamado diferentes teóricos— y sus derivas en América Latina y Colombia.

⁷ Martínez Pardo, 1978, p. 253.

⁸ León Frías, 2016, p. 652.

EL CINE CLÁSICO

Para comprender la importancia de la ruptura que supusieron las vanguardias, en las que se inserta Arzuaga, es necesario entender primero el concepto de cine clásico, al cual estas nuevas cinematografías parecen oponerse. Después de su nacimiento de mano de los hermanos Lumière en 1895, el cine se consolidó como un medio narrativo, apropiándose de muchos de los esquemas del teatro y la literatura del siglo XIX. Se creó así una forma cinematográfica que marcó el canon para la realización filmica, un modelo que se iría repitiendo paulatinamente película tras película. Durante un extenso período, el cine norteamericano definió esta pauta, como bien lo expresa David Bordwell en *La narración en el cine de ficción* cuando afirma que el clasicismo históricamente más influyente fue el cine de los estudios de Hollywood de los años 1917 a 1960⁹.

Por otro lado, Bordwell expresa que el cine clásico se caracteriza por la transparencia de la narración, la continuidad en el desarrollo de esta y la ocultación de la producción. En este orden de ideas, los personajes principales de un filme clásico suelen ser individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema o conseguir un objetivo específico¹⁰; este propósito o meta se vuelve el eje en torno al cual gira la totalidad del filme.

⁹ Bordwell, 1996, p.156.

¹⁰ Bordwell, 1996, p. 156.

Estas cintas se concentran en la narración, a la que deben supeditarse los elementos formales, es decir, para el cine clásico es mucho más importante, en su intención narrativa, el qué que el cómo. Con relación a esto, Bordwell afirma: «Generalmente podemos decir que la narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa, y solo moderadamente autoconsciente»¹¹; por tanto, el observador se concentra en construir la historia, no en preguntar por qué la narración la representa de una manera en específico. Se trata, pues, de una organización diseñada para contar, cuyo narrador ideal conoce claramente la totalidad de acontecimientos que se involucran en ella y que, rara vez, evidencia la manera en que está construida. En este sentido, el norteamericano es enfático en que: «La historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa»¹²; se trata de una narración que oculta su producción y que intenta que la técnica con la que fue elaborada pase desapercibida, una narración coherente que parece avanzar desde el exterior. Las acciones se encadenan una detrás de la otra por medio de la causalidad; una escena suele ser el efecto de una anterior y la causa de la siguiente, en una cadena linealmente anudada.

A pesar de alcanzar su punto de desarrollo más importante en Estados Unidos, el modelo clásico se extendió por la mayoría de las cinematografías mundiales. Como lo explica Bordwell, se trató de un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado según las necesidades del argumento¹³. Cada película y cada cinematografía nacional intentaría combinar estos recursos dentro del esquema planteado,

¹¹ Bordwell, 1996, p. 161.

¹² Bordwell, 1996, p. 161.

¹³ Bordwell, 1996, p. 165.

constituyendo un modelo más o menos estable alrededor del mundo.

LAS VANGUARDIAS CINEMATográfICAS EUROPEAS

El clasicismo norteamericano, con algunas variaciones, fue la norma dominante, un modelo que se extendió por el resto de las cinematografías nacionales. Sin embargo, como lo expresa el mismo Bordwell: «La historia del arte, si la examinamos desde el punto de vista de la norma estética, es la historia de las revoluciones contra las normas dominantes»¹⁴. Junto al canon clásico se desarrollaron otras vertientes como el *cine soviético*, el *impresionismo francés* o el *cine surrealista* que se desviaban del estricto esquema planteado por este.

Una de estas desviaciones se marca como una importante ruptura en la historia del cine formando toda una rama de divergencias; se trata de las vanguardias cinematográficas que surgieron en la Europa de la posguerra. Sobre este tema Bordwell expresa:

A principios de los cincuenta, el cine tenía a su disposición una tradición que abarcaba tanto la subjetividad del personaje como la intervención del autor. Y algunos cineastas habían empezado a investigar el realismo objetivo de las narraciones de final abierto, la dramaturgia de los encuentros

¹⁴ Bordwell, 1996, p. 150.

casuales y sobre todo la ambigüedad esencial del universo narrativo.¹⁵

Así pues, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, se comenzaron a explorar sistemáticamente otras posibilidades por fuera del rígido esquema propuesto por el cine clásico. Los primeros esfuerzos en esta dirección fueron dados en Italia, algo que no resulta casual pues, como afirma el filósofo Gilles Deleuze, solo en un país con una historia cinematográfica importante, en un país que había apoyado a la Alemania nazi resultando vencido, y en el que, sin embargo, siempre hubo una fuerte resistencia al proyecto fascista, podría surgir ese nuevo tipo de relato capaz de comprender lo elíptico y lo inorganizado¹⁶. Estas primeras películas fueron acuñadas por sus creadores y los críticos que los rodeaban bajo el nombre de neorrealismo italiano. El neorrealismo se caracterizó por ser un cine fragmentario, un cine que rompía con la narrativa propuesta por el cine clásico; Jacques Rancière lo define como «Un trabajo de escritura que se resiste al dominio absoluto que la narratividad ejercía en el *film* clásico, un trabajo de escritura que afirma otras pertenencias que las estrictamente narrativas»¹⁷.

Deleuze acuña el término *imagen-tiempo* para este tipo de películas que comienzan a derivarse del neorrealismo y argumenta que la característica que las define es el ascenso de situaciones ópticas y sonoras puras. Las imágenes en estos filmes dejan de estar sujetas a la narración y reclaman para sí el carácter de cinematográficas, un aspecto que para el filósofo francés «[...] es quizá tan importante como la conquista de un espacio puramente óptico en la pintura,

¹⁵ Bordwell, 1996, p. 230.

¹⁶ Deleuze, 1984, p. 294.

¹⁷ Rancière, 2018, p. 245.

con el impresionismo»¹⁸. De ahí que en muchas ocasiones se asocie este grupo de filmes con la idea de vanguardia y modernismo cinematográfico.

Contrario a lo que Bordwell plantea sobre el cine clásico, en el nuevo cine —la *imagen-acción* o *cine de arte y ensayo*, como es llamado por el autor norteamericano— es mucho más importante el cómo que lo que es narrado. En este sentido, el autor expresa que:

El cine contemporáneo... sigue al neorrealismo al **intentar representar las irregularidades de la vida** real, 'desdramatizar' la narración mostrando tanto los clímax como los momentos triviales, y usar las nuevas técnicas (cortes inesperados, tomas largas) no como convenciones fijas, sino como medios flexibles de expresión.¹⁹

Se trata, pues, de una narración poco comunicativa que deja cabos sin resolver y que está poblada de baches y de lagunas. El lenguaje cinematográfico —ángulo de cámara, tamaño de plano, sonido, color— no busca contar lo mejor posible la historia como en el cine clásico, sino que cobra fuerza por sí mismo.

Trazando una cronología irresponsable (ligera e inexacta, pero operativa) ubicamos el surgimiento de estas nuevas narrativas en la Italia de la segunda mitad de los años cuarenta, con películas como *Roma ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946) y *Alemania año cero* (1948) de Roberto Rosellini; y *Ladrón de bicicletas* (1948) o *El lustrabotas* (1946) de Vittorio de Sica. El neorrealismo seguirá consolidándose durante las décadas siguientes con directores como Federico Fellini o Michelangelo Antonioni, estos dos últimos considerados en ocasiones como posneorrealistas. En la década de los

¹⁸ Deleuze, 1987, p. 13.

¹⁹ Bordwell, 1996, p. 207.

cincuenta en Francia, el neorrealismo vería surgir a la *nouvelle vague* como un eco suyo, encabezada por directores como François Truffaut o Jean-Luc Godard, y de la mano de la revista *Cahiers du Cinéma* fundada por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze y Joseph-Marie Lo Duca. El movimiento francés fue mucho más trabajado desde lo conceptual y abordó desde la teoría lo que los italianos, una década antes, habían descubierto desde la intuición²⁰. Estas primeras semillas se expandieron por otros lugares de Europa y el mundo, causando un verdadero sismo en la historia cinematográfica.

Si el cine clásico se caracterizó por una narración dirigida de manera causal, en la que los planos y escenas estaban fuertemente vinculados mediante la relación de causa y efecto, en el cine de arte y ensayo esta narración se fragmenta. Al referirse a los filmes italianos, Deleuze expresa:

En la situación del fin de la guerra, Rossellini descubre una realidad dispersiva y lacunar, ya en *Roma città aperta* pero sobre todo en *Paisà*, serie de choques fragmentarios, cortajeados que ponen en cuestión la forma SAS (Situación-Acción-Situación) de la imagen acción.²¹

Para el filósofo francés, el nuevo cine, que se opone a la narratividad del cine clásico, se vincula a un acontecimiento histórico: el fin de la Segunda Guerra Mundial. De entre las ruinas de las ciudades italianas surge una narrativa fragmentaria que, a diferencia del cine precedente, no parece tener un rumbo definido y cuyas escenas no se anudan desde una lógica causal. Para Deleuze, esta transformación en la forma de la narración aparece estrechamente vinculada a la situación económica y

²⁰ Deleuze, 1984, p. 296.

²¹ Deleuze, 1984, p. 294.

política de Italia de la posguerra. De esta manera, añade un poco más adelante:

Y es más bien la crisis económica de posguerra lo que inspira a De Sica y lo induce a fracturar la forma ASA: ya no hay vector o línea de universo que prolongue y empalme los acontecimientos de *Ladrón de bicicletas*; **la lluvia siempre puede interrumpir o desviar la búsqueda al azar**, el vagabundeo del hombre y el niño. La lluvia italiana pasa a ser signo del tiempo muerto y de la interrupción posible. Y también el robo de bicicletas, o incluso los insignificantes sucesos de Umberto D, tienen una importancia lacunar para los protagonistas.²²

Como lo deja entrever el filósofo francés al referirse a la emblemática película de De Sica, ya desde el neorrealismo el nuevo cine les da espacio al azar y a los tiempos muertos, más allá del estricto esquema de causa y efecto del cine clásico. La cerrada lógica de la narración tradicional también da paso a la posibilidad de los finales abiertos²³. Este cambio drástico afecta también la construcción de los personajes. En este sentido, el estadounidense David Bordwell opina:

Si el protagonista de Hollywood corre hacia su objetivo, el protagonista del cine de arte y ensayo se presenta deslizándose pasivamente de una situación a otra [...]. Si el protagonista clásico lucha, el protagonista a la deriva sigue un itinerario que contempla el mundo social del filme.²⁴

Frente al personaje activo y de motivaciones claras del cine clásico, este cine moderno plantea un personaje móvil

²² Deleuze, 1984, p. 295.

²³ Deleuze, 1984, p. 207.

²⁴ Bordwell, 1996, p. 207.

e indeciso que vagabundea sin una motivación. Deleuze expresa que los personajes de esta nueva forma narrativa se presentan vacíos, ausentes para el mundo y para sí mismos. De esta manera, el drama tradicional en el que el personaje jugaba un papel activo como detonador, que por medio de sus acciones hacía avanzar la narración, deviene en un *drama óptico* en el que este personaje se convierte en un espectador más²⁵.

Con esa nueva forma de enfrentar la narración, el neorrealismo plantea un acercamiento diferente a la realidad ya no supeditada al argumento, sino a un enfrentamiento directo con el mundo. La ruptura del neorrealismo —que se puede extrapolar a los movimientos de vanguardia que le siguieron— respecto al cine clásico es, pues, una ruptura formal. En ese sentido, intentando descifrar la postura de André Bazin, crítico de los *Cahiers du Cinéma*, Deleuze afirma que:

Contra quienes definían el neorrealismo italiano por su contenido social, Bazin invocaba la exigencia de criterios formales y estéticos. Se trataba para él de una nueva forma de realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes. Ya no se representaba o reproducía lo real, sino que “apuntaba” a él. En vez de representar lo real ya descifrado, el neorrealismo apunta por un real a descifrar siempre ambiguo[...].²⁶

Esta ruptura estética y formal permitió que el neorrealismo se convirtiera en el modo de acercarse a las realidades de una Europa que se recuperaba de la devastación de la Segunda Guerra Mundial. Haciendo

²⁵ Deleuze, 1987, p. 21.

²⁶ Deleuze, 1987, p. 11.

uso de esta forma abierta de acercarse al mundo, el neorrealismo presentó muchos de los problemas sociales causados por la miseria de una Italia posfascista. Otros filmes expresaron las contradicciones sociales e ideológicas de las clases intelectuales y burguesas de países como Francia y Alemania.

Sin embargo, en España, gobernada por el franquismo desde el fin de la Guerra Civil en 1939, el cine estaba atrapado en el tradicionalismo del cine clásico y las restricciones políticas, religiosas y morales. A pesar de la situación de censura, algunos directores intentaron explorar nuevos rumbos para el cine español, tomando como base elementos aportados por el neorrealismo. Dentro de este grupo destacan los nombres de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga que, con películas como *Muerte de un ciclista* (1955), *Los jueves, milagro* (1957) o *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953), dejaban colar elementos del nuevo cine dentro de narrativas tradicionales, lo que les permitía sortear la estricta vigilancia franquista. Este acento particular del neorrealismo nos acerca al cineasta a quien está dedicado este estudio, José María Arzuaga. A pesar de describir el cine de corte neorrealista en España como tímido y vacilante, el español afirma:

Me interesó el Bardem de la primera época, el de *Muerte de un ciclista*. Me parecía que ese preciosismo que se advertía en él era un esfuerzo por cultivar un cine de gran nivel. El cine español era un cine chabacano y **este hombre introducía un aire de perfección**. Ahora lo encuentro discursivo. Berlanga era más ingenuo, más desabrochado, más penetrante, y hoy siento que sus primeras películas están más cerca de mi forma de ver el mundo.²⁷

²⁷ Bravo, 1982, p. 8.

Con este recorrido es posible construir un poco del bagaje cinematográfico que Arzuaga traía consigo desde el Viejo Continente; una carga teórica y estética que se verá fuertemente reflejada en su obra. A su llegada, también se comenzaban a gestar en Latinoamérica otros esfuerzos por un cine diferente que, a pesar de estar vinculados en su mayoría al neorrealismo, también respondían al contexto regional.

EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO: ALGUNAS GENERALIDADES

Durante la primera mitad del siglo xx el cine en Latinoamérica siguió, con algunas excepciones, los esquemas del modelo clásico hollywoodense²⁸. El paisaje estaba dominado por los melodramas y comedias musicales producidos en países con industrias más o menos estables como México o Argentina. Desde los años 40, el monopolio estadounidense también comienza a sentirse por su alta presencia en salas comerciales²⁹. Sin embargo, en la década de los sesenta este panorama pareció sufrir una transformación. En algunos países del continente aparecen grupos de realizadores —a veces iniciativas individuales— que hacían un llamado a la renovación, a la creación de un cine diferente, un cine que estuviera más cercano a la

²⁸ En Colombia, durante el cine mudo, la influencia del cine italiano también fue notable tanto por las películas que se importaron para su exhibición como por la presencia de los hermanos Di Doménico, emigrantes de Italia y quienes realizarían la primera película de ficción en el país: El drama del 15 de octubre 1915.

²⁹ León Frías, 2013, p. 5.

realidad, que se opusiera y denunciara al sistema opresor y al colonialismo que se dejaba entrever en películas de las grandes productoras. La crítica agrupa estas iniciativas con el rótulo de nuevo cine latinoamericano. Este «nuevo cine» no era ajeno a las dinámicas de la vanguardia cinematográfica gestada en el extranjero, pues sus referencias estéticas venían en un primer momento del cine de arte y ensayo europeo que hemos expuesto en el apartado inmediatamente anterior.

Quizá fue Brasil donde se sintió primero este sismo. Mientras Veracruz Producciones —la principal empresa productora del país— seguía haciendo comedias románticas, jóvenes directores como Nelson Pereira dos Santos comenzaron a narrar, desde mediados de la década de los cincuenta con películas como *Río 40 grados* (1955) o *Río zona norte* (1957), las historias de las favelas de Río de Janeiro que hasta entonces habían permanecido invisibles a los ojos del cine nacional³⁰. Glauber Rocha, por su parte, se acercó a la periférica y abandonada región del nordeste —dominada por el ecosistema del *sertão*—, tierra de amplias zonas desérticas donde la figura del *cangaceiro*, una particular versión del *cowboy* norteamericano encarna toda una serie de estereotipos contraculturales³¹. Rocha describe su estética como hambrienta y violenta, una estética donde el sufrimiento de los desheredados debía chocar y generar rechazo por parte del espectador. Estas dos figuras principales, junto con otros directores de ficción como Ruy Guerra y documentalistas como Leon Hirszman, conforman lo que se llamó el *cinema novo*.

Por su parte, en Argentina, en la ciudad de Santa Fe, se comenzaba a formar una importante escuela documental con películas como *Tire dié* (1960) de Fernando Birri, que

³⁰ Pereira dos Santos, 1988, pp. 95-106.

³¹ Gonçalves Pereira, 2012, pp 73-86.

relata la vida de un grupo de niños de la calle que arriesgan su vida para ganarse algunas monedas junto a los rieles del ferrocarril. Con un espíritu similar, Octavio Getino y Pino Solanas optan por un documental de carácter obrero y sindical en el que se denuncia la opresión del pueblo argentino por parte de una élite que se había conservado desde la época colonial. El cine al que acudían Getino y Solanas era de fuerte militancia de izquierda, un cine obrero que se oponía tanto al imperialismo del cine norteamericano como al aburguesamiento del cine tradicional y al individualismo del vanguardismo europeo; en sus manifiestos abogarían por un *Tercer Cine*, en referencia al contexto tercermundista de su producción³². También en Argentina se encontraba Leonardo Favio haciendo retratos de las precarias barriadas que se comenzaban a formar alrededor de Buenos Aires. En filmes como *Crónica de un niño solo* (1965) Favio dibuja un personaje solitario que lucha por encontrar un espacio en la sociedad que le es negado una y otra vez, tal como hará Arzuaga en sus filmes bogotanos con sus personajes de la periferia urbana.

En Cuba, luego del triunfo de la Revolución de 1959, una de las primeras medidas del Partido Comunista en el poder fue fundar el Instituto Cubano de Industria y Arte Cinematográfico ICAIC, del cual surgieron directores tan conocidos como Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea o Santiago Álvarez. Este grupo de autores ayudaría a consolidar un ideal revolucionario, a veces desde una posición bastante crítica, con las dirigencias del Partido Socialista.

Además de estos casos representativos, también es posible identificar iniciativas menos conocidas en otros países. En Bolivia y Perú se trató de rescatar las raíces indígenas desde propuestas como las de Jorge Sanjinés

³² Getino y Solanas, 1988, pp. 23-50.

o la Escuela de Cuzco. En Chile, Miguel Littin describe un ambiente nacional olvidado y miserable en el que se desenvuelven personajes como el protagonista de *El chacal de Nahueltoro* (1969). En el país austral, también destaca la obra de Raúl Ruiz con películas como *Tres tristes tigres* (1968) y *Palomita blanca* (1973), una de las obras más vanguardistas de esos años en la región.

En cuanto a México, con algunas excepciones —entre las que vale resaltar el trabajo de un exiliado Luis Buñuel con películas como *Los olvidados* (1950) y algunas obras de Paul Leduc, Arturo Ripstein y Jaime Humberto Hermosillo—, el grueso de su producción siguió apegado a la tradición ranchera y melodramática que había sido bastante exitosa en el ámbito comercial.

Todos los movimientos mencionados surgieron como iniciativas aisladas, respondiendo a los contextos y necesidades de sus países. Sin embargo, comparten dos elementos que llevaron a los críticos y teóricos a agruparlos en la misma clasificación. Primero, una preocupación por la realidad local que muchas veces era ignorada en las narrativas tradicionales. El nuevo cine suele retratar al obrero, al indígena, al niño de la calle, al bandido rural, al campesino emigrante, a la mujer sometida y al intelectual disidente. En segundo lugar, una posición política marcada, ya que este apostaba a un cambio en la sociedad en un momento en el que el continente miraba con admiración el triunfo de la Revolución cubana. Desde Bolivia hasta el Caribe, directores como Santiago Álvarez o Jorge Sanjinés buscaban romper con el colonialismo y la inequidad social, y muchas veces estos proyectos aparecían vinculados a partidos políticos de izquierda y a movimientos revolucionarios clandestinos.

Este activismo llevaría a que muchas de estas iniciativas desaparecieran con el ascenso de dictaduras de derecha

por todo el continente en la década de los setenta. Algunos autores como Glauber Rocha en Brasil, Patricio Guzmán en Chile o Jorge Sanjinés en Bolivia deciden emigrar; otros son desaparecidos o asesinados como el documentalista argentino Raymundo Gleyzer; y otros rebajaron el tono crítico de su mirada realizando producciones mucho más convencionales y comerciales. El nuevo cine latinoamericano, en un sentido estricto, tiene una duración de no más de una década con variaciones de país en país. Sin embargo, se ha constituido como un ejemplo a seguir y una fase determinante en los caminos que depararon a las distintas cinematografías nacionales. Como bien lo expresa el cubano Isaac León Frías, el nuevo cine se convirtió:

[...] en una categoría que se aceptaba sin discusión, pese a la insuficiencia de su definición y de sus alcances. No solo una categoría, por vaga que fuera, sino también un membrete, un rótulo y una bandera, que incluso se continuaron usando durante la década siguiente, cuando buena parte de América del Sur estaba caracterizada por la instalación de dictaduras militares muy represivas, que impusieron severas restricciones a la posibilidad de un cine como el hecho en años anteriores.³³

Como lo dibuja León Frías, la categoría nuevo cine latinoamericano es, pues, mucho menos transparente de lo que podría pensarse en un primer momento. Por el contrario, presenta contradicciones y aristas un tanto ocultas que esperamos explorar en el siguiente apartado.

³³ León Frías, 2013, p. 6.

OTRAS VERSIONES SOBRE EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

A pesar del mito que se construyó alrededor del nuevo cine como defensor y reivindicador de la identidad latinoamericana, hay varios elementos que vale la pena observar con más cuidado. Primero, es necesario comprender que los distintos movimientos que son agrupados en el nuevo cine no surgen de la nada; no se trata de nuevas narrativas nacidas espontáneamente en una región donde la historia cinematográfica era incipiente. Si bien los autores del nuevo cine rechazaron las influencias del cine clásico estadounidense, retomaron muchos elementos del cine europeo, ya sea del documentalismo francés, en el caso de Getino y Solanas, o del neorrealismo en la mayor parte del cine de ficción.

Así, por ejemplo, el teórico brasileño Paulo Antonio Paranaguá identifica una generación de directores vinculados al nuevo cine que serían netamente neorrealistas y que, en algunos casos, regresaban de formarse en el Centro Experimental de Cinematografía en Roma, con los grandes maestros del movimiento italiano como mentores. En este grupo, Paranaguá incluye nombres como los de Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Fernando Birri, Leopoldo Torres Nilson, Francisco Norden y el mismo Arzuaga. En palabras del brasileño:

Justamente, en contra de lo que supone la historiografía, detectamos la existencia de un neorrealismo latinoamericano entre los fenómenos característicos de la transición entre el modelo industrializante de los estudios y el «cine de autor»

o cine independiente, basado en la fusión entre el director y el productor [e incluso el guionista].³⁴

Vale anotar que para Paranaguá el neorrealismo no es un fenómeno solamente italiano; tal como el *Barroco*, se podría entender como una influencia de orígenes externos que es apropiada y transformada en el territorio latinoamericano, donde opera en una escala, un espacio y un tiempo amplios.

El cine cubano nunca renegó de esas influencias neorrealistas y, en Bolivia, Antonio Eguino llegaría a definir su cine como neorrealismo boliviano³⁵. En el caso de Brasil, los directores del cinema novo emplearon el concepto de *antropofagia*, creado por el poeta Oswald de Andrade cuatro décadas antes, para definir que la cultura brasilera es apropiacionista por naturaleza. Lo brasilero consistía precisamente en tomar y adaptar los elementos de la cultura dominante, sea del neorrealismo o del *espaqueti western* en Italia, en el caso cinematográfico. «Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago»³⁶, había dicho De Andrade en el manifiesto fundacional de la antropofagia cultural. Nelson Pereira dos Santos dirige en 1971 una película que se refiere al tema directamente, *Como era gostoso o meu francês*.

En el caso de Bolivia, es de notar el carácter experimental y de vanguardia de *Ukamau*, el primer filme de Sanjinés, que retrata las vivencias y la cosmogonía indígenas, y que, sin embargo, cuando fue exhibido a las comunidades aymara se les hizo incomprensible, pues no estaban familiarizadas con la fragmentaria narrativa experimental. Así pues, a pesar de sus reivindicaciones identitarias locales y su preocupación por el ciudadano «de a pie» de sus regiones,

³⁴ Paranaguá, 2003, pp. 170-171.

³⁵ Eguino, 1988, pp.121-134.

³⁶ Mosquera, 2008, pp. 111-134.

el nuevo cine seguía tomando como referentes a los centros culturales dominantes. Si bien podría recurrirse a la teoría de la antropofagia para reivindicar el valor cultural de esta apropiación, vale la pena recordar aquella cuestión planteada por el crítico Gerardo Mosquera: «¿Quién se come a quién?»³⁷, que cuestiona la visión simplista de la relación entre los elementos dominantes y dominados.

Además, con la excepción de Cuba —cuyo aislamiento político y su organización social hacían que las películas producidas por el Icaic tuvieran una fuerte recepción en el público nacional—, el nuevo cine tuvo muy poca repercusión en los públicos de sus respectivos países. Ya mencionamos el caso de Sanjinés y la incompreensión por parte de las comunidades aymara que retrataba en sus películas. En el caso de Brasil, Anderson Rodrigues Neves expone que, debido a su cerrada posición política, a su narrativa alejada de la cotidianidad de muchos brasileños de clase media, y al hecho de concentrarse en la temática rural del *sertão* y las favelas de Río de Janeiro, este cine pierde contacto con su público que, por otra parte, abarrotaba las salas donde proyectan esas comedias de tintes eróticos, comúnmente llamadas *chanchadas*³⁸.

Teniendo problemas para su recepción en sus respectivos países, la circulación de las películas por fuera de las naciones de su producción fue nula, salvo contadas excepciones. Solo en eventos como el desaparecido Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar —cuyas dos versiones se llevaron a cabo en 1967 y 1969— era posible que estos filmes fueran vistos por públicos internacionales dentro de la misma región. Fueron estos espacios los que permitieron un diálogo y un intercambio de experiencias entre los directores, lo que daría como

³⁷ Mosquera, 2008, pp. 111-134.

³⁸ Rodrigues Neves, 2013, p. 61.

resultado una propuesta común por un cine alternativo³⁹. Un precedente de este encuentro lo había marcado la realización del Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes en 1958, llevado a cabo dentro del Festival del Servicio Oficial de Radiodifusión Eléctrica (Sodre) en Uruguay, aunque con la limitante de estar restringido a documentalistas.

No obstante, serían los festivales del Viejo Continente como los de Pésaro, Venecia o Cannes los que darían verdadera visibilidad a los cineastas del nuevo cine. Así, por ejemplo, *Pasado el meridiano* —la segunda película de Arzuaga— hizo parte de la muestra *Cinema latinoamericano: cultura come azione*, de la cuarta versión del Festival de Cine de Pésaro de 1968⁴⁰. En este mismo evento se estrenó internacionalmente *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino, quizá la película más emblemática del llamado Tercer Cine argentino. Para Minerva Campos, la primera (1965) y cuarta versión (1868) del Festival de Cine de Pésaro, la primera versión del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de Viña del Mar (1967), el Festival de Cine Latinoamericano de Mérida en Venezuela y la tercera versión del Festival del Sodre (1958) constituyen los hitos fundacionales del nuevo cine⁴¹.

Con la llegada de las dictaduras en la década de los setenta, el cine producido en la región vuelve al clásico melodrama y las comedias románticas y el cine norteamericano acaparan la mayor parte del mercado. Si bien el nuevo cine fue importante en el surgimiento de narrativas diferentes, su papel está lejos de ese lugar sísmico o de total cambio. Las industrias cinematográficas y los públicos en Latinoamérica siguieron produciendo y

³⁹ Campos, 2018, p. 21.

⁴⁰ Cinemateca Distrital, 1963.

⁴¹ Campos, 2018, p. 21.

consumiendo las mismas narrativas que, supuestamente, habían reemplazado las cintas del cinema novo o del Tercer Cine.

Por otro lado, si bien es cierto que el nuevo cine latinoamericano se inspira en movimientos extranjeros, sería injusto verlo simplemente como una copia o una adaptación de las vanguardias europeas al contexto latinoamericano. El hecho de debatir la cuestión del apropiacionismo como elemento de resistencia no puede impedir ver los matices, las transformaciones y las divergencias que plantean las narrativas del nuevo cine frente a los referentes del Viejo Continente. Por ejemplo, luego de la incompreensión sufrida por sus primeras películas, Jorge Sanjinés cambia su narrativa por una mucho más sencilla, menos experimental y más cercana a la cosmogonía de los indígenas aymara, a los que estaba dirigida. Este cambio de la narración se ve vinculado con un circuito de exhibición alternativo que responde al propio contexto. Las películas tardías de Sanjinés son exhibidas en pequeños pueblos de los Andes alejados de las salas de las grandes ciudades. Algo similar ocurre con el llamado Tercer Cine en Argentina, que es proyectado en copias de 16 mm en fábricas y sindicatos, interrumpiendo la proyección cada tanto para facilitar la discusión entre los asistentes⁴².

Ya en su texto «Por un cine imperfecto», el cubano Julio García Espinosa señala un distanciamiento con el neorrealismo italiano⁴³. El cine cubano —y por extrapolación el latinoamericano— no podía responder al preciosismo artístico de las vanguardias europeas; no contaba con el implemento técnico ni con la historia cinematográfica

⁴² Un modelo de exhibición similar será adoptado por Marta Rodríguez y Jorge Silva en su película *Chircales* (1972) y en su trabajo documental con comunidades campesinas.

⁴³ García Espinosa, 2011, pp. 178-189.

del primer mundo. Sin embargo, Latinoamérica podía ofrecer ideas que estaban por encima de cualquier elemento estético. García Espinosa llega a afirmar: «La máxima austeridad en las soluciones expresivas no es solo una forma de hacer resistencia al cine actual, sino que es nuestra forma actual de hacer cine»⁴⁴; el cubano expresa, pues, que las imperfecciones técnicas responden al contexto de la obra y ayudan a dar fuerza a esas ideas, que son la base del nuevo cine latinoamericano⁴⁵.

A pesar de que la mayor parte de la exhibición y reconocimiento de las películas del nuevo cine se llevó a cabo en festivales extranjeros, donde se configuró y confirmó su lugar en la historiografía de este arte, en festivales como los de Viña del Mar estas iniciativas regionales se comunicaron entre ellas y se intentó establecer un proyecto común. Este diálogo se vería frustrado con el ascenso de los Gobiernos de derecha, sin embargo, marcaría el futuro de otras vertientes que, aunque marginales dentro de la amplia producción industrial, señalarían caminos inexplorados para el cine.

Volviendo a Arzuaga, este se ubica en el mismo contexto temporal de los directores del nuevo cine latinoamericano y comparte con ellos espacios de discusión como el que facilitó la cuarta versión del Festival de Cine de Pésaro (1968). El español también comparte sus preocupaciones por ciertas problemáticas sociales y una experimentación cinematográfica que se desviaba del clasicismo narrativo. Paranaguá incluso lo menciona al explorar las influencias del neorrealismo en el continente latinoamericano. Sin embargo, dentro de la historiografía más tradicional, Arzuaga suele estar

⁴⁴ García Espinosa, 2002, p. 29.

⁴⁵ Ideas en las que, a pesar de todo, resuenan aún figuras como las de Rossellini y los manifiestos neorrealistas de la posguerra europea.

excluido de esta lista que, en un punto de su constitución, se restringió al cine de claras intenciones políticas. De esta manera, el crítico peruano Isaac León Frías, al referirse al director español, escribe:

Su carácter relativamente excepcional en el interior de la cinematografía de su país y su carencia de vínculo directo con otras expresiones, que en esos años se hacían en otros países latinoamericanos, lo excluyó de cualquier pertenencia a la noción de nuevo cine en la región.⁴⁶

Luego de presentar brevemente el panorama del nuevo cine latinoamericano y sus limitaciones, es necesario agregar que el caso de Arzuaga no es particular. Muchos otros directores importantes en las cinematografías nacionales —destacan los ejemplos del mexicano Luis Alcoriza y el brasileño Rogério Sganzerla— no suelen ser incluidos en la discusión construida alrededor de este concepto. Por otro lado, cabe anotar que la cinematografía colombiana también ocupa un lugar secundario en este horizonte, tanto por la incipiente producción y la precariedad técnica del país como por la falta de una puesta en común de los propósitos de los realizadores colombianos.

EL CINE COLOMBIANO

El cine colombiano está lejos de ocupar un lugar privilegiado en la historia oficial del nuevo cine. Ya Juana Suárez lo expresa explicando que:

Una gran ausencia del cine colombiano, y en particular de las voces de Silva y Rodríguez, así como de Carlos Álvarez, se hace evidente en los dos volúmenes de *New Latin American Cinema* editados

⁴⁶ León Frías, p. 202.

por Michael T. Martin. Estos dos textos ofrecen al lector angloparlante una selección de textos y entrevistas de directores asociados con el Nuevo Cine Latinoamericano.⁴⁷

Para la autora colombiana esto se explica debido a que, a diferencia de otros cines del continente que solían tener una posición política definida, el cine colombiano carecía de una dirección clara en este sentido. Para Suárez: «Los largometrajes colombianos aparecen distantes del amplio desarrollo que transformó la práctica cinematográfica y la teoría de varios países, cristalizadas no solo en producción de películas, sino también en la publicación de manifiestos escritos por críticos y cineastas»⁴⁸. El cine colombiano aparece, pues, rezagado respecto a la corriente dominante del nuevo cine latinoamericano.

Sin embargo, sería injusto afirmar que la cinematografía nacional era completamente ajena a la convulsión que se dejaba sentir en la década. El crítico y cineasta Carlos Álvarez comienza la ponencia que presentó en la cuarta versión del Festival de Cine de Pésaro —versión que, como se mencionó, estaba dedicada al cine hecho en Latinoamérica— afirmando: «Mil novecientos sesenta y ocho podría ser, aunque decirlo ya sea un lugar común en cada nuevo año, el posible momento de echar definitivamente las bases para una industria colombiana del cine»⁴⁹. Para la década de los sesenta las esperanzas parecían estar puestas en el surgimiento y consolidación de una próspera industria nacional. Una ilusión que parecía materializarse en la llamada generación de «Los Maestros», un grupo de jóvenes realizadores que llegaban al país después de estudiar en Europa y Estados Unidos, y

⁴⁷ Suárez, 2009, p. 18.

⁴⁸ Suárez, 2009, p. 59.

⁴⁹ Álvarez, 1989, p. 37.

en un aumento en la producción de filmes, luego de una decena de años fílmicamente estériles⁵⁰.

Si bien hay algunas divergencias respecto al año exacto, se suele asumir que las primeras proyecciones de cine en Colombia tuvieron lugar en la década inicial del siglo XX, en las principales ciudades del país⁵¹. Por otro lado, aunque se mencionan cortos registros documentales en los años anteriores, se toma como inicio de la producción fílmica el año 1915, en el que se produjo *El drama del 15 de octubre*, filmada por los hermanos Francesco y Vincenzo Di Doménico⁵². Este es el primer trabajo argumental sobre el que se tiene registro en Colombia y cuenta la historia del asesinato del general Rafael Reyes⁵³.

La producción muda alcanzó cierta estabilidad con 16 películas argumentales desde el estreno de esta primera cinta hasta *Los amores Keliff* de Arturo Sanín, en 1928. Sin embargo, la llegada del cine sonoro representó una gran crisis para la producción nacional que no contaba con la tecnología suficiente para enfrentarse a las producciones habladas de Estados Unidos, en un primer momento, y de México, pocos años después. Solo en 1938 se produce el primer filme sonoro colombiano, *Al son de las guitarras* de Carlos Santana Schroeder, pero la copia del modelo musical y melodramático mexicano no tendría éxito, generando una gran crisis, por lo que no fue producida ninguna película entre 1945 y 1955⁵⁴.

En la segunda mitad de la década de los cincuenta, el panorama parecía ser un poco más alentador. Durante

⁵⁰ Arbeláez y Mayolo, 1974, p. 19.

⁵¹ Martínez Pardo, 1978, 17.

⁵² Martínez Pardo, 1978, p. 39.

⁵³ Suárez, 2009, p. 81; Martínez Pardo, 1978, p. 40.

⁵⁴ Osorio, 2018, pp. 177-178.

este período se desarrollaron cinco largometrajes, cifra que aumentó en los sesenta con casi treinta producciones⁵⁵. Estas se dividen, de acuerdo con Oswaldo Osorio, entre un cine industrial con unos claros intereses comerciales, encabezado por coproducciones con México como un *Ángel de la calle* (1966), de Zacarías Gómez Urquiza, y un cine que el autor llama marginal, definido por sus preocupaciones de carácter social, que no fue tan bien recibido por el público⁵⁶. En este último grupo el autor antioqueño inscribe a Arzuaga.

Sin embargo, para autores como Carlos Álvarez esa esperanza en el surgimiento de un cine nacional se veía frustrada. En la mencionada ponencia de 1968, el crítico y cineasta afirma con un tono bastante pesimista que:

Lo grave es que esta falta de talento y de interés, comercial o artístico, tampoco se soluciona a partir del 57 en que la producción sube de una película anual a tres o cuatro, hasta llegar a completar un total de 25, de las cuales son desechables por lo menos un 90 %.⁵⁷

Si bien la crítica de Álvarez resulta demasiado categórica, lo cierto es que el grueso de la producción de la época seguía los parámetros de un cine tradicional y clásico que, en su mayoría, se apegaba a los patrones del cine hollywoodense y mexicano. En esta categoría también se incluían los miembros de la llamada generación de «Los Maestros» a quienes el crítico acusa de haberse dedicado al cine comercial, ignorando las coyunturas políticas y sociales que atravesaba el país. En palabras de Álvarez:

⁵⁵ Osorio, 2018, p. 178.

⁵⁶ Osorio, 2018, p. 50.

⁵⁷ Álvarez, 1989, p. 40.

Ante los hombres que viajaron al exterior hay que poner el mayor fracaso de la década de los sesenta para el intento de la conformación de una cinematografía colombiana. Pedir honestidad a los comerciantes mexicanos y colombianos que se asociaron para hacer radionovelas es mirar fuera de la real perspectiva, habría que exigírsela a estos hombres que estuvieron en contacto con las mejores condiciones del renacimiento del cine mundial por esa época y en sus presumibles cualidades intelectuales.⁵⁸

Dentro de las producciones de los años sesenta que Álvarez rescata de sus duras críticas, hay cuatro películas que, de acuerdo con el autor, poseen cierta honestidad con el enfrentamiento del tema, pero por la capacidad de realización de los directores no llegan a convertirse en un cine influyente en la incipiente cinematografía colombiana⁵⁹. Entre estas películas se encuentra el primer largometraje de Arzuaga, *Raíces de piedra*, junto con *Tres cuentos colombianos* (1964) de Julio Luzardo y Alberto Mejía, *El río de las tumbas* (1964) del mismo Luzardo y *Cada voz lleva su angustia* (1965), una coproducción mexicana dirigida por Julio Brancho.

De los más de treinta filmes producidos en la década de los sesenta, Álvarez solo destaca dos como realmente valiosos: *Pasado el meridiano* de José María Arzuaga y *Camilo Torres* de Diego León Giraldo, un documental político sobre el importante personaje de la teología de la liberación. El autor hace énfasis en que estas dos producciones tienen un acercamiento mucho más honesto y mejor logrado a la realidad nacional, marcando un camino que el cine colombiano debería seguir.

⁵⁸ Álvarez, 1989, p. 42.

⁵⁹ Álvarez, 1989, p. 41.

No obstante, otras visiones contrarían el pesimismo de Álvarez y permiten ampliar el panorama del cine nacional a la llegada de Arzuaga. De esta manera, Pedro Adrián Zuluaga expone algunos de los aportes dejados al cine colombiano por la llamada generación de «Los Maestros», afirmando: «Es indiscutible que con la producción de “Los Maestros” se logró mejorar el nivel técnico y expresivo de las películas nacionales, lo que permitió que se empezaran a abrir puertas a nivel internacional»⁶⁰.

Por su parte, Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez conservan una mirada crítica frente a “Los Maestros”, de los cuales afirman:

Teniendo al alcance las facilidades técnicas y económicas, su estilo, de un marcado europeísmo trasnochado, cuida mucho de lo simplemente formal, y se caracteriza por eso como un estilo «tieso», muchas veces paisajista, del que se deduce fácilmente que lo único que aprendieron fue que la cámara es más importante que lo que se filma. Películas todas con una aparente buena realización, pero ausentes de virtudes artísticas, y apartadas totalmente de una visión real del país.⁶¹

Mayolo y Arbeláez coinciden con Álvarez en ver frustradas las esperanzas que se habían puesto en los jóvenes realizadores que regresaban al país y comenzaban a desarrollar su carrera cinematográfica. Aun así, los caleños también destacan el progreso que se logró en la década de los sesenta tanto en el número de películas producidas como en el acercamiento a la realidad del país y la exploración de otras posibilidades narrativas y estéticas:

⁶⁰ Zuluaga, 2007, p. 60.

⁶¹ Arbeláez y Mayolo, 1974, p. 19.

A partir de 1957 la producción empieza un progresivo aumento, pues si antes de esta fecha sólo se hacían de uno a tres (o cuatro) trabajos por año, a partir de aquí la producción va a ir aumentando hasta llegar a cerca de 15 películas anuales en 1968.⁶²

Además del trabajo de «Los Maestros», los autores mencionan las coproducciones con México, trabajos de carácter comercial y que seguían el tono melodramático y cómico del cine industrial mexicano.

Otro grupo lo constituían aquellos largometrajes de ficción que con mayor o menor acierto se habían acercado a la realidad nacional. Un último conjunto lo constituyen las llamadas «obras pautas» que marcan un camino a seguir para el cine nacional. Para Arbeláez y Mayolo, al igual que para Álvarez, este selecto grupo está constituido por las mismas dos películas: *Pasado el meridiano* y *Camilo Torres*, obras que miraban directamente a la realidad colombiana.

Alejándose de esta primera clasificación, Arbeláez y Mayolo consideran el llamado cine marginal o documental político, la categoría que quizá se acercaba más a la realidad y a la efervescencia de los años sesenta⁶³. Los representantes más destacados de esta última categoría son el grupo de directores conocido, precisamente, como Los Marginales⁶⁴, entre los que se encuentran Gabriela Samper, Diego León Giraldo y Jorge Pinto⁶⁵. A diferencia del trabajo argumental de Arzuaga, el trabajo de esta corriente tuvo cierta continuidad y se extendió entre las décadas de los sesenta y los setenta. Este cine marginal establecía un cine de denuncia que intentaba desenmascarar las

⁶² Arbeláez y Mayolo, 1974, p. 19.

⁶³ Arbeláez y Mayolo, 1974, p. 30.

⁶⁴ Álvarez, 1989, p. 91.

⁶⁵ Álvarez, 1930, p. 30.

injusticias sociales con documentales alejados de cualquier modelo industrial y con circuitos de exhibición alternativos en sindicatos, universidades y cineclubes. En ese sentido, Arbeláez y Mayolo plantean que:

Si en un principio era más importante la mera existencia de películas para lograr sostener un tipo de cine, que nacía como única respuesta al otro cine deformador de la realidad, la urgencia actual es que ese cine tome una posición cada vez más radical, que se inscriba orgánicamente en la lucha y que intente integrarse a los mecanismos de cambio de la realidad que ha denunciado.⁶⁶

Como en otras corrientes del nuevo cine latinoamericano, el cine marginal colombiano prioriza los intereses políticos y toma un marcado tono panfletario. De ahí que Carlos Álvarez lo identifique como el *tercer cine colombiano*⁶⁷. El camino de Los Marginales se cruzará profesionalmente con el de Arzuaga en 1969 con la realización del largometraje *El cruce*, en el que la producción se compartió entre el director español, Pinto, Samper, Giraldo y Luis Ernesto Arocha. Sin embargo, este trabajo no se concluyó por decisión de Arzuaga, quien no había quedado a gusto con el resultado del rodaje⁶⁸.

Es necesario también mencionar el trabajo de Fernando Laverde, quien desempeñó algunas labores técnicas en los rodajes de las coproducciones mexicanas y en distintos contenidos de televisión y publicidad, y que en la década de los setenta desarrollaría un particular trabajo de animación con fuertes influencias soviéticas. Laverde trabajaría con Arzuaga en cortometrajes para el sobrepago y contenidos

⁶⁶ Arbeláez y Mayolo, 1974, p. 30.

⁶⁷ C. Álvarez, 1989, p. 91.

⁶⁸ Bravo, 1982.

comerciales como *Breve encuentro* (1976), *Infraestructura* (1976), *Nocturno* (1976) y, así mismo, en el trabajo más personal *La pobre viejecita* (1978), considerado como la primera animación colombiana⁶⁹.

A pesar de ser clasificados dentro de la categoría de cine marginal, los también documentalistas Marta Rodríguez y Jorge Silva emprenden un recorrido que diverge del de sus colegas como Gabriela Samper o Diego León Giraldo⁷⁰. Aunque por caminos distintos, José María Arzuaga desde el cine de ficción y Marta Rodríguez desde el documental, inician su carrera cinematográfica en los chircales del sur de Bogotá —fábricas artesanales de ladrillo en la periferia de la ciudad—. Las coincidencias y divergencias de ambos acercamientos serán discutidas en un apartado posterior de esta investigación. Desde su primer trabajo, titulado precisamente *Chircales* (1972), Rodríguez se distancia de un cine de carácter industrial o financieramente rentable y deja ver un compromiso con la realidad social que se presenta a través de la cámara⁷¹.

Rodríguez comienza la filmación de *Chircales* en 1966. No obstante, ya en 1959, mientras estudiaba sociología, había conocido los chircales de la mano de Camilo Torres y el Movimiento Universitario de Promoción Comunal (Muniproc)⁷². Es posible que antes de iniciar el documental Rodríguez hubiera visto el primer acercamiento cinematográfico a los chircales que, en 1962, había hecho José María Arzuaga en su primera película, *Raíces de piedra*. En su monografía sobre la documentalista, Hugo Chaparro Valderrama narra que, mientras vivía en Europa, esta viaja al Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante en

⁶⁹ Zuluaga, 2017.

⁷⁰ Álvarez, 1988, p. 30.

⁷¹ Chaparro Valderrama, 2015, p. 67.

⁷² Chaparro Valderrama, 2015, p. 30.

1963 en compañía de Santiago García, futuro fundador del Teatro la Candelaria⁷³. Vale recordar que en dicho festival *Raíces de piedra* se exhibe y recibe varios reconocimientos, por lo que no es difícil pensar que Rodríguez vio aquel retrato de la vida de los fabricantes de ladrillos.

Marta Rodríguez resalta entre los realizadores surgidos en la década de los sesenta por la continuidad de su obra hasta el siglo XXI, acumulando casi dos docenas de trabajos documentales que ahondan en problemáticas como la violencia o la inequidad rural. También, por su compromiso con el tema representado y la formación de una escuela de realizadores por medio de la Fundación Cine Documental que, junto con sus películas, constituyen un importante legado.

Los caminos de Rodríguez y de Arzuaga coinciden inicialmente en un interés por una Colombia alejada de las narrativas de los sujetos y las situaciones tradicionales, interés que se encarna en el acercamiento que ambos hacen a las fábricas de ladrillos a las afueras de Bogotá. Pero, a partir de ahí, divergen y toman direcciones totalmente distintas. A diferencia de Rodríguez y su larga trayectoria documental, la obra cinematográfica de Arzuaga es bastante reducida. El español tampoco deja tras de sí una escuela como la de la documentalista.

Sin embargo, quizá la diferencia más marcada sea que Rodríguez, en las películas que continuaron a *Chircales*, dirige su mirada hacia el campesino y el problema agrario que tanto ha marcado a Colombia. Arzuaga elige el camino opuesto; en su siguiente filme se interna aún más en el contexto urbano de Bogotá y las dinámicas de exclusión y alienación que constituyen la ciudad. El siguiente capítulo está dedicado, precisamente, a la imagen que construye el director español sobre la ciudad.

⁷³ Chaparro Valderrama, 2015, p. 39.



CAPÍTULO 2

LA CIUDAD FRAGMENTADA EN JOSÉ MARÍA ARZUAGA

Hay que guardarse de decirles que a veces ciudades diferentes se suceden sobre el mismo suelo y bajo el mismo nombre, que nacen y mueren sin haberse conocido, incommunicables entre sí.

ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles*.

LA CIUDAD Y LAS RUINAS

La escena de la violación narrada en la introducción de este trabajo es quizá una de las escenas más memorables de *Pasado el meridiano*. El almacén arquitectónico, la ruina en proceso que sirve de escenario a la acción, es una imagen que se repite en la escasa filmografía del director español. Así, en *Raíces de piedra*, la geometría esquemática de estas estructuras es el ambiente de trabajo que acoge al protagonista antes de caer enfermo. En varias ocasiones sus formas bruscas parecen querer abarcar toda la ciudad. Incluso, en un trabajo de carácter comercial como *Rapsodia en Bogotá*, el edificio en construcción se yergue como un elemento disruptivo en la visión superficial y rítmica que el director presenta de la ciudad.

En una entrevista para la revista *Ojo al Cine*, que luego se recopila en el libro del mismo nombre, el escritor Andrés Caicedo le pregunta a Arzuaga por la recurrencia de esta imagen, a lo que el director le responde:

Sobre el edificio..., se trata más bien de un recuerdo.

Parte de esas huellas que siempre le quedan a uno, de cuando yo vivía en Madrid. La Guerra Civil la pasé en Madrid. Ese edificio forma parte de mi mundo infantil durante la guerra española. La Universidad de Madrid destruida, esa es la referencia, los edificios de la ciudad universitaria, cerca de la cual todavía está la casa de mis padres..., ese mundo hostil, las

huellas de las bombas, las estructuras de cemento armado, esos muñones como el poniente [...].¹

Sin embargo, la evocación de los despojos dejados por la guerra en Europa no agota totalmente la presencia de las moles de cemento en las películas del director. La explicación de Arzuaga parece mostrarse insuficiente ante la turbadora figura de esos proyectos que no han alcanzado siquiera a terminarse. La imagen del edificio en construcción, esas corpulencias geométricas cuya configuración resulta tan atractiva visualmente, bien puede convertirse en una huella de la transformación que una ciudad como Bogotá sufría a la llegada del director en los años sesenta.

El historiador argentino José Luis Romero dibuja bastante bien este panorama que no era exclusivo de la capital colombiana, sino que afectaba a todas las principales urbes latinoamericanas. Hasta bien entrado el siglo XX, las ciudades del continente habían conservado cierta homogeneidad tanto en su arquitectura como en la composición de su población. En las décadas que siguieron a la crisis económica de 1930, el rostro de las ciudades comenzó a transformarse ante la llegada masiva de campesinos y habitantes de provincias, algunos desplazados por la violencia, otros en busca de mejores condiciones de vida. Las pequeñas urbes burguesas se transformaban a un ritmo vertiginoso en ciudades masificadas².

Bogotá sintió especialmente esta mutación al pasar de tener 360 000 habitantes en 1930, a 2 740 000 en 1970; es decir, había multiplicado por siete su población en menos de cuatro décadas³. Este crecimiento poblacional desaforado

¹ Caicedo y Ospina, 1999, p. 422.

² Romero, 1984, p. 319.

³ Romero, 1984, p. 328.

excedió la infraestructura de la ciudad provinciana que se vio sobrepasada y fue incapaz de recibir a la totalidad de los recién llegados. La explosión en el número de habitantes significó, también, una metamorfosis en el semblante arquitectónico que hasta entonces se había mantenido fiel a cierta identidad de la urbe. La ciudad comenzó a rodearse de cinturones de pobreza donde miles de migrantes se asentaban como podían, sin contar con las condiciones básicas de higiene y salubridad, sin un trabajo estable ni las habilidades necesarias que exigía el desempeño laboral urbano.

En el caso de Bogotá, esta situación coincide con otro fenómeno urbanístico. Luego de que gran parte de su centro histórico fuera arrasado durante los acontecimientos del 9 de abril de 1948, fue prioritario emprender un proceso de reconstrucción. Mauricio Durán, a propósito del registro que hace Arzuaga de Bogotá, describe cómo, entre las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX, la ciudad sufre la transformación arquitectónica, social y cultural más violenta de su historia⁴. De esta manera, comenzaron a construirse edificios de más de diez pisos, y las viejas y estrechas calles se ampliaron para dar paso a las grandes avenidas por las que empezaron a circular modernos autobuses como sustitutos del antiguo sistema de tranvías.

A la ciudad de recién llegados que crecía hacia el sur, con todo tipo de precariedades, se oponía una ciudad en proceso de desarrollo que se desplegaba en los grandes edificios del centro bogotano y, hacia el norte, en los nuevos barrios cuidadosamente diseñados. Romero parece resumir el asunto cuando escribe:

Los invasores las desfiguraron [a las ciudades] e **hicieron de ellas unos monstruos sociales** que revistieron, además, por los mismos años, los

⁴ Durán, 2006, p. 52.

caracteres inhumanos que les prestó el desarrollo técnico. Alguien llegó a decir que las ciudades eran ya «invisibles».⁵

Sería este carácter escindido de la urbe el que enfrentaría Arzuaga a su llegada y por el que expresaría un interés particular, al encontrar algo cercano en esos ambientes marginales; como lo manifiesta en la entrevista concedida a la Cinemateca Distrital en 1982, al referirse a la dirección de *Raíces de piedra*: «La acepté porque me sentía atraído por ese mundo. Esas atmósferas me eran familiares.»⁶. Romero delinea bien este dramático contraste de las ciudades con el que se debió encontrar el director, expresando que:

A medida que se masificaban, algunas ciudades de intenso y rápido crecimiento empezaron a insinuar una transformación de su fisonomía urbana, dejaron de ser estrictamente ciudades para transformarse en una yuxtaposición de guetos incomunicados y anómicos. La anomia empezó a ser también una característica del conjunto.⁷

Este enfrentamiento resulta fundamental en el quehacer cinematográfico de Arzuaga, quien dirige una mirada muy perspicaz hacia la relación entre la *ciudad marginal* y la *ciudad normalizada*, esta última constituida tradicionalmente desde la Colonia; como lo expresa Simón Puerta Domínguez: «[...] el sur, los cinturones de miseria de quienes llegan del campo, son el otro de esta ciudad que Arzuaga comenzaría a indagar en su ausencia presente y su relación con el norte»⁸.

⁵ Romero, 1984, p. 330.

⁶ Bravo, 1982, p.11.

⁷ Romero, 1984, p. 323.

⁸ Romero, 1984, p. 323.

Este interés se ve plasmado desde *Raíces de piedra* que presenta una visión patética de la vida de sacrificio que llevaban los habitantes de los chircales⁹. La fascinación por la ciudad y sus transformaciones se repite en *Pasado el meridiano*. Una de las tareas que le es asignada a Augusto, el protagonista de esta segunda película, es el acompañamiento a una campaña publicitaria para un suplemento alimenticio destinado a los menos favorecidos. La campaña incluye en su realización la captura de imágenes documentales de una familia, habitante de los chircales, que recuerda a los personajes de *Raíces de piedra*. El tono de crítica y sarcasmo con el que es tratado el acercamiento a la periferia por parte de la agencia de publicidad parece anteceder a aquella denuncia que Luis Ospina y Carlos Mayolo establecerán contra lo que llaman la *pornomiseria* del cine nacional en su película *Agarrando pueblo* (1977).

Por otro lado, a pesar del tono institucional dominante del cortometraje *Rapsodia en Bogotá* (1963), también allí es dejado en evidencia este contraste entre la periferia y la metrópolis. En la Bogotá organizada y cosmopolita que presenta la narración a ritmo de blues, los rostros de los vendedores en la plaza de mercado, de los recicladores y de los perros callejeros hurgando en la basura contrastan con las imágenes de los grandes edificios y las avenidas recién construidas.

La visualización de las películas de Arzuaga deja entrever la importancia que tiene para el director la constitución problemática de la ciudad que lo recibe. Sin embargo, queda abierta la pregunta sobre cómo se representa esta realidad en su filmografía, de qué elementos del lenguaje fílmico echa mano para enfrentarla y exponerla a su público. En los siguientes párrafos se discutirá cómo se presenta la

⁹ Bravo, 1982, pp. 10-11.

urbe bogotana en la obra del español, la forma en que este construye su mirada sobre la ciudad. No se trata de asumir que las decisiones formales tomadas por el director se supediten y respondan a una realidad preexistente; por el contrario, es solo por medio del lenguaje cinematográfico que Arzuaga esboza y da forma a esa idea de ciudad, a esa realidad contradictoria que presentaba el desarrollo de la capital colombiana a mediados del siglo xx.

EL DEAMBULAR DE LA MIRADA

La ciudad, en los dos largometrajes más reconocidos de Arzuaga, se presenta a través de los ojos de sus protagonistas. Son ellos, en su errar abatido, los que construyen el espacio geográfico. Así, Augusto, en *Pasado el meridiano*, observa una ciudad blanquecina desde la terraza en la cual se baña. Los grandes edificios que se alzan a su espalda lo hacen ver minúsculo. Cuando debe salir de la agencia de publicidad, vemos a las multitudes que se mueven a los pies de los rascacielos mientras el ascensorista circula por las agitadas avenidas. Clemente, en *Raíces de piedra*, antes de sucumbir a su enfermedad vaga por ese mismo espacio urbano buscando trabajo en diferentes construcciones y contemplando las vitrinas de las tiendas. Un recorrido similar emprende, en la misma película, Firulais, el ladrón que, conmovido, comienza a recorrer la urbe intentando encontrar el dinero para ayudar a su vecino enfermo deambulando por basureros, edificios de ejecutivos, almacenes de lujo y billares. El espacio solo se constituye como tal desde la subjetividad del personaje que lo habita.

En este sentido, es de notar que los personajes de Arzuaga, antes que actuar frente a las situaciones en que se encuentran, parecen contemplarlas. Ante la imposibilidad de obtener el permiso para ir al entierro de su madre, Augusto se limita a ser testigo de la cotidianidad de la empresa en la que trabaja. Es a través de su mirada que conocemos los abusos que sufre la joven modelo por parte del director de la agencia y el reprochable uso de la imagen de los habitantes de los barrios de invasión para la campaña publicitaria del suplemento alimenticio.

Clemente, por su parte, vaga por el centro bogotano observando escaparates, calles atestadas de gente y obras en construcción antes de caer enfermo y pasar a ser el objeto de la mirada, siendo observado en su agonía por los vecinos. Ante la crisis que sufre el albañil, ese papel de testigo parece haberse transferido a Firulais, a quien antes veíamos como un ávido carterista, pero que al enfrentarse al rostro desfigurado de Clemente comienza a observar la ciudad sin poder asirla u obtener algún beneficio de ella. De esta manera, visita los edificios que Clemente ayudó a construir y a sus viejos amigos de bebida en el billar intentando conseguir ayuda, pero no es escuchado. También, contempla un automóvil parqueado, un maletín en medio de la calle o una posible víctima de robo como fuentes del anhelado dinero; sin embargo, parece incapaz de actuar sobre ellos, le es imposible obtener lo que busca. Firulais también adquiere ese rol de testigo ocular, carácter que se puede rastrear hasta la escena final en la que, luego de haber pasado por la cárcel y regresar al barrio con el dinero para las medicinas —otro preso borracho se lo ha dado—, se encuentra con el cortejo fúnebre de sus vecinos cargando el féretro de Clemente. La cámara alterna entre la procesión funeraria y el rostro de Firulais, quien ve cómo sus esfuerzos han sido en vano.

Así, más que por una relación entre acción y reacción, en *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano* las escenas se suelen construir a partir de una suerte de plano contraplano entre un protagonista observador y el espacio observado. En el cine de Arzuaga, al menos en sus dos primeras películas, el espacio de la ciudad toma fuerza y se presenta tan importante como los mismos personajes; de ahí que las historias de los protagonistas se vean constantemente interrumpidas por las anécdotas urbanas que estos atestiguan.

Esta pasividad de los personajes vincula al director a la ruptura con el cine tradicional que se había producido unos años antes. La filmografía del director español entra en diálogo con otras formas de entender la imagen cinematográfica más allá del esquema clásico hollywoodense. Como mencionamos en el anterior capítulo, estas nuevas estructuras narrativas sustituyen la construcción dramática tradicional de un personaje que actúa y reacciona ante las situaciones del relato por una suerte de drama óptico en el que el sujeto se ve limitado solo a mirar. Según Gilles Deleuze, se trata de un cine de carácter vidente más que de un cine de acción:

El personaje se ha transformado en una suerte de espectador. Por más que se mueva, corra y se agite, la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz y le hace ver y oír lo que en derecho ya no corresponde a una acción. Más que reaccionar, registra. Más que comprometerse a una acción, se abandona a una visión perseguido por ella o persiguiéndola él.¹⁰

Esta quietud de los personajes ante una ciudad que los abrumba y sobrepasa condenándolos al papel de simples observadores, se hace más evidente en *Pasado el meridiano*.

¹⁰ Deleuze, 1987, p.13.

En ella, el personaje de Augusto se muestra completamente aturcido por la reciente muerte de su madre y por el mundo que lo rodea, resignándose a observar la ciudad y las dinámicas de la agencia de publicidad.

En *Raíces de piedra* se puede notar que los personajes intentan reaccionar; sin embargo, poco a poco se ven excedidos también, condenados a solo ser testigos de los acontecimientos que definen sus vidas. Entre las escenas vetadas por la Junta de Censura, eliminadas para permitir la exhibición comercial del largometraje, se encuentran imágenes como la de un sacerdote explotando a los feligreses para la construcción de un templo, la extracción de sangre a dos hombres en un hospital, la expulsión de enfermos mentales de un manicomio por sobrecupo, el acoso de una muchacha por un terrateniente, la muerte de un joven tras un derrumbe en una construcción y, una escena final, en la que un niño observa un jet cruzar el cielo¹¹. No deja de ser curioso que estas escenas contemplativas hayan sido las que mayor conmoción causaron a los censores y no las trágicas historias de los personajes. Ninguna de estas incluye en su desarrollo a los protagonistas, lo que parece reafirmar el carácter de estos como testigos y no como participantes; de esta forma, la presencia de la ciudad en la película excede las búsquedas individuales de los personajes.

Retomando las ideas de Deleuze, el origen de la fractura entre la narrativa clásica y las nuevas formas cinematográficas se sitúa en un contexto histórico específico: la Italia de la posguerra, enlazando así la historia del cine con la historia política. Para el francés, esta brecha que separa los dos tipos de imágenes solo pudo surgir de entre los escombros dejados por la Segunda Guerra Mundial: «En la ciudad en demolición o en reconstrucción,

¹¹ Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, 1982, p. 15.

el neorrealismo hace proliferar los espacios cualesquiera, cáncer urbano, tejido desdiferenciado, terrenos baldíos que contrastan con los determinados del viejo realismo»¹², afirma el filósofo, haciendo hincapié en la ruinosa situación de las ciudades italianas. Nuevamente, se hace posible traer a colación la recurrente imagen del edificio en construcción de la obra de Arzuaga que deviene homóloga a los paisajes de las ciudades devastadas que retratan directores como Roberto Rossellini o Vittorio de Sica. Ya el mismo Arzuaga vinculaba este tropo en sus obras con los estragos de la guerra. La analogía se puede trasladar incluso a los desolados paisajes de los chircales, de cuya presencia en la obra de Arzuaga, el crítico de cine Oswaldo Osorio expresa: «Algunos planos muestran un espacio que parece más una zona de guerra que el lugar de trabajo y habitación de cientos de personas, y otros que develan un panorama apartado y desértico»¹³.

Volviendo al deambular de los personajes, Deleuze menciona el vagabundeo como una de las características de la nueva imagen. Para el filósofo, la acción o la situación sensorio-motriz ha sido reemplazada por el caminar, por un ir y venir continuo¹⁴. No se trata del recorrido del *flanêur* al que se refería Baudelaire, quien discurre la ciudad gozosamente y que solo se siente cómodo entre la multitud; no es la curiosidad insaciable de un observador sediento de experiencias sensoriales; no es una búsqueda de imágenes líricas o un deleite poético lo que conduce a los personajes de Arzuaga, o del neorrealismo, al vagabundeo¹⁵. Este es un deambular apesadumbrado que obliga a sus protagonistas a contentarse con la contemplación ante la imposibilidad de

¹² Deleuze, 1984, p. 292.

¹³ Osorio, 2018, p. 61.

¹⁴ Deleuze, 1984, p. 289.

¹⁵ Baudelaire, 1863.

actuar sobre la realidad. Su desorientación es más real que imaginaria, es fáctica y redundante en su misma posibilidad de supervivencia. Retomando las palabras de Deleuze sobre las películas italianas, podríamos atrevernos a decir que este recorrido: «Ha pasado a ser un deambular urbano y se ha desprendido de la estructura activa y afectiva que lo sostenía, que lo dirigía, que le daba algunas direcciones, por imprecisas que fuesen»¹⁶. Así pues, Clemente, Firulais y Augusto permanecen anónimos ante la imposibilidad de ser reconocidos. Esta condición, más que a una elección personal, corresponde a lo que Romero llama la anomia, situación de aislamiento a la que parecen condenados aquellos que la ciudad tradicional se niega a acoger en sus dinámicas¹⁷.

A diferencia del *flanêur* baudelairiano, los personajes de Arzuaga intentan asentarse, pero son incapaces de hacerlo. Clemente busca un trabajo y Augusto, a pesar de perderse en las vicisitudes de la vida urbana, busca asistir al sepelio de su madre. Sin embargo, esta posibilidad les es negada; Clemente muere enfermo en su rancho a las afueras de la ciudad y Augusto, por su parte, debe continuar su vagabundeo al salir del cementerio del pueblo sin ser capaz de encontrar la tumba de su progenitora a cuyo sepelio, finalmente, no pudo asistir.

Arzuaga construye ese deambular a partir del uso constante de *travellings*, movimientos en los que la cámara avanza junto a los personajes. El director persigue a sus protagonistas desde atrás o desde un lado, o avanza con ellos mirándolos de frente. En su obra se establece un vínculo; al igual que los personajes, la cámara, con cierta torpeza técnica, se muestra errática en sus movimientos,

¹⁶ Deleuze, 1984, 289.

¹⁷ Romero, 1984, p. 336.

vibrando ante las inestabilidades del terreno o titubeando a la hora de establecer un recorrido.

Juana Suárez afirma que ese constante uso de *travellings* muestra una necesidad del personaje por abandonar la ciudad, aspecto que vincularía al director español con autores más recientes como Víctor Gaviria y su película *Rodrigo D. No futuro*¹⁸. La relación no resulta descabellada teniendo en cuenta que Gaviria, en un artículo escrito junto al crítico Luis Alberto Álvarez, menciona la admiración por el trabajo de Arzuaga, especialmente por el manejo que el director hace del espacio: «El modo como se mueven los personajes en las películas de Arzuaga, la manera en que están integrados a su mundo [...] son un fenómeno hasta ahora no repetido»¹⁹, afirman Gaviria y Álvarez. De esta manera, frente al sedentarismo de la televisión y el cine *bambuquero*²⁰ de la época, la obra de Arzuaga exhibe una naturaleza nómada²¹. La manera en la que el autor presenta el movimiento de sus personajes hace que estos se integren al entorno dotándolo de profundidad. No se trata del plano decorado teatral, concepción que la televisión y el cine precedente tenían de la locación, sino de un espacio físico con objetos y paisajes reales. En la escena final de *Pasado el meridiano*, la cámara comienza a girar alrededor de un derrotado Augusto que camina por una carretera, mostrando diferentes ángulos del andar del personaje. A Arzuaga no le interesa mostrar solo el rostro del actor Henry Martínez, intérprete de Augusto, sino también el patetismo de su cuerpo recorriendo solitario la carretera.

¹⁸ Suárez, 2019, p. 146.

¹⁹ La relación entre Gaviria y Arzuaga se retomará en el tercer capítulo de este trabajo dedicado al cine colombiano después de Arzuaga. L. A. Álvarez y Gaviria, «Las latas en el fondo del río».

²⁰ Suárez, 2019, p. 61.

²¹ En el tercer capítulo de este trabajo «Arzuaga a pesar de Arzuaga» se profundiza en esta relación entre el director español y Víctor Gaviria.

Decisiones formales como la anterior tienen resultados narrativo y emocional; así, Álvarez y Gaviria llegan a afirmar que:

Los espacios físicos son también sobre todo dramáticos. El personaje de *Pasado el meridiano* corre dejando a su espalda a su novia reciente, en manos de una barra de muchachos que ha comenzado a violarla. A partir de allí por donde se mueva, vaya al trabajo o visite el pueblo de su madre, el espectador siente que, secretamente el personaje se acerca o se distancia de ese lugar con montículos de hierba y fantasmales construcciones, de donde huye trágicamente.²²

Es con estas «persecuciones» a personajes solitarios, a través de la urbe, que Arzuaga logra crear esa sensación de aislamiento e impotencia en sus películas. El vagabundeo y la pasividad, que Deleuze plantea como elementos de un nuevo cine, adquieren en el director español un rostro particular y concreto.

En la escena inicial de *Raíces de piedra* el montaje alterna entre el seguimiento a los camiones que transportan bloques de piedra y las imágenes de un estadio en el que, luego descubriremos, se encuentra el ladronzuelo Firulais. El recorrido de la cámara que sigue el camión, en el que va Clemente con otros trabajadores, solo se detiene por unos momentos sobre la imagen del estadio para establecer una relación entre Clemente y Firulais. Esta construcción, sin embargo, constituye una excepción; la mayoría de los movimientos de cámara en Arzuaga no tienen un inicio o un final determinados, constituyendo sesiones independientes que parecen reivindicar una fragmentariedad en el recorrido. En la escena mencionada, el camión parece avanzar indistintamente hacia la izquierda o la derecha

²² Álvarez y Gaviria, 1982.

del cuadro, siendo imposible establecer un trayecto; en ocasiones, la cámara y los personajes parecen, incluso, estar volviéndose al punto de partida. La imagen que plantea el director es, pues, la de una ciudad escindida en la que los itinerarios de los personajes no establecen un mapa de la urbe o una ruta determinada, sino pequeños espacios separados.

La ciudad en Arzuaga adquiere, pues, un carácter específico. Se trata de una ciudad desarticulada a la que ni siquiera el trayecto trazado por sus protagonistas es capaz de dar cierta unidad. Nuevamente, la figura de Deleuze ayuda a comprender esta disposición cuando afirma:

En efecto, esto es lo más claro del vagabundeo moderno, realizarse en un espacio cualquiera, estación de apartado, almacén abandonado, tejido desdiferenciado de la ciudad, en contraste con la acción, que casi siempre se desenvolvía en los espacios-tiempos calificados del viejo realismo.²³

En la Bogotá del director español, esta situación parece hacer eco de aquella idea de Romero según la cual el crecimiento urbanístico incontrolado hacía que la superficie de la ciudad se fragmentara en una suerte de guetos aislados, marcados por la precariedad y la anomia²⁴.

Es evidente que el vagabundeo y el carácter pasivo y expectante de los personajes de Arzuaga constituyen el vínculo del director con las vanguardias cinematográficas y, como lo plantea Suárez, establecen también una relación con otros cineastas de la historia colombiana. No obstante, sigue abierta la cuestión sobre cómo se constituye esa imagen de la ciudad que abrumba a los personajes, condenándolos a la apatía y la inactividad.

²³ Deleuze, 1984, p. 287.

²⁴ Romero, 1984, p. 322.

Como se pudo advertir, se trata de una ciudad escindida, fraccionada; pero ¿a qué corresponden esos fragmentos de ciudad que reconstruye el director? En los siguientes apartados se discutirá la caracterización visual y sonora de esa contradicción en la urbe de Arzuaga a partir de la principal división que se hace latente en su representación: el abismo entre el centro cosmopolita y la ciudad llena de precariedades que se extendía hacia el sur.

EL ROSTRO DEL PROGRESO: LA INQUIETANTE IMAGEN DE LA CIUDAD NORMALIZADA

«Lo siento mucho señor, pero nosotros nada tenemos que ver con los que hicieron este edificio»²⁵. Esta es la respuesta que obtiene Firulais, por parte de un alto ejecutivo, cuando intenta conseguir ayuda para Clemente aduciendo que el enfermo trabajó en la construcción en la cual se encuentran. Un poco antes en la película, una mujer de los chircales les dice, desesperada, a los topógrafos del proyecto que amenaza con destruir su casa: «Nosotros somos los que hacemos los ladrillos para la ciudad»²⁶. Estos dos trozos de diálogo, extraídos de la primera película de Arzuaga, establecen el estrecho vínculo entre los personajes creados por el director español y el proyecto de renovación urbanística que, desde la década de los cincuenta, diferentes administraciones habían trazado

²⁵ Arzuaga, 1963.

²⁶ Arzuaga, 1963.

para Bogotá²⁷. Al mismo tiempo, estos dibujan la oquedad que separa a dichos individuos de la ciudad progresista y moderna, resultado de aquel proyecto.

A pesar de servir de escenario para la mayor parte de *Pasado el meridiano* y parcialmente en *Raíces de piedra*, esa ciudad normalizada descrita por Romero, que en Bogotá se encarna en una urbe en renovación arquitectónica, constituye un espacio en el que los protagonistas parecen no encajar. Clemente y Firulais, en *Raíces de piedra*, se muestran ajenos y un tanto desconocedores de las dinámicas de esa ciudad, de sus amplias avenidas y las normas burocráticas que la rigen.

Firulais le pregunta al médico que atiende al enfermo si podría llevarlo a la ciudad, dando a entender que «la ciudad» es un espacio diferente a aquel conjunto de viviendas precarias en el que ellos habitan. «La ciudad» es ese espacio al cual deben desplazarse para conseguir el sustento, Clemente como trabajador de la construcción y Firulais como ladrón; un lugar del que se sienten separados y en el que son incapaces de establecer vínculos. En el espacio de la urbe en proceso de modernización, los personajes de *Raíces de piedra* suelen aparecer solos, aislados de las demás personas en la imagen. En los barrios humildes en los que habitan, por el contrario, Arzuaga explora relaciones como el compadrazgo, la amistad o la solidaridad desinteresada²⁸.

En cuanto a Augusto, de *Pasado el meridiano*, si bien nunca conocemos su vivienda, suponemos que se trata de un lugar similar a las afueras del renovado centro bogotano. De este personaje conocemos que viene de un pueblo; se

²⁷ Durán, 2006, p. 41

²⁸ Este asunto se ahondará en el tercer capítulo «Soledad y aislamiento en el cine de José María Arzuaga».

trata de uno de esos recién llegados, descritos por Romero, que buscan en las ciudades nuevas formas de empleo. Su figura se siente aún más fuera de lugar en el contexto urbano que las de los protagonistas de *Raíces de piedra*. A diferencia de lo que pasa con Clemente o Firulais, Arzuaga, al escoger como marco temporal un solo día en la vida del personaje, opta por no mostrar ninguna relación amistosa o familiar más allá del frustrado romance descrito al inicio de este texto. Su entorno laboral parece aislar a Augusto; sus superiores y compañeros de trabajo le dirigen un trato frío e incluso despectivo. Hasta el contacto erótico que mantiene con la aseo del edificio, mientras usan el ascensor, se muestra totalmente despersonalizado y carente de algún matiz de cercanía.

La ciudad en la que se desarrollan las películas de Arzuaga se construye a partir de avenidas atestadas de carros, rascacielos y edificios en construcción. También, hace parte de este ambiente el espacio cerrado de la agencia de publicidad en *Pasado el meridiano* y de la oficina del ejecutivo en *Raíces de piedra*, que contrastan con la amplitud con la que son presentados los barrios periféricos. Los habitantes naturales de esta ciudad moderna y cosmopolita son las familias burguesas y los ejecutivos que son descritos en *Rapsodia en Bogotá* a partir de pequeños detalles: un teléfono, la comida caliente, el nudo de una corbata o un archivador de oficina.

Sin embargo, en los largometrajes del director español esta sociedad urbana y asalariada revela un rostro diferente. En *Raíces de piedra* se nota el desdén por parte del doctor Cock ante Firulais cuando este va a pedirle ayuda. En *Pasado el meridiano*, el funcionamiento de la agencia de publicidad también permite descubrir el lado oscuro de la burocracia capitalista. El personal de la empresa se muestra indolente, negándose a escuchar el pedido de Augusto para poder

asistir al sepelio de su madre; además, se presentan como oportunistas al intentar usar la imagen de miseria de los habitantes de los barrios de invasión para la campaña del suplemento alimenticio.

Arzuaga también dirige un juicio moral hacia el comportamiento sexual de los personajes ciudadanos. Los empleados de la agencia hacen comentarios obscenos y miran con deseo a las modelos en ropa interior durante una sesión fotográfica. La homosexualidad del fotógrafo es retratada de forma caricaturesca resaltando su arribismo. El director de la empresa, por su parte, soborna al padre de una de las modelos, menor de edad, para poder tener con ella un encuentro sexual. Finalmente, durante la visita de la empresa fabricante de Alinutrina, el suplemento alimenticio, una de las modelos es encargada de seducir al cliente mientras proyectan una película pornográfica en la misma pantalla por la que antes pasaban las imágenes de la precaria vida en los chircales.

En esta ciudad de ejecutivos y burócratas, la imagen de los otros, los marginales, se hace especialmente notoria cuando aparece. En *Pasado el meridiano*, la familia de los chircales contrasta con el ambiente de la agencia a la que es llevada para una sesión fotográfica. En *Rapsodia en Bogotá*, entre la urbe desarrollada se cuelan las figuras de recicladores y vendedores de un mercado callejero; rostros toscos, de mirada severa, a veces sucios, que parecen romper con la perfección de esa otra imagen, casi impecable, que se había creado en planos anteriores.

Estos personajes, que Arzuaga en su relato sitúa en esa realidad que les es ajena, parecen no comprender las nuevas dinámicas urbanas; una realidad que los apabulla. Así, Augusto, el protagonista de *Pasado el meridiano*, observa los rápidos movimientos de la empresa o escucha atónito el barullo cuando visita al sastre y es incapaz de hacer

efectivo su descontento ante un error en el trabajo realizado por el modisto.

Arzuaga construye esta sensación de confusión en los personajes a partir de distintas estrategias. Por ejemplo, en el diseño sonoro, las voces se suelen sumar unas a otras, sobreponiendo distintas conversaciones arbitrariamente dentro del mismo plano de escucha. Dentro de esta suerte de masa sonora solo algunos fragmentos de los distintos diálogos se hacen inteligibles como en la mencionada escena del sastre. En esta barahúnda, incluso las conversaciones de los personajes principales, que podrían considerarse importantes, se mezclan con el fondo sonoro, se pierden entre el bullicio haciéndose incomprensibles. Visualmente, la cámara se mueve sin ninguna relación de continuidad narrativa; a veces siguiendo al protagonista en su torpe recorrido, otras, identificándose con su mirada subjetiva y saltando de una imagen a otra sin una lógica espacial establecida.

En cuanto a las escenas exteriores, aquellas que toman como escenario el espacio público, las figuras de los protagonistas se ven disminuidas en su tamaño ante el aspecto vertical de esta ciudad progresista en la que se comienzan a vislumbrar algunos rascacielos. Es bastante común el uso de picados en los que la cámara recorre el espacio urbano antes de posar la mirada sobre los personajes, que son observados desde arriba²⁹. Los protagonistas se dotan, entonces, de cierto patetismo y sus proporciones se ven desfiguradas como si fueran juzgados por una fuerza superior que se sitúa encima de ellos. Esta mirada dirigida desde lo alto se suele equiparar a una figura

²⁹ En el lenguaje cinematográfico se llama picado a aquel ángulo en el que la cámara se sitúa a una altura más elevada que el objeto filmado. Cuando la cámara se sitúa completamente sobre el objeto, estando perpendicular a la horizontal que marca el piso, recibe el nombre de ángulo cenital.

divina; sin embargo, en las películas de Arzuaga parece venir de los habitantes de esas edificaciones elevadas como lo deja ver la escena de *Pasado el meridiano* en la que Augusto, luego de bañarse, observa desde la terraza del edificio las calles por las que unos planos más tarde lo veremos moverse.

En otros momentos, la cámara se sitúa desde abajo invirtiendo la posición antes propuesta, identificándose con el lugar de los personajes que observan la inmensidad de la ciudad. En esta suerte de contraplano de la imagen anterior, los edificios se alzan en toda su dimensión ante la mirada de los personajes, a quienes amenazan con aplastar. Esta verticalidad, en la que los protagonistas se ven obligados a levantar la mirada para contemplar la envergadura de la ciudad, se hace evidente en la escena en la que Clemente camina buscando trabajo. Las imágenes del albañil atravesando la pantalla se ven interrumpidas por figuras de grandes edificios, algunos apenas en construcción. Un recorrido que de manera fragmentaria plantea la visión del personaje ante la urbe, siempre observándola desde un lugar externo e inferior.

El recorrido de Clemente también acentúa otro aspecto de la presentación del centro urbano: su constante crecimiento. Tanto en *Pasado el meridiano* como en *Raíces de piedra* se pone de manifiesto que esta metrópolis se encuentra en expansión o renovación. En *Raíces de piedra* abundan las referencias a edificios en construcción; el mismo protagonista trabaja como albañil en un par de obras arquitectónicas. Incluso, por fuera de las imágenes de la labor de Clemente, las siluetas de las estructuras de metal y hormigón son repetitivas en la película.

El almacén a medio construir también parece encerrar a los personajes. En la escena de *Pasado el meridiano* en la que Augusto coquetea con Nury, la luz, al atravesar

las vigas y columnas de la construcción, genera una curiosa composición geométrica. Por esa misma suerte de cuadrícula circulan los personajes de *Raíces de piedra* mientras trabajan y en *Rapsodia en Bogotá* se alcanza a ver a lo lejos en una escena que parece prefigurar la de *Pasado el meridiano*. Este esquema geométrico es visualmente análogo a los barrotes de la cárcel en la que es encerrado Firulais, luego de uno de los intentos fallidos por conseguir la medicina que necesitaba Clemente.

Arzuaga también destaca la masificación de la urbe, los miles de habitantes entre los cuales sus protagonistas parecen confundirse y desaparecer. Son comunes las imágenes de las avenidas abarrotadas de automóviles en *Rapsodia en Bogotá*. En *Pasado el meridiano*, Augusto deambula por la calle atestada de gente; la cámara, sin embargo, no parece privilegiarlo o intentar destacarlo de los demás transeúntes. Algo similar ocurre con Clemente y Firulais en *Raíces de piedra*, quienes vagabundean por una ciudad repleta de automóviles y personas. Esta masificación no hace más que poner en evidencia el aislamiento de los personajes, que están solos ante esta imagen del progreso que parece avasallarlos.

En *Pasado el meridiano*, Augusto de alguna manera huye de esta realidad agobiante cuando al fin puede viajar hacia el pueblo donde vivía su madre; sin embargo, este entorno pueblerino no se torna menos hostil. Clemente, por otro lado, se ve completamente sobrepasado por la ciudad. Antes de sufrir lo que parece ser un ataque de epilepsia, el albañil contempla la imagen de una ciudad desequilibrada; la línea de horizonte se presenta oblicua, y los edificios parecen arrojarse sobre él. El plano de esta urbe deformada, que se agita erráticamente, es seguido por la imagen del protagonista gritando antes de caer al piso y convulsionar. Destacándose del resto de la película, en este segundo plano la acción se presenta, en su totalidad, sin

ningún corte. La cámara, escondida detrás de lo que parece ser la vitrina de una agencia de viajes, registra las acciones del actor Luis E. Pachón; un avión a escala se ve en primer plano. Se trata de una escena casi documental en la que el actor es el único consciente de estar siendo filmado, el resto de las personas son transeúntes afanados de la ciudad de Bogotá en un día laboral, que desconocen la existencia de la cámara y pasan por la vía como lo harían normalmente cualquier otro día. Esto hace la escena aún más inquietante, pues transcurren más de cuarenta segundos de un plano secuencia en el que el personaje de Clemente grita y gesticula grotescamente antes de desplomarse. El resto de las viandantes continúan su recorrido ignorándolo y, solo al final, le dirigen algunas miradas de curiosidad sin atreverse a ayudarlo o acercarse a comprobar su estado. La ciudad de pequeños rascacielos, llenos de burócratas y familias acomodadas que se veían en *Rapsodia en Bogotá*, permanece indolente ante el sufrimiento de aquellos que viven en los márgenes.

Una escena similar se ve en *Pasado el meridiano* cuando Augusto regresa, junto con el resto del personal de la agencia, del fallido intento de grabar el documental publicitario en los barrios de invasión. Un accidente de tráfico detiene su recorrido; una mujer ha sido atropellada por un automóvil y su cuerpo yace en medio de la vía rodeado por algunos policías y la que parece ser la madre de la víctima. La imagen se hace aún más impactante al estar acompañada del desorganizado sonido de las bocinas y los motores de los autos. Al igual que en la mencionada escena del sastre, las imágenes se ordenan de una manera que no permite una construcción espacial lógica; los autos parecen moverse en todos los sentidos, lo que, junto al ruido del tráfico, ayuda a generar una sensación de caos y confusión. Una vez superado el embotellamiento, el camión de la agencia continúa su camino.

El accidente de tránsito es una imagen común en la obra de Arzuaga. Vale recordar que, en *Raíces de piedra*, Firulais ayuda a un ciego a cruzar la calle mientras Clemente, apesadumbrado y perdido en sus pensamientos luego de ser despedido, casi es atropellado por un auto cuyo conductor luego lo insulta. Según Hernando Martínez Pardo y la información dada por el propio director, durante un coloquio llevado a cabo en el Cinemateca Distrital, en el trabajo inconcluso *El cruce* la imagen del accidente de tránsito se vuelve central³⁰. El argumento de esta cinta, de la que solo sobreviven algunas de las imágenes que se alcanzaron a filmar, consiste en una narración coral que describe cuatro situaciones que se ven unidas por un incidente de tránsito. Un carro conducido por jóvenes acomodados, como los de la escena final de *Pasado el meridiano*, atropella a un habitante de calle que trabajaba limpiando vidrios de carros en un semáforo de la capital. Los protagonistas de las otras tres historias de *El cruce*, habitantes de esa ciudad central, continúan absortos en sus propias preocupaciones, limitándose a observar sin prestar mucha atención al hombre muerto.

Estos incidentes son otros de esos aspectos de la ciudad monstruosa planteada por Arzuaga; una ciudad de enormes moles de cemento que amenazan a los personajes y que, incluso, parecen devorarlos, como hacen con Clemente o el indigente muerto en *El cruce*. Una ciudad que desconoce que es sostenida bajo el esfuerzo de los habitantes de sus márgenes y que se niega a socorrerlos o ayudarlos. La metrópolis de Arzuaga se convierte en una ciudad construida a partir de una falsa sensación de desarrollo económico y orden burocrático que esconde una sociedad mucho más mezquina y ruin.

³⁰ Martínez Pardo, 2006, p. 37; Bravo, 1982.

EL FIN DEL MUNDO, LA TIERRA DE LAS INVASIONES

«¿A dónde vamos?», pregunta una de las modelos de la agencia, en *Pasado el meridiano*, mientras se mueve en un taxi acompañada por otros empleados, entre ellos Augusto; «Al fin del mundo, mi vida, a la tierra de las invasiones», responde uno de los ayudantes del fotógrafo, sentado en el asiento contiguo. «¿Y eso qué es?», pregunta nuevamente la mujer, confundida; «Tú no te preocupes, déjate llevar, vamos con las hordas del sur», cierra la conversación el hombre³¹.

El diálogo anterior expresa la visión que los habitantes de la ciudad tradicional, en Arzuaga, tienen de los asentamientos que para la época comenzaban a rodear el núcleo urbano: los chircales, barrios de invasión en los que habitan personajes como Clemente o Firulais. El extremo menos favorecido de la dicotomía planteada por el director español se aleja del desarrollo y la reglada vida ejecutiva, ubicándose en el «fin del mundo». Los habitantes de estos barrios son percibidos como diferentes por los acomodados oficinistas o sus esposas amas de casa, que se mueven entre los rascacielos, los vecindarios limpios y ordenados y las grandes avenidas. Los residentes de la periferia son considerados seres culturalmente inferiores. La esposa de uno de los empresarios que promueve el suplemento alimenticio, en *Pasado el meridiano*, afirma con sorpresa que

³¹ Cine Epifanía, 2015 [Arzuaga, *Pasado el meridiano*, 1966].

dentro de «esta gente también se puede encontrar niños lindos»³², en un tono que raya entre la conmiseración y el desprecio. En otros momentos, los términos son mucho más despectivos; los empleados de la agencia se dirigen a los pobladores del barrio como «gentuza» o «las hordas», el director llega a afirmar conversando con el cliente: «Los verá usted lanzarse sobre Alinutrina como lobos hambrientos»³³. Expresiones como las anteriores dejan ver el aspecto amenazante, animal, que los ejecutivos les atribuyen a estas personas.

Por otro lado, las vías que conectan estos asentamientos y el centro urbano no se presentan claramente. En *Pasado el meridiano*, el recorrido se plantea largo, fragmentado y accidentado; los automóviles parecen tener problemas al moverse por la vía polvorienta en la que tiene lugar la grabación. En *Raíces de piedra*, este trayecto solo es mostrado dos veces, a pesar de que los personajes deben recorrerlo todos los días. Cuando Firulais viaja con el médico, se muestra como un camino oscuro en el que la escasa iluminación del barrio de invasión contrasta con las enceguedoras luces de la vida nocturna capitalina. El itinerario de regreso es planteado en un único plano general que permite ver la gran avenida que conecta el espacio del barrio con el centro urbano donde Firulais —en vano— consiguió el dinero para las medicinas.

Visualmente, el tratamiento dado a los barrios de invasión difiere de aquel dado a la ciudad central. Contrario al espacio cerrado planteado por las oficinas, como la de la agencia de *Pasado el meridiano*, los chircales se presentan como terrenos amplios y abiertos con casas separadas por vastos terrenos baldíos. En el aspecto fotográfico, esto se

³² Arzuaga, 1966.

³³ Arzuaga, 1966.

acentúa con el constante uso de lentes granangulares³⁴ y una profundidad de campo bastante amplia que permiten a Arzuaga mostrar el panorama de la vida casi campesina que llevan sus habitantes. En ese sentido, las imágenes del trabajo del barro y de la fabricación de ladrillos en *Raíces de piedra* se distancian enormemente de los esquemas cerrados y confusos de la agencia de publicidad en su segundo largometraje; se trata, pues, de grandes planos generales que retratan las labores de los personajes humildes con escasos cortes.

Al contrario de la verticalidad generada por la altura de los edificios en el núcleo urbano, que propiciaba el uso de ángulos picados y contrapicados, en los chircales esta perspectiva desaparece para dar paso a una horizontalidad perfilada por la amplitud del paisaje de la sabana bogotana. En este sentido, en la periferia urbana la cámara suele mirar a sus sujetos a la altura de los ojos, tal como lo haría un interlocutor en una conversación común. Solo en una ocasión el juego entre picados y contrapicados se hace presente en el asentamiento marginal cuando, en *Raíces de piedra*, Clemente, en su delirio, sube con su hija a un risco desde el que observa el panorama del barrio en el que viven y al que el hombre se refiere como una «cárcel de barro». El contraste entre la posición de Clemente y su hermano Mateo, que observa desde abajo, vuelve a jugar con las posiciones antes mencionadas. Esta vez la mirada de Clemente desde lo alto, junto a su diálogo casi delirante, juega con connotaciones sagradas y religiosas; el trance místico, que en su locura atraviesa el albañil, termina cuando este resbala y cae del precipicio, quedando gravemente herido.

³⁴ Los granangulares son lentes que, al ampliar el ángulo de visión, permiten registrar una imagen panorámica del objeto retratado.

Estos asentamientos improvisados, caracterizados por su horizontalidad, son los lugares en que los personajes habitan, al menos en *Raíces de piedra*; de ahí que se muestren más acogedores que la agresiva ciudad cosmopolita. Es en los barrios de invasión donde se encuentran la familia de Clemente, su hermano y su hija, quienes lo cuidan cuando está enfermo. De ellos y de sus vecinos obtiene la ayuda que le fue negada por parte de los transeúntes en el bulevar urbano, al sufrir el ataque epiléptico. El chircal también es el lugar donde Esperanza, la hija de Clemente, a pesar de la precariedad en la que vive, comparte sus alimentos con el niño que acude a pedirle colaboración. Incluso, los protagonistas llegan a divertirse como lo hacen al inicio de la película cuando bailan y se ríen al son de los ritmos tropicales.

En los barrios de invasión los personajes abandonan el vagabundeo que caracteriza su cotidianidad en la ciudad, dejando esa suerte de vida nómada por la estabilidad de sus viviendas y otros espacios de reunión. En el caso de los personajes secundarios que trabajan en las márgenes, y no se desplazan a la otra ciudad, los espacios en los que elaboran los ladrillos no se muestran demasiado alejados de sus moradas.

Sin embargo, la imagen que Arzuaga ofrece está lejos de ser idílica. Si bien se trata de un terreno casi rural, el escenario planteado no corresponde a un campo bucólico y fértil. Tanto en *Raíces de piedra* como *En pasado el meridiano* los barrios de invasión son terrenos desérticos y desolados cuya aridez llega a ser amenazante. Es un espacio que no es del todo amable con las personas que lo habitan. En los barrios de invasión no hay ningún tipo de cultivo y los protagonistas se muestran desarraigados y parecen resignarse a contemplar la resequedad del paisaje desnudo.

Ya en *Raíces de piedra* uno de los personajes secundarios se queja al darse cuenta de que los pozos de agua amanecieron secos, no podrá trabajar y posiblemente no tenga el dinero para el sustento de ese día. Otro personaje, al acercarse al peñasco del que luego se desplomará Clemente, anuncia el latente riesgo de un derrumbe³⁵. El árido panorama de la periferia urbana se convierte, entonces, en un refugio contra la hostilidad de la ciudad progresista, pero también en una «cárcel de barro», como bien la describe Clemente, en la que sus habitantes devienen esclavos de este material, según lo denuncia Firulais al inicio de la película.

CHIRCALES DE MARTA RODRÍGUEZ, OTRA MIRADA A LA PERIFERIA

Ese mismo carácter hostil y árido del terreno sería el que, una década después, retratarían Marta Rodríguez y Jorge Silva en *Chircales* (1972), un documental que es resultado de un proceso de investigación que se extendió por varios años, desde 1966. Algunos aspectos vinculan la obra de Arzuaga con la de Silva y Rodríguez: la desincronización entre la voz y la imagen, y la fragmentación de las imágenes en cada una de las escenas sin un orden estrictamente narrativo. En la obra de los documentalistas estos aspectos parecen responder a las condiciones de rodaje y al acercamiento participante que establecen con los personajes y el territorio. Además, ambas obras construyen una suerte de iconografía de la precariedad del trabajo en los chircales. Elementos como los sombreros de ala caída, las imágenes de niños trabajando o de los caballos girando en torno del molino que amasa el

³⁵ Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, 1982, p. 15.

barro son frecuentes tanto en la obra de Rodríguez y Silva como en *Raíces de piedra*.

A pesar de esto, al detenerse un poco en el tratamiento dado al trabajo de los chircaleros, se pueden notar diferencias considerables. Los documentalistas tienen una mirada más cercana al trabajo manual, pareciendo convivir con las personas dentro del barro, muy a tono con la concepción etnográfica del trabajo de campo. Marta Rodríguez expresa que: «[...] el maestro Jean Rouch nos decía que si íbamos a filmar algo, lo hiciéramos nosotros primero»³⁶, por lo que no es de extrañar que tanto ella como Silva tuvieran un conocimiento de la técnica con la que los Castañeda elaboraban los ladrillos. Son comunes los planos que muestran detalles de las manos amasando la tierra o puliendo los ladrillos elaborados. Arzuaga, por su parte, prefiere los planos generales en que los protagonistas son vistos realizando sus labores desde una distancia prudente; es una mirada menos involucrada que recuerda las escenas de género como aquellas pinturas de Brueghel el Viejo que describen la vida campesina de la Holanda del *Renacimiento*; escenas retratadas desde un lugar lejano en un nivel espacial, pero también social, al reconocer en el representado una clase social diferente. Los personajes de Arzuaga también se muestran mucho más limpios que las personas retratadas por Rodríguez y Silva con sus rostros y ropa cubiertas de barro. La puesta en escena del director español se hace evidente ante la presentación documental del mismo espacio.

Estas diferencias visuales evidencian dos modos distintos de aproximación en ambas obras audiovisuales. Por un lado, Rodríguez y Silva buscan situar un lugar específico, el barrio Tunjuelito, e indagar las causas sociológicas detrás de esta miseria: la explotación de los migrantes urbanos

³⁶ Chaparro Valderrama, 2015, p. 68.

por parte de terratenientes y arrendatarios. A diferencia de la denuncia directa de los documentalistas, Arzuaga se limita a retratar la apariencia de la miseria sin indagar demasiado en sus causas ni en las problemáticas internas de estos lugares; el director español plantea el conflicto entre los chircales y la ciudad central, y lo hace a partir de la ficción. En este orden de ideas, Sergio Becerra se atreverá a afirmar que sus enfoques diferenciados hacen que *Chircales* arranque justo donde *Raíces de piedra* se detiene³⁷.

El mismo Arzuaga, en una entrevista con la Cinemateca Distrital, marca su distanciamiento de un cine político o de denuncia como el realizado por Silva y Rodríguez, o Gabriela Samper y Carlos Álvarez en su momento: «Yo creo que mi concepción del cine no cabe dentro de esa definición de “cine político”. A mí me interesa expresar un punto de vista personal»³⁸. En el director español la denuncia de la precariedad en los barrios periféricos se supedita a su búsqueda artística. A diferencia de Rodríguez y Silva, lo estético se sobrepone a lo político, si bien ambos elementos se entremezclan hasta hacerse indiferenciables. Sin embargo, es innegable que en el acercamiento que el director hace a esta realidad marginal hay ya una actitud política³⁹.

³⁷ Becerra, 2016, p. 231.

³⁸ Bravo, 1982, p. 14.

³⁹ Osorio, 2018, p. 72.

UNA MISERIA QUE SE NIEGA A SER RETRATADA

En *Pasado el meridiano* la imagen de estos barrios de invasión se ve modificada. Primero, porque el director les dedica mucho menos espacio, mostrándolos solamente en una de las escenas. En segundo lugar, porque los ranchos casi rurales que veíamos en *Raíces de piedra* han dado paso a casas de ladrillo, cuadradas y apretujadas, alrededor de una vía polvorienta. Una visión que se vincula un poco más al imaginario que se tiene de lo urbano. Sin embargo, la presencia casi surrealista de un rebaño de ovejas vuelve a recalcar la faceta rural de este espacio y sus habitantes.

El espacio marginal aparece, en *Pasado el meridiano*, en el momento en que la agencia de publicidad viaja a los chircales con el fin de grabar un comercial para el suplemento alimenticio Alinutrina. El acercamiento de los publicistas se mueve entre la etnografía y el exotismo: «¡Qué fuerza tiene este lugar, qué dramatismo!»⁴⁰ es una de las exclamaciones que la esposa del empresario, creador del producto, pronuncia ante este panorama casi desconocido para ellos. En medio de un descampado polvoriento, los trabajadores disponen todo un andamiaje de bandas, escenografía y letreros que enmarcan una familia humilde con toda la cosmética publicitaria. Sin embargo, las cosas no marchan como lo esperaban; los amplificadores del sonido fallan y un fuerte ventarrón, que parece más una tormenta de arena, tira al traste los planes del equipo. Ante la potencia del viento, la decoración cae al piso y el director artístico sufre un ataque de nervios. Los paquetes de Alinutrina son arrastrados por la corriente de aire ante la mirada de unos niños que los recogen curiosos. La cuidada

⁴⁰ Arzuaga, 1966.

grabación termina por convertirse en una escena caótica en la que se muestran, de manera desarticulada, los estragos causados por esa naturaleza hostil ante las intenciones de estos personajes ajenos a ella. La cámara pasa de ver a Augusto intentando barrer el polvo a enfocarse en algunas mujeres y niños expectantes, y en los clientes bajo las ruinas del decorado. Nuevamente, el sonido de las conversaciones de los desesperados publicistas, o los banales diálogos de las mujeres que huyen hacia sus automóviles, se entremezclan en una masa sonora de la que solo algunos fragmentos se hacen audibles. Al final, el director de la agencia le echa la culpa a «esa gentuza» y al viento, revelando su verdadera visión de las personas que filmaba; gente que para él se presenta tan agreste, hostil y desconocida como la naturaleza que frustra sus propósitos.

Los chircales, los barrios de invasión, esa otra ciudad se construye, en Arzuaga, como un espacio diferenciado de la urbe centralizada, conectada con su otra cara únicamente a través de una vía desconocida que raras veces es mostrada. Un espacio entre lo rural y lo urbano en que los protagonistas, al menos en el caso de *Raíces de piedra*, se muestran más cómodos afianzando sus relaciones. Pero también es un espacio cruel y amenazante que muestra su control mediante sequías y derrumbes. Esta fuerza natural se hace más evidente en *Pasado el meridiano* donde el ventarrón y el polvo rechazan esa otra ciudad que busca aprovecharse de su imagen. El asentamiento periférico parece negarse a ser retratado, marcando aún más el contraste con esa otra ciudad desarrollada y de carácter artificial donde la naturaleza ha sido completamente dominada. El abismo entre centro y periferia, entre el progreso de la ciudad normalizada y la anomia de la ciudad marginal, se acrecienta⁴¹.

⁴¹ Romero, 1984, p. 336.

LA TERCERIDAD DE LA IMAGEN

Al referirse a la concepción del montaje en Jean-Luc Godard, el pensador francés Georges Didi-Huberman expresa:

[...] el montaje sería dialéctico en la medida en la que en primer lugar, hace de toda imagen la relación de dos imágenes, como mínimo, relación situada tanto como sea posible, **‘allí donde están las contradicciones más agudas’**. Y en segundo lugar, en la medida en la que hace surgir de esa relación un tercer término eventualmente denominado “la imagen”, en tanto tal, que resulta de la contradicción puesta en práctica.⁴²

Para Didi-Huberman, Godard, por medio del proceso de montaje, divide el mundo en dos, un *raccord* de miradas entre un campo y un contracampo en el que la visión del espectador se mueve como si se tratara de una partida de tenis.

Esa figura de la imagen doblemente compuesta, que propone Didi-Huberman, bien puede extrapolarse a la ciudad presentada por Arzuaga que, como se expuso, se compone a partir de dos caras. Por un lado, la ciudad de altos edificios y los ejecutivos que la habitan; por el otro, los rancheríos de la ciudad periférica y sus habitantes que contemplan absortos, casi enajenados, esa otra urbe.

⁴² Didi-Huberman, 2017, p. 58.

En este sentido, es necesario preguntarse por esa tercera imagen que surge de este enfrentamiento: ¿Qué tipo de vínculo establecen sus dos componentes?, ¿esta relación bipartita, que construye Arzuaga en sus largometrajes, fusiona las dos caras de la ciudad que presenta? o, por el contrario, ¿las separa definitivamente?

Lo primero que se hace evidente al poner las imágenes de las dos ciudades, una frente a la otra, es la contradicción: el choque que surge entre ambas, el contraste entre la verticalidad de la ciudad central y la horizontalidad de los espacios periféricos, entre el espacio cerrado de las oficinas y la amplitud de los chircales, o entre la multitud en las calles principales y la soledad de los terrenos casi baldíos. A pesar de constituir el espacio de una misma ciudad (Bogotá), las dos facetas planteadas por el director español parecen ir en direcciones opuestas, al punto que los espacios presentados se perciben más como independientes, incluso adversos, que como complementarios. La ciudad normalizada, por usar los términos de Romero, rechaza, en plena renovación urbanística, a la ciudad marginal; se niega a escucharla, como los ejecutivos de la agencia de publicidad ante el pedido de Augusto, e incluso a verla, como los transeúntes que ignoran a un Clemente que convulsiona sobre el piso.

Como lo dejan ver los diálogos de las modelos o las damas de sociedad en *Pasado el meridiano*, los habitantes de aquella ciudad desarrollada y moderna, donde comienzan a surgir los primeros rascacielos, parecen ignorar la existencia de esa otra urbe con la que conviven y que de alguna manera los sostiene. Cuando los habitantes de esta ciudad central se atreven al fin a girar su mirada hacia los márgenes, lejos de facilitar algún vínculo de cohesión, refuerzan una relación de disparidad y explotación además de nutrirse de la fuerza del trabajo de personas que, como Clemente en *Raíces de piedra*, terminan por sucumbir ante

la precariedad de su existencia; la ciudad centralizada también busca explotar la imagen de la miseria para su beneficio económico.

ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LA PORNOMISERIA

En *Pasado el meridiano*, la empresa publicitaria usa las cámaras fotográficas y cinematográficas intentando extraer un rostro de esa pobreza con fines comerciales. Se trata de una *puesta en abismo*, en términos de Christian Metz⁴³; una película dentro de la película en la que Arzuaga denuncia las vivencias que él mismo experimentó mientras trabajaba como realizador en proyectos comerciales. Con respecto a este tipo de apropiación oportunista, en el texto escrito para el estreno de su película *Agarrando pueblo*, Luis Ospina y Carlos Mayolo denuncian cómo algunos realizadores hacían uso del rostro de la miseria, buscando asegurarse el éxito en festivales extranjeros: «Así, la miseria se convirtió en tema impactante y, por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores»⁴⁴. Se trataba de la explotación de la precariedad del otro como espectáculo, un espectáculo donde el público podía lavar su mala conciencia por medio de la lástima. Una mirada que, al quedarse en la conmiseración como la de las señoras de la agencia de publicidad en *Pasado el meridiano*, no servía más que para alimentar el deseo voyerista del espectador, mientras aliviaba un poco la preocupación moral al sentirse afectado emocionalmente por la miseria de los demás.

Para englobar este tipo de realizaciones, los directores acuñaron el término pornomiseria. A pesar de no encontrar

⁴³ Metz, 2002, pp. 245-250.

⁴⁴ Ospina y Mayolo, 1977.

un vínculo directo entre Arzuaga y este concepto, no deja de ser curioso que el desenlace de la campaña publicitaria, que usaba la imagen de los habitantes de los barrios marginales en *Pasado el meridiano*, parezca hacer alusión a él. Luego de llegar del frustrado intento de filmación, le es mostrado al cliente, creador de Alinutrina, un documental en el que se ven ranchos desvencijados, aves carroñeras y rostros afligidos. Una voz hace descripciones sensacionalistas de este espacio: «Casas y casas, barrios interminables donde se acumulan por igual basuras y gente»⁴⁵, mientras propone el suplemento alimenticio como un alivio de la «dramática situación». Para asegurarse de que el negocio llegue a buen término, a continuación se le enseña al cliente una película erótica, con tintes pornográficos, en la que una pareja tiene un encuentro sexual en un hotel y es espiada por un mirón. Mientras ve la cinta, el doctor Buitrago, como es llamado el empresario, intenta seducir a una de las modelos de la agencia. Sin entender cómo, los dos rollos terminan confundiendo y las imágenes eróticas se entremezclan con los planos de los barrios marginales, generando una sensación de incomodidad en el cliente y los publicistas, que se ven expuestos en su actitud voyerista.

⁴⁵ Arzuaga, 1966.

LA RESPUESTA DE LA CIUDAD MARGINAL

Si bien la ciudad marginal parece demostrar una actitud pasiva asumiendo su lugar de víctima, en algunos momentos también muestra rechazo hacia su contraparte. En *Pasado el meridiano*, la tormenta de arena durante la filmación del comercial evidencia una suerte de agresividad, una venganza, hacia la otra ciudad. La naturaleza de los barrios de invasión, de los chircales, demuestra cuán hostil puede ser este espacio para aquellos que no lo habitan, que no están acostumbrados a él. El gesto descrito en la película inconclusa *El cruce*, en la que un habitante de calle escupe el carro de un ejecutivo, hace que este rechazo sea aun más evidente, viniendo no desde una entidad abstracta de la naturaleza, sino de uno de estos personajes vinculados con la cara marginal de la ciudad.

Las dos ciudades que Arzuaga presenta en sus largometrajes de ficción se muestran en una lucha constante. Un conflicto en el que la ciudad centralizada pareciera imponerse siempre y en el que la respuesta del margen se limita a algunos gestos simbólicos que muestran su descontento. Estas dos ciudades solo se construyen a través de la mirada de su contraparte; no obstante, se repelen y rechazan esa otra mirada. La imagen resultante, la terceridad en términos de Didi-Huberman, es el contraste entre estas dos figuras y la paradoja que plantea su coalescencia. Un contraste que revela las contradicciones de los procesos urbanísticos, como ya lo había señalado Mauricio Durán, y que Simón Puerta Domínguez, a su vez, identifica con las contradicciones subyacentes al proceso modernizador en general⁴⁶.

⁴⁶ Durán, 2006; Puerta Domínguez, 2015, pp. 187-199.



CAPÍTULO 3

SOLEDAD Y AISLAMIENTO EN EL CINE DE JOSÉ MARÍA ARZUAGA

No hallarás otra tierra ni otro mar.
La ciudad irá en ti siempre

CONSTANTINO KAVAFIS, *La ciudad*.

LA SOLEDAD URBANA Y EL CINE

Como se ha intentado explicar, para Gilles Deleuze, la crisis de la imagen-acción y el consiguiente advenimiento de una nueva forma cinematográfica significaron una ruptura con los vínculos que se establecían entre narración e imagen en el cine clásico. Los típicos enlaces de causalidad, en los que las acciones de los personajes hacían avanzar la trama, quedan atrás y ceden paso a lo que el filósofo francés llama un *drama visual*¹. Las corrientes cinematográficas que surgen en la posguerra permiten la aparición de espacios baldíos, tiempos muertos y situaciones lacunares. La división entre personajes principales y secundarios también se pone en duda. Los protagonistas de estos filmes dejan de ser actuantes de sus vidas y de las situaciones que las definen, convirtiéndose en espectadores de estas. Las condiciones externas exceden su capacidad de respuesta, los acontecimientos no les pertenecen y parecen apenas posarse momentáneamente sobre ellos. En la nueva forma cinematográfica, el sujeto es incapaz de actuar sobre la realidad que lo define².

Estas ideas dan muchas luces a la hora de pensar la obra cinematográfica de José María Arzuaga. Los personajes creados por el director español exhiben un carácter pasivo y expectante, siendo un ejemplo de esa nueva forma cinematográfica señalada por el francés. Ese no ser capaz

¹ Deleuze, 1987, p. 13.

² Deleuze, 1984.

de intervenir sobre el mundo y verse obligado a ser un espectador, en películas como *Pasado el meridiano* o *Raíces de piedra*, significa también la imposibilidad de interactuar o establecer un vínculo con los demás personajes. Firulais y Clemente, pero sobre todo Augusto, están condenados a la soledad, encerrados en su incapacidad de influir en quienes los rodean. Ya Enrique Pulecio verá en las vicisitudes del protagonista de *Pasado el meridiano* «la tribulación de un hombre incapaz de actuar más allá del círculo cerrado de sus limitaciones»³.

Este aislamiento, producto de la pasividad, en el que incluso la comunicación les es negada a los personajes, se puede rastrear hasta Vittorio de Sica, uno de los representantes más destacados del neorrealismo italiano. En películas como *El ladrón de bicicletas* (1948) o *El limpiabotas* (1946), los protagonistas son incapaces de obtener ayuda de alguna autoridad o siquiera expresar la miseria que cargan; por su parte, la única compañía para el anciano protagonista de *Umberto D.* (1952) es su pequeño perro. Todos los personajes mencionados pertenecen a las clases bajas, su soledad está íntimamente vinculada a la pobreza. En América Latina, la situación se repetirá en la figura del niño de la calle que Leonardo Favio, en Argentina, y Nelson Pereira dos Santos, en Brasil, plantean en sus películas *Crónica de un niño solo* (1965) o *Río, 40 grados* (1955), respectivamente. En Latinoamérica es la *sociedad normalizada* la que niega la voz a los personajes; sus palabras apenas son ruidos a los oídos de las urbes que habitan. Mientras en Europa la soledad de los personajes responde a los estragos dejados por la Segunda Guerra Mundial, en América este aislamiento corresponde a las inequitativas condiciones de sus urbes. En estos casos, como en el de Arzuaga, el aislamiento responde también a esa división entre ciudad marginal y ciudad tradicional que

³ Pulecio, 1999, p. 49.

se planteaba en capítulos anteriores, siguiendo lo propuesto por José Luis Romero. Así pues, se trata de una forma específica de representar la soledad, tal como el cine de la época lo estaba proponiendo. Esta particularidad del caso latinoamericano se acentúa en una ciudad como Bogotá, donde se vive un complejo proceso de reorganización en los años posteriores al Bogotazo.

El filósofo y sociólogo Georg Simmel identifica la soledad y el aislamiento como elementos inherentes a cualquier configuración urbana, pues la misma individualidad del sujeto se ve amenazada por la pluralidad de la ciudad; al respecto, el alemán expresa:

Por un lado, **la vida se le vuelve al individuo infinitamente fácil**, pues de todas partes se le ofrecen incitaciones, estímulos, ocasiones de calmar el tiempo y la consciencia, que lo arrastran en su corriente al grado de dispensarlo de tener que nadar por sí mismo. Pero, por otro lado, la vida se compone de cada vez más elementos de estos, de esos espectáculos impersonales que sofocan los rasgos verdaderamente individuales y distintivos.⁴

Lo anterior se explicaría, al menos parcialmente, por las características del modelo de producción industrial. Así, la división del trabajo hace de este una actividad cada vez más parcelaria que mina la personalidad individual del trabajador. En una sociedad de consumo, el sujeto se ve invadido por la civilización externa, mientras las relaciones se van despersonalizando progresivamente. Para el autor alemán, una prueba de esto la constituye la producción para el mercado abierto que, a diferencia de la artesanía, está destinada a clientes desconocidos cuyo rostro, posiblemente, nunca se conocerá.

⁴ Simmel, 1986, p. 8.

Por otro lado, la cantidad de estímulos y de relaciones obliga al habitante de la ciudad a adoptar una posición negativa hacia el medio social; Simmel dirá que:

[...] la actitud de los ciudadanos ante sus semejantes puede, desde un punto de vista formal, calificarse de reserva. Si a los contactos incesantes con individuos innumerables debiera responder una cantidad igual de reacciones interiores, como sucede **en las pequeñas ciudades donde uno conoce a casi todos los que encuentra** y mantiene con ellos relaciones positivas, uno acabaría por atomizarse completamente y por llegar a un estado psicológico inimaginable.⁵

Estos planteamientos podrían explicar imágenes como las de Augusto rechazado por sus compañeros de trabajo o Clemente convulsionando ante la mirada impávida de los transeúntes bogotanos. Sin embargo, el aislamiento en Arzuaga parece exceder a la ciudad y perseguir a los personajes más allá del entorno urbano. Cuando Augusto puede regresar por fin a su pueblo, sus intentos de interlocución con los personajes que encuentra allí no distan mucho de los que tuvo con las personas de la agencia publicitaria. Con la muerte de su madre ya no hay nadie que lo acoja en el que fuera su hogar. El ascensorista se ha tornado un extraño para todos. Al llegar a la casa materna lo recibe fríamente una desconocida que ahora la ocupa, quien ante la pregunta del hombre por su madre se limita a responder: «Aquí solo hay lo que usted ve»⁶, mientras señala una pared blanca y vacía. En el cementerio, Augusto no solo es objeto de las burlas de un grupo de niños, sino que además es incapaz de encontrar la tumba de su progenitora.

⁵ Simmel, 1986, p. 4.

⁶ Arzuaga, 1966.

Así pues, Augusto no haya descanso en el pueblo; ya no pertenece allí. El personaje adquiere la condición de migrante, calificativo que el antropólogo Manuel Delgado identifica con un error continuo, al afirmar:

No es casual que a los inmigrantes y a los adolescentes se les aplique como denominación un participio activo o de presente, precisamente para subrayar la condena a que se les somete a permanecer en constante tránsito, moviéndose entre estados, sin derecho al reposo.⁷

Al final de la película Augusto continuará caminando; ya no pertenece a la ciudad, pero tampoco al campo, está condenado a un puro trayecto solitario.

En los siguientes apartados nos proponemos explorar la construcción formal de esta soledad en los primeros largometrajes de Arzuaga: *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano*. Se indagará en su construcción desde las decisiones de posicionamiento de cámara y puesta en escena, así como en algunos aspectos temáticos recurrentes, entre ellos la incomunicación o el carácter religioso que cobra esta suerte de retiro forzado.

UN PASADO PERDIDO

La pregunta por el aislamiento que impone la ciudad a sus individuos es una constante en la obra de José María Arzuaga. Podría pensarse que dicha pregunta, junto con la representación de la ciudad, constituyen los ejes

⁷ Delgado, 1999, p. 114.

transversales de su filmografía. Este cuestionamiento se puede encontrar en sus dos obras cinematográficas más importantes y parece acentuarse en las ocasiones en que el director tuvo mayor libertad creativa. Así, ya en *Raíces de piedra* se puede percibir la soledad de un Firulais repudiado por su comunidad debido a su forma de vida y a un Clemente rechazado por la ciudad que con sus propias manos ayuda a construir.

En capítulos anteriores pudimos ver cómo los personajes se presentan aislados, ya sea en los espacios vacíos por los que transita Firulais o en las multitudes entre las que camina Clemente buscando trabajo. Los protagonistas de la ópera prima de Arzuaga son incapaces de establecer vínculos en los entornos urbanos; incursionan en la ciudad como en un espacio ajeno en el que no pueden permanecer. Los que parecían ser amigos de Firulais en la cantina lo ignoran y se burlan de él cuando acude a ellos para ayudar a su vecino enfermo. Y los transeúntes, afanados y apáticos, se reducen para Firulais a simples fuentes de dinero, posibles víctimas de robo. Solo el borracho con el que comparte celda parece escucharlo, aunque el grado de alicoramiento hace dudar de cuán sincero es su interés.

Las relaciones de Clemente, por su parte, también están limitadas a las cuestiones laborales y monetarias; sus patrones lo despiden diciendo: «Este no sirve para nada»⁸. En algunas ocasiones estos vínculos se muestran un poco más cálidos como cuando sus colegas le dirigen unas últimas palabras desde lo alto de los andamios, cuando un nuevo capataz lo contrata e, incluso, le da el día libre una vez cae enfermo; o cuando sus compañeros de trabajo lo ayudan a levantarse después de sufrir el primer ataque de epilepsia. Sin embargo, este acompañamiento es efímero, Arzuaga elige no profundizar en ello y lo relega a

⁸ Arzuaga, 1963.



simples momentos anecdóticos. El deambular de Clemente por la ciudad termina con la mencionada escena de su cuerpo convulsionando ante la mirada, entre insensible y fastidiada, de los transeúntes. Es a esta imagen de apatía a la que el director español presta mayor atención, dándole más fuerza y destacándola de los demás momentos de la película.

Este aislamiento de Clemente termina al regresar a los barrios periféricos donde habitan su familia y amigos. Una vez de vuelta al pequeño rancho de bahareque, el personaje —enfermo— es atendido con cuidado por su hija. También sus vecinos están dispuestos a ayudarlo, aunque sus métodos curativos son poco ortodoxos —Clemente es amarrado a un poste para pasar allí la noche, esperando que el frío mengüe su agitación nerviosa—; no se percibe en ellos ningún interés mezquino. Incluso Firulais, a quien el barrio mira con cierto recelo a causa de su manera de ganarse la vida, y a quien el mismo Clemente había rechazado por cortejar a su hija con elementos robados, termina aventurándose a la ciudad para ayudarlo a comprar las medicinas que necesita.

En *Pasado el meridiano*, estos ambientes familiares son asuntos del pasado. Augusto, el protagonista, se presenta aislado, lejos incluso de pequeños gestos amables como los que Clemente recibía de sus colegas en la anterior película. Al ascensorista también le es negado ese espacio que representaba para Clemente el barrio periférico; no tiene amigos o vecinos que lo ayuden y la cinta comienza, precisamente, en el momento en que el personaje recibe la noticia de la muerte de su madre, la única persona con la que conservaba un vínculo más allá de la intrascendente e ineludible sociabilidad cotidiana y laboral.

Solo en sus recuerdos, Augusto podrá volver a compartir algún tipo de conexión con los otros personajes que

aparecen en la película. Todo el tiempo su solitario andar por la ciudad se ve interrumpido por escenas del pasado. Algunas de ellas pueden ser algo confusas, como aquella en la que, unos momentos después de solicitar el permiso para ir al sepelio de su madre, vemos algunos rostros aislados entre un paisaje de lo que parece ser una iglesia, mientras se escuchan de fondo los típicos rezos de la novena de difuntos. Si bien este *flashback* puede pensarse solo como una fragmentación más de la historia, otros momentos parecidos hacen énfasis en el aspecto social y afectivo que Augusto parece haber perdido.

Así, mientras se baña, a pesar del frío, en la azotea del edificio en el cual trabaja, Augusto recuerda escenas más cálidas en un baño termal. Allí conoce a Nury, la mujer que luego dejará abandonada ante un grupo de violadores. La escena se caracteriza por el torpe coqueteo de Augusto y Nury, y la cordialidad de los personajes que van apareciendo, quienes se muestran amables y alegres a pesar de ser un grupo de desconocidos. Nury llega al balneario con su tío enfermo y, al inicio de la escena, un grupo de personas lo ayudan a entrar al agua. La calma y placidez de la escena termina cuando el hombre —interpretado por Carlos E. Pachón, que también actuó como Clemente en *Raíces de piedra*— sufre un ataque y debe ser auxiliado. A diferencia del protagonista de la primera película, este personaje recibe ayuda inmediatamente por el resto de los bañistas. La escena de coqueteo entre Augusto y Nury se ve entonces interrumpida. De manera premonitoria, Augusto observa inmóvil desde el agua —siendo el único de los personajes que no ayuda al enfermo durante la crisis— con el mismo rostro de sorpresa con el que abandonará a Nury a merced de los hombres que abusan de ella. Con esta mirada pensativa lo volveremos a ver cubierto con una cobija sobre la fría azotea donde parece echar de menos este momento.

Una vez en el tren que lo conduce hasta su pueblo, Augusto rememora sus otros encuentros con Nury. Aunque recuerda primero el trágico momento en que la mujer es violada por unos desconocidos, mientras él corre entre terrenos baldíos, el siguiente recuerdo es mucho más apacible: una tarde en el Parque Nacional el hombre reconoce a Nury, a quien había conocido en los baños termales, y la saluda. La mujer también lo recuerda y deciden dar un paseo mientras conversan de su vida diaria, y Augusto le miente diciéndole que tiene un puesto importante en una agencia de publicidad en la que puede ayudarle a conseguir trabajo. Se trata de una visión festiva de la ciudad, alejada de los ajetreos y la presión laboral, un espacio alegre y cubierto de zonas verdes, lejos del ambiente hostil de los edificios que pueblan el resto de la película. Al final de su paseo deciden tomarse un retrato con el fotógrafo del parque. De vuelta al presente del filme, Augusto observa apesadumbrado esta imagen, recuerdo de la compañía y de la única relación cercana que disfruta en toda la película. Luego superpone una foto de su madre, a quien también mira apesadumbrado. El hombre sabe que estas figuras y estos espacios son recuerdos del pasado; su madre ha muerto y desconoce el destino de Nury después de abandonarla con sus agresores. En un acto de calmada desesperación, Augusto rompe las fotografías y las arroja por la ventana del tren. Ahora su soledad se hace aún más evidente mientras, solo en su asiento, escucha el traquetear de la locomotora. Un traquetear que, en entrevista con Andrés Caicedo y Luis Ospina, el mismo Arzuaga vincula con el estado mental del protagonista⁹. Augusto, el ascensorista alrededor del cual gira la historia, se debate entre el campo de los recuerdos felices y la ciudad hostil, sin pertenecer a ninguno de los dos.

⁹ Caicedo y Ospina, 1999, p. 415.

Por otro lado, además de la amabilidad de Nury, en los recuerdos del ascensorista se puede entrever el deseo que ella le despierta; sus imágenes están cargadas de erotismo. Así, en los baños termales, el hombre se ofrece a echarle barro mientras la cámara hace énfasis en las curvas y la voluptuosidad de la mujer. Durante su breve caminata en el Parque Nacional, y luego en el armazón del edificio a medio construir, se notará la atracción que siente el protagonista por el cuerpo de su compañera. Cuando Andrés Caicedo le pregunta por la sensualidad exuberante de los personajes femeninos en sus filmes, el director responde: «Tal vez resulte de la cultura del hombre americano que busca lo opulento, que no lo mísero, lo repleto, aunque sea solo en volumen y, por otro lado, es una desmedida afición a lo grotesco que yo tengo»¹⁰.

Estas imágenes fuertemente cargadas de erotismo están lejos de la incómoda escena en la que, tras confesarle que su madre ha muerto, la aseadora de la agencia intenta seducirlo. Esta última escena, lejos de erótica, se muestra irritante y triste. El deseo también es algo que Augusto ha dejado en el pasado, junto con la compañía y la solidaridad. El deseo se ha tornado vulgar y desfasado, ha sido puesto al servicio de intereses económicos como lo demuestran las escenas sexuales entre el cliente y la joven modelo o las imágenes de la película pornográfica que estos dos ven. Esta nueva forma de sexualidad no hace más que reafirmar la soledad del individuo, como lo atestigua la cara de confusión de Augusto una vez sale del ascensor después del incómodo encuentro sexual.

Esta soledad latente en sus dos primeros largometrajes seguirá presente en algunos cortometrajes como *Rapsodia en Bogotá*, en la que un hombre, borracho al parecer, camina por una solitaria vía. Como se ha expresado, este deambular

¹⁰ Caicedo y Ospina, 1999, p. 421.

no es el mismo del *flanêur* de Baudelaire; su soledad no es producto de la angustia y el existencialismo burgués. Con respecto a lo anterior, Álvarez declara que:

Aquí se puede dar cuenta de la pequeñez del hombre para combatir con sus solas manos, de su desamparo y de la impotencia por integrarse y que lo integren en un contexto social. Dentro de la humanidad de esa sociedad ocupada en obras colectivas que no llegan a los hombres en particular.¹¹

No se trata, pues, de una soledad mental, sino de un aislamiento físico. Clemente y Augusto tratan de integrarse a una sociedad que los rechaza. Su soledad señala su incapacidad de servir al sistema laboral, como el caso de Clemente enfermo o el torpe desempeño de Augusto en la agencia de publicidad. En *Pasado el meridiano*, la situación se hace aún más agobiante, pues Augusto no solo es incapaz de interactuar en el mundo urbano, sino que tampoco puede crear un círculo cercano dentro de su misma clase ni proteger a la muchacha con la que sale, por lo que es condenado a la soledad absoluta.

El director conocía bien este estado de aislamiento, como lo afirma en entrevista con la Cinemateca Distrital cuando expresa que el ambiente de *Raíces de piedra* le resultaba familiar¹². Esta situación parece hacerse aún más evidente en *Pasado el meridiano*, donde el español retrata el frío relacionamiento de la agencia tomando como base su experiencia en el mundo de la publicidad¹³. Recordemos que, ante la imposibilidad de encontrar la próspera industria cinematográfica que le habían vaticinado en Colombia, el

¹¹ Álvarez, 1989, p. 31.

¹² Bravo, 1982, p. 11.

¹³ Bravo, 1982, pp. 12-13.

autor debe dedicarse a la producción de comerciales para la empresa Cinesistema. Siendo crítico con el grueso de su obra, el director prefiere no hablar de sus cortometrajes y de su trabajo en publicidad; solo destaca *Rapsodia en Bogotá*, una película que describe como personal y hecha con cuidado antes de que los productores la mutilaran, y un corto sobre el incendio de un avión de Avianca, pero únicamente por su valor documental¹⁴.

En *Pasado el meridiano*, Arzuaga no presenta un panorama muy halagador del mundo de la publicidad al mostrarlo como un lugar lleno de esnobistas explotadores, faltos de humanismo. Más de la mitad de la película está dedicada al maltrato o al desdén que los trabajadores de la agencia demuestran por el protagonista. Carlos Álvarez expresa que hay una identificación de Arzuaga con sus personajes, sobre todo con Augusto, cuando afirma: «[Arzuaga] fue un hombre parecido al protagonista de *Pasado el meridiano*. Inseguro con sus propuestas artísticas e influenciado en su proceder, no logró materializar en su trabajo, anterior y posterior, las brillantes ideas que sensiblemente recogía»¹⁵. Arzuaga, de algún modo, plasma su insatisfacción personal en sus películas.

LA SOLEDAD DEL ACTOR

Hay otro punto importante a mencionar en la filmografía del director español, a propósito de la soledad de sus personajes: la credibilidad y la sinceridad que transmiten

¹⁴ Bravo, 1982, p. 11.

¹⁵ Álvarez, 1989, p. 34.

los actores. Así, Andrés Caicedo se atreve a afirmar que: «La mejor actuación del cine colombiano es, sin duda, la de Henry Martínez en *Pasado el meridiano*»¹⁶. A pesar de no ser actores profesionales ni pertenecer al mismo lugar social de los personajes que interpretan, los actores de Arzuaga parecen acoplarse completamente a la realidad presentada. Las entrevistas al autor dan un poco de luces sobre este asunto, como cuando expone: «Los personajes están buscados de acuerdo con tipos, de acuerdo con el físico que yo me les imagino»¹⁷. Resulta curioso que el físico sea el primer filtro por el cual Arzuaga elige a sus actores, más allá de cualquier otra condición; de ahí que tengan formaciones e historias tan diferentes. Henry Martínez, quien da vida a Augusto, era médico; Luis E. Pachón, quien interpreta a Clemente en *Raíces de piedra* y al tío de Nury en *Pasado el meridiano*, era actor de teatro; y Gladys del Campo, la antipática secretaria de *Pasado el meridiano*, era una reconocida actriz de cine y televisión.

Sin importar la formación previa, el trabajo de Arzuaga con sus actores solía ser el mismo. Al respecto, el español expresa en una de sus entrevistas:

[...] mi método de trabajo debe resultar un poco extraño para los actores, porque yo, está bien, tuve una charla con ellos, con los principales, pero muy en sentido general quería comunicarles cuál era el contexto de la película, adónde trataba de llegar, pero comprenderán que todo ese fetichismo que aflora en la película es casi imposible de traducir, como no sea en el puro empalme de las imágenes. Los actores trabajaron ante segmentos que muchas veces no entendían [...] la gente trabajaba separadamente,

¹⁶ Caicedo y Ospina, 1999, p. 419.

¹⁷ Caicedo y Ospina, 1999, p. 419.

se trabajaba cada segmento, pero aún no sabíamos cómo iban a quedar encajados.¹⁸

Esa sensación de los personajes de no entender el mundo que los rodea es posible gracias al método de Arzuaga mediante el cual logra que los actores se identifiquen con este desconocimiento. Ellos improvisan sus reacciones ante las situaciones vividas, no tienen conocimiento de antemano sobre lo que va a pasar e ignoran qué papel juegan realmente los demás personajes en la trama.

Hay otro aspecto interesante sobre la construcción de este aislamiento desde lo sonoro. La imposibilidad de grabar los diálogos de manera sincronizada con la imagen obligaba al director a doblar las voces en estudio. El autor describe el proceso en su entrevista con Andrés Caicedo y Luis Ospina:

Yo hice el sonido sin proyección, lo hice en dos tardes, en la sala de grabaciones de Radio Sutatenza [...] llevé a mis actores y allí tuve que trabajar, con mucha velocidad, por exigencias, no me prestaban la sala por más tiempo y yo no tenía dinero [...] Entonces yo lo que hice fue aquí en la casa una especie de desglose de los diálogos y adjudicar a cada personaje todos sus diálogos sin respuesta. Es decir, cada uno leía su página naturalmente, yo trataba de darle la entonación; esta frase tiene que expresar cólera o decaimiento, pero él tenía que recitar todo su texto para yo salir de ese señor y meterme con el siguiente. Luego fue una labor de montaje sonoro, ir cortando, intercalando las frases, construyendo el diálogo.¹⁹

¹⁸ Caicedo y Ospina, 1999, p. 420.

¹⁹ Caicedo y Ospina, 1999, p. 418.

Los diálogos son, pues, un soliloquio en el que los actores solo se escuchaban a sí mismos. Realmente, nunca existieron como diálogos más allá del papel y la cabeza del director. Son monólogos montados uno junto al otro, lo que ayuda a generar esa sensación de incomunicabilidad alrededor de los personajes.

LA CONSTRUCCIÓN FORMAL DE LA SOLEDAD

En el contexto visual, Arzuaga también utiliza ciertas estrategias por medio de las cuales marca la separación entre sus protagonistas y la ciudad circundante. La primera y más evidente de estas estrategias corresponde a la puesta en escena en la que, rara vez, se establece un contacto cercano entre personajes de diferentes clases sociales. En los chircales de *Raíces de piedra* los vecinos bailan juntos durante una fiesta y se sientan apretujados en pequeñas bancas mientras consumen alcohol. Firulais y sus amigos comparten una mesa en la cantina, mientras una mujer de abundantes carnes se sienta sobre sus piernas. En *Pasado el meridiano* los empleados de la agencia se sientan uno junto al otro durante la presentación del documental publicitario y la película pornográfica. Modelos y ejecutivos van cogidos de la mano en estrechos grupos mientras hablan de negocios y otras banalidades, diálogos que saturan el ambiente sonoro de varias escenas. Sin embargo, cuando los personajes de la ciudad normalizada deben interactuar con los habitantes de los chircales, con la ciudad periférica, aparece un vacío físico que los divide.

La primera vez que esto se hace evidente es quizá el momento en que Firulais se dirige al doctor Cock solicitando dinero para ayudar a Clemente, argumentando que este trabajó en la construcción del edificio en el que están. Los dos hombres no se tocan ni siquiera para darse un apretón

de manos y de parte del ejecutivo se muestra un claro gesto de desconfianza hacia el habitante de los chircales. Paradójicamente, la situación también se presenta con los amigos de Firulais, quienes antes se mostraban amigables y cercanos, pero, ahora que busca ayuda, lo ignoran y le reclaman por interrumpir su partido de billar.

En *Pasado el meridiano* esta separación se hace aún más palpable al desenvolverse, casi enteramente, en el universo ejecutivo del centro de la ciudad. Durante gran parte de la película vemos a los empleados de la empresa reunidos en junta o caminando en corrillo por los corredores del edificio, mientras Augusto los observa, siempre desde la distancia. Alejado de sus compañeros, el ascensorista escucha los cuchicheos en los pasillos, a los que es ajeno, y ve la sala de cine improvisada a la que tiene prohibida la entrada.

En ocasiones, la división se hace tan ostensible que los demás personajes desaparecen del encuadre, dejando a los protagonistas solos en medio de un espacio vacío. Así, vemos a Clemente caminar por el amplio paisaje de los chircales o a Firulais deambular por el pasillo de un hospital. Augusto también camina solo por la calle de su pueblo y viaja en la parte de atrás de un camión, junto a la escenografía y los demás trebejos del fallido documental publicitario.

Hacia el final de la película, el ascensorista se desplaza meditabundo entre los vagones de un tren mientras observa los rieles. Aunque la actitud del personaje y el sonido avasallador de la mole de hierro hacen pensar en un intento de suicidio, el director desmiente esta idea:

No, no hay intento de suicidio. Es que él es como una especie de trapo movido por el viento, es decir, un fantoche. Cuando él se asoma a las vías todo el traqueteo del tren es su traqueteo mental [...] Yo posiblemente sea un fatalista, pero es que no

me interesa salvar al personaje. Cuando más fuerte siento el desamparo es cuando logro asumir a un personaje en el final de la degradación: no es que él quiera tropezar, lo que pasa es que no hacen más que ponerle trabas.²⁰

El vacío, que parece ir en aumento de una película a otra, es resultado del estado mental de los personajes. Valiéndose de esta separación física, Arzuaga muestra la alienación y la división que aparta a sus protagonistas de la ciudad que habitan.

En otras ocasiones, además de la distribución espacial, la sensación de separación entre los personajes y este mundo urbano se da desde el movimiento. De esta manera, mientras Clemente convulsiona sobre un andén del centro bogotano, vemos a los demás transeúntes seguir su recorrido sobre la horizontalidad del plano. Cuando el hombre se mueve a través de las calles, la gente permanece quieta o se dirige en sentido contrario al suyo. Así mismo, una turba intenta linchar a Firulais mientras este yace sobre el piso luego de su último intento de robo, evidentemente fallido.

En la escena final de *Pasado el meridiano*, este tratamiento se hace más notorio. Luego de no encontrar la tumba de su madre, Augusto camina por una carretera. Mientras el hombre avanza, aparece un grupo de ciclistas en competencia seguidos por motos y automóviles, uno de los cuales lleva un altoparlante desde el que se narra la carrera. La caravana atraviesa el plano, rápidamente, en sentido contrario al de Augusto, dejándolo ante un paisaje despoblado y desolador.

Por otro lado, lejos de los grandes planos, con un personaje separado del grupo —ejemplificado en imágenes

²⁰ Caicedo y Ospina, 1999, p. 451.

como la de Clemente caminando solo en medio de la ciudad, Augusto bañándose en la terraza del edificio en el que trabaja o Firulais caminando por el solitario pasillo del hospital—, en *Pasado el meridiano* se pone en práctica una estrategia completamente diferente para representar el aislamiento. En este segundo largometraje, la sensación de soledad se construye a partir de la segmentación en planos pequeños; de este modo, los personajes aparecen aislados del resto de actores por el mismo encuadre. Así, al iniciar la película, vemos a Augusto pedir permiso a Elda, la secretaria de la agencia, anunciándole que ha muerto su madre. El diálogo se fracciona en una decena de planos, por lo que, solo hasta el final de la escena, vemos que los dos actores comparten el mismo espacio.

Si bien la fragmentación visual en los diálogos es común en el cine clásico, con el esquema conocido como plano/contraplano —se presenta al hablante en un plano y a su interlocutor en el siguiente—, en la obra de Arzuaga la segmentación de la imagen no responde necesariamente a esta lógica. De esta manera, en la escena mencionada, el ir y venir entre el rostro de Augusto y el de Elda no se corresponde con la lógica del diálogo. Por el contrario, los cambios de planos parecen interrumpir la conversación; más que ayudar a consolidar una unidad narrativa, generan una sensación de ruptura y de confusión. Los movimientos que parecen querer enlazar un plano con otro terminan abruptamente sin alcanzar su destino. Además, entre los planos cerrados de los personajes aparecen, de manera desordenada, imágenes del telegrama que Augusto aún tiene entre sus manos, el teléfono que sostiene Elda o las manos nerviosas del ascensorista.

En otras escenas, además de los rostros, se ven paisajes y grandes planos de personajes interactuando mientras Augusto los mira confundido. El caso más extremo es, quizá, el del funeral de su madre, en el que vemos —sin una

explicación narrativa, pues Augusto aún se encuentra en el edificio de la agencia de publicidad— rostros aislados, cirios y otros detalles fúnebres sin ninguna conexión causal entre ellos. Igualmente, durante la grabación del documental en el barrio de invasión abundan los planos de rostros desconectados que, junto con los diálogos entrecortados, generan una sensación de pesadumbre y confusión.

Caicedo describe muy bien la situación cuando afirma que los planos en las películas de Arzuaga, más que continuarse, parecen interrumpirse²¹. La narración se ve, pues, fragmentada y cada una de esas fracciones significa algo más que simplemente una parte de un todo narrativo. El filme acepta la acción del azar, como bien lo expresa el escritor caleño²²; detalles de gestos y miradas no corresponden a causas anteriores o efectos futuros, y se presentan más como imágenes mezcladas desordenadamente.

Mediante esta segmentación aparentemente aleatoria, la sensación de alienación de los personajes se hará especialmente evidente, afirma Caicedo: «La frustración, la soledad, producto de la opresión de la violencia cotidiana: son estos los propósitos del filme a nivel del argumento y que, al fluir de una puesta en escena irregular y anacrónica como pocas, se convierten en propósitos-consecuencias»²³. Sea una decisión consciente o no de parte del autor, esta fragmentación azarosa parece hacer eco de las condiciones sociales y mentales en las que se desenvuelven los protagonistas.

²¹ Caicedo, 1999, p. 288.

²² Caicedo, 1999, p. 289.

²³ Caicedo, 1999, p. 283.

LA FRAGMENTACIÓN Y EL CINE DE VANGUARDIA

La construcción fragmentada de la narrativa de Arzuaga nos lleva de nuevo a la cuestión del cine clásico y su oposición a las vanguardias de la posguerra. Vale anotar que Jacques Rancière, al retomar la idea de imagen-tiempo de Deleuze, afirma:

De modo que cada imagen se separa de las demás para abrirse a su propia infinitud. Y lo que ahora constituye el vínculo es la ausencia de vínculo, es el intersticio entre las imágenes el que rige; en vez de la concatenación sensoria-motriz, una concatenación a partir del vacío.²⁴

El cine de Arzuaga, sobre todo *Pasado el meridiano*, hace eco de este vacío que separa un plano del siguiente rompiendo con el orden narrativo que exigía el cine clásico. Para autores como Jesús González Requena, esta fragmentación hace que la imagen cobre fuerza por sí misma más allá del todo que representa el relato. De esta manera, retomando una analogía planteada por André Bazin, González expresa que la narración del cine clásico puede pensarse como un puente hecho de ladrillos. Los planos o las imágenes independientes serían los ladrillos, depurados y pulidos para formar un todo que permita transitar sin problema de un lado del río al otro. En las narrativas vanguardistas, por el contrario, las imágenes independientes se asemejan más a un sendero de piedras en medio de la corriente de agua. El teórico español, citando a Bazin en su texto *¿Qué es el cine?*, afirma:

²⁴ Rancière, 2018, p. 142.

Y es que lo esencial para las piedras no es permitir a los viajeros que atraviesen los ríos sin mojarse los pies... Los hechos son los hechos y nuestra imaginación los utiliza, pero no tienen como función servirla a priori. En la planificación cinematográfica habitual... el hecho es apresado por la cámara, dividido, analizado y reconstruido, no pierde sin duda toda su naturaleza de hecho, pero queda envuelto en una abstracción como la arcilla del ladrillo [...].²⁵

En la narrativa vanguardista, en la imagen-tiempo deleuziana, cada imagen, como la piedra, reclamará su propia identidad; al respecto, Bazin afirma: «Pero, las piedras de un vado siguen siendo piedras, sin que su realidad como tales se vea afectada porque, saltando de una a otra, las utilice para franquear el río»²⁶. La imagen fragmentada no se somete del todo al relato —como sí lo hace en el cine clásico— obteniendo una densidad que antes no tenía. González Requena añadirá que esta nueva imagen siempre está amenazada por la pérdida de todo sentido tutor²⁷.

Así pues, la forma de presentar el aislamiento en *Pasado el meridiano* parece correr el riesgo de una disolución total del relato. Caicedo ya menciona la dificultad de lectura de la película ante la fragmentación de las imágenes y la desincronización de las voces²⁸. Sin embargo, son estas mismas características las que hacen tan potente el retrato del abandono que sufre Augusto; el mismo Caicedo afirma que:

Esta desproporción, también a nivel de método, contradictorio, en sí, es lo que sostiene [...] la

²⁵ González Requena, 2011, p. 248.

²⁶ González Requena, 2011, p. 246.

²⁷ González Requena, 2011, p. 247.

²⁸ Caicedo, 1999, p. 289.

armadura de toda la película y será lo que origine el potencial insólito, que es donde encontramos lo más rico, original y valerosamente consciente del filme.²⁹

Bazin y Requena señalan cómo la fragmentación permite dibujar una identidad de la imagen antes ignorada por el relato. En Arzuaga, esta segmentación acentúa también el carácter particular de los personajes; su sufrimiento aparece individualizado y separado del resto del mundo, de las banalidades y la cotidianidad de la vida citadina, adquiriendo en ocasiones un cariz casi místico.

EL MATIZ RELIGIOSO Y EL MATIZ RELIGIOSO Y LA FIGURA DEL MÁRTIR

Los personajes en las películas de Arzuaga adquieren, en ciertas escenas, un carácter místico. Por un lado, en *Pasado el meridiano* destaca el uso de espacios religiosos como templos o cementerios, acompañados de una atmósfera enrarecida y misteriosa, donde la figura de Augusto se presenta alejada de este mundo. Por otro lado, el dolor y aislamiento de los protagonistas de ambas películas, pero especialmente en *Raíces de piedra*, adquieren algunas connotaciones que los emparentan con figuras como el chamán o el mártir. Figuras, estas últimas, que terminan por confirmar las contradicciones del proyecto urbano y la condición anómica a la que son llevados algunos de sus habitantes.

²⁹ Caicedo, 1999, p. 289.

Hay una escena que llama la atención en *Pasado el meridiano*. Luego de preguntar al sacerdote por la tumba de su madre, en lo que parece una casa cural, Augusto se dirige a la iglesia. Se trata de una edificación pequeña, algo oscura, inundada por el lúgubre sonido de un órgano. Algunas siluetas humanas se mueven entre las sombras. Augusto se arrodilla y cruza sus manos para orar. Incapaz de concentrarse, se levanta rápidamente y observa los rostros de las esculturas de vírgenes y santos que pueblan el lugar. Una niña vestida de blanco, que resalta entre las demás figuras que están en la iglesia, se acerca al protagonista, quien la mira extrañado; es la primera vez que alguien se acerca de esta forma al personaje. La madre de la niña la regaña y le pide que «no moleste al señor»³⁰. Los asistentes a la iglesia giran sus rostros para observar a Augusto, en sus miradas se ve un tinte de reproche. La niña se devuelve y se pierde con su mamá en medio de la multitud. El ascensorista la ve alejarse con tristeza. Algunas miradas continúan fijas en Augusto; el hombre se siente incómodo, se levanta y sale de la iglesia. La forma en que es retratada esta escena es ajena al resto de la película; el silencio y la quietud de la iglesia contrastan con el ambiente agitado y ruidoso de la ciudad. La niña que se acerca a Augusto se presenta como una figura casi fantasmagórica. El mismo protagonista, perdido en sus pensamientos, adquiere un carácter espectral, recalcando la invisibilización que ha sufrido durante toda la película.

Este ambiente de meditación religiosa ya se había evidenciado en la visión que Augusto tiene al subirse al ascensor, en la que se alcanzan a ver algunas imágenes fúnebres, como cirios y rostros femeninos cubiertos con velos, mientras se escucha la novena de difuntos. Una atmósfera similar se deja sentir en la escena del cementerio, en la que el hombre camina silencioso entre

³⁰ Arzuaga, 1966.

bóvedas, lápidas y cruces; un paisaje que, a diferencia de la iglesia, destaca por su blancura. Esta meditación de Augusto, que parece absorto en el sonido de sus propios pasos, es interrumpida abruptamente por los gritos de unos niños desde un tejado que lo llaman «pendejo» y «barrigón».

En *Raíces de piedra*, el cariz religioso se presenta de una manera diferente. Si bien en la ópera prima de Arzuaga los elementos explícitamente religiosos se limitan al cortejo fúnebre que se ve al final de la película, por medio de su sufrimiento Clemente parece adquirir las características de los mártires cristianos. Así, lo vemos sufrir y encarnar en sí mismo la miseria y la inequidad que cargan los habitantes de los chircales. Su rostro desfigurado en medio de los transeúntes y su sermón casi religioso, desde lo alto de la barranca, hacen que destaque de entre los demás personajes. Mientras Clemente habla de abandonar «la cárcel de barro»³¹ y mudarse para un palacio en el cielo que construirá para su hija, parece ilustrar aquellas palabras de Delgado, según las cuales: «Las víctimas de la anomia no pueden calmar su inquietud, no les interesa el mundo real, pero, en cambio, pueden mostrarse generosos y altruistas en pos del objeto ideal al que aspiran, pero que no podrán alcanzar jamás»³². Este ofrecimiento a su familia serán las últimas palabras que pueda articular el albañil antes de caer en la enfermedad y la desesperación total.

Clemente se presenta como encarnación de todos los males que acongojan a los que habitan los chircales: «[...] la cámara va descubriendo varios hombres, otras gentes parecidas que llevan, a no dudarlo, el mismo triste itinerario del héroe, escogido al azar entre el montón, antihéroe por

³¹ Arzuaga, 1963.

³² Delgado, 1999, p. 92.

excelencia»³³, afirma Caicedo al describir al personaje. El albañil deviene el rostro visible de todos estos individuos marginales. Sin embargo, ese mismo carácter lo distancia de ellos, haciendo que se muestre diferente. En ese sentido, Caicedo destaca la particularidad de Clemente —eso que lo hace resaltar de entre aquellos que son iguales a él— cuando afirma: «Pero no tienen ellos [los habitantes de los chircales, sus vecinos] la capacidad de entender la naturaleza de un cierto modo superior de su dolor. El hombre enfermo (“El loco”, le dicen los niños, porque aúlla) es el único de la comunidad que sabe leer»³⁴. El sufrimiento de Clemente adquiere, pues, un matiz diferente; el albañil parece ser consciente de su miseria. Un saber amargo que guarda para sí, como en la escena donde, tras leer en el periódico la información sobre el proyecto inmobiliario que desplazará a todas las familias que habitan los chircales, permanece callado ante la desesperación de su vecina y prefiere no comunicar la tragedia. Se reserva este padecimiento, evitando que se expanda entre quienes lo rodean. De algún modo, él sufre más, de ahí que Caicedo encuentre algo superior en su desdicha.

El hecho de saber leer —de conocer de primera mano aquella idea de progreso, los planes de la ciudad normalizada y sus ingenieros que amenazan la existencia del lugar que habita— acerca a Clemente a la ciudad central más que a ningún otro personaje de los chircales. A esta ubicación en el borde, a este lugar liminal, podrían aplicarse aquellas ideas de Manuel Delgado cuando escribe:

[...] su naturaleza es, como la del forastero, la de lo que estando aquí no pertenece al aquí, sino a algún allí. Están entre nosotros físicamente, es cierto, pero en realidad se les percibe como permaneciendo de

³³ Caicedo, 1999, p. 271.

³⁴ Caicedo, 1999, p. 285.

algún modo en otro sitio. O, mejor, se diría, que no están de hecho en ningún lugar concreto, sino como atrapados en un puro trayecto.³⁵

Vale anotar que esa no pertenencia de Clemente a la sociedad marginal se hace evidente en una cierta incompreensión y recelo ante su locura. El albañil es uno de los pocos habitantes de los chircales, junto a Firulais, que se atreve a ir a ese otro lugar que es la ciudad. De algún modo permanece en el medio; su locura, su trance místico se presenta como consecuencia de ese movimiento. Augusto, por su parte, se adecúa aún mejor a ese lugar entre mundos: el rural y el urbano. El ascensorista se mueve entre un pasado en su pueblo natal y un presente en la ciudad, sin pertenecer realmente a ninguno.

Delgado vincula el estado de no pertenencia, la constante mutabilidad del marginal y el migrante con el trance religioso. El antropólogo español señala cómo, durante distintos ritos de paso, el individuo afectado, así como el chamán en la experiencia mística, es expulsado de la sociedad, pero al mismo tiempo refleja las condiciones de esta. El trance y la situación se presentan como un peligro, un riesgo: «[...] cosa lógica, dado que el pasajero ritual es alguien “entre mundos” o, cuando menos, “entre territorios” [...]»³⁶, afirma Delgado. No es de extrañar, pues, que estos personajes sean rechazados por una sociedad cuya estructura e identidad mismas se ven amenazadas por la liminalidad que representan.

Así, este lugar contradictorio —que en *Raíces de piedra* es ocupado por Clemente en su desdicha— revela las condiciones de una sociedad. Ya Delgado expone que: «El marginal se mueve entre dos luces, el alba o el crepúsculo, anunciando una configuración futura o señalando el

³⁵ Delgado, 1999, p.115.

³⁶ Delgado, 1999, p. 115.

estallido de una estructura»³⁷. Por su parte, al hablar del cine colombiano, Simón Puerta Domínguez identifica un tipo de narrativa que problematiza la idea de progreso que caracterizaba al discurso oficial. Puerta Domínguez acuña el término *narrativas de negación*, categoría en la cual incluye a Arzuaga. Al respecto, el autor antioqueño afirma:

Las primeras manifestaciones cinematográficas que vendrían a romper la linealidad en la que se presenta una visión prospectiva de la nación serían aquellas que pondrían en encuadre ese personaje que denominé el mártir: en este momento inicial (años sesenta), que lentamente iría despegando, en las producciones, el encuadre tomaría al obrero como sujeto individualizado, ya no desde la alegría folclórica y musical, ni en la alabanza a sus líderes políticos [...], sino en el padecimiento de su explotación.³⁸

Para Puerta Domínguez, películas como *Raíces de piedra* señalan las contradicciones de una modernidad urbana latinoamericana. De esta manera, expresa que:

Es esta visión de la ciudad la que hace tan interesante a Arzuaga para tratar las narrativas de negación porque establece en el proyecto modernizador una serie de mojones y cicatrices abiertas de una manera muy directa. Bogotá, la ciudad que representa el progreso, es presentada desde las grietas de su solidez.³⁹

Estas grietas que señala el autor corresponden a los padecimientos de un hombre individualizado, un marginal

³⁷ Delgado, 1999, p. 114.

³⁸ Puerta Domínguez, 2015, pp. 122-123.

³⁹ Puerta Domínguez, 2015, p.196.

que cobra rostro y representa a los de su clase, encarnando sus sufrimientos y malestares.

No deja de ser interesante que el autor use la expresión «mártir», pues en algunas ocasiones Arzuaga parece echar mano de la iconografía religiosa para retratar los padecimientos de sus protagonistas. Así, la imagen de Clemente amarrado a un poste por sus vecinos —quienes creen que la mejor manera de curar su afección es dejarlo a la intemperie— recuerda a Cristo en la columna, aquel modelo iconográfico que presenta el momento en que Jesús es amarrado, azotado y herido por la corona de espinas.

Así, la posición abatida de Clemente mientras es atado recuerda a la figura de Cristo humillado. Por su parte, los vecinos que lo sostienen con fuerza recuerdan los verdugos. No obstante, algo de ese aspecto noble y superior de Cristo se ha perdido. Clemente se presenta igual de humano que sus verdugos, su sucia y maltrecha presencia está lejos de la dignidad del hijo de Dios de la iconografía católica. La víctima sigue siendo el simple albañil, que hemos visto en toda la película, en medio de un ataque nervioso.

En la historia de Colombia, otra imagen rememora esta iconografía católica. El *Cristo campesino* es una fotografía de autor desconocido que representa a un fusilado de la violencia bipartidista de mediados del siglo xx. El cuerpo sin vida porta el atuendo de un humilde labriego, su cabeza cae hacia adelante jalando su cuerpo que es sostenido por sus manos, anudadas en las muñecas a lo que parece una estaca. Al igual que Clemente, este mártir criollo se ha despojado de la sacralidad superior de Cristo y solo conserva el dolor y el sufrimiento típicos del martirio.

Por otro lado, hay algo en lo que Clemente se presenta diferente del anónimo héroe de la fotografía de la violencia: su cuerpo no muestra la quietud de la muerte. Al ser amarrado a la columna, su expresión se desfigura, escupe

espuma por la boca mientras aprieta los dientes y frunce el ceño desesperadamente. No es capaz de articular una queja. De su boca sale un aullido, un grito inhumano, el lenguaje no es suficiente para expresar su dolor. Al respecto, Caicedo expresa: «No es el llanto del niño ni pide con ello consuelo o ayuda, ni hay allí tristeza: es una informe expresión de dolor, sin ningún orden en protesta»⁴⁰. Ni siquiera en el momento más álgido de su dolor el protagonista de *Raíces de piedra* es capaz de expresarse y romper esa barrera que lo aísla de los demás.

Delgado, por su parte, señala la sobreexcitación nerviosa, la exasperación inusitada —como la que sufre el protagonista de *Raíces de piedra*— como la consecuencia de una anomia que termina despertando en sus víctimas una irritabilidad que, aunque indeterminada, termina por sobrepasarlos. De esta manera, escribe:

No se trata de accesos de irracionalidad, o de locura, sino de expresiones de una pura agitación que parece querer calmar un vacío, reacciones ante la desesperación por no tener nada donde fijarse y encontrar un punto de equilibrio, por no poder saciar una exigencia inespecífica.⁴¹

Aunque funcionan como casos extremos, estos rostros desfigurados y la queja inarticulada que emiten hacen pensar que quizá el aislamiento más fuerte al que se enfrentan los personajes de Arzuaga sea aquel que se da desde el lenguaje. Clemente, Firulais y Augusto son incapaces de hacerse escuchar, de comunicar a los otros sus sufrimientos y la anomia a la que se ven sometidos. La palabra les parece estar negada, así como la posibilidad de escapar a la miseria en la que habitan.

⁴⁰ Caicedo, 1999, p. 285.

⁴¹ Delgado, 1999, pp. 91-92.

UN PUNTO DE LLEGADA: UN PUNTO DE LLEGADA: LA INCOMUNICACIÓN

La soledad es una característica que resulta fundamental para Arzuaga en la construcción de sus personajes. Firulais y Clemente, en *Raíces de piedra*, se muestran aislados dentro de la ciudad progresista en la que se mueven y trabajan. Para Augusto, en *Pasado el meridiano*, la brecha que lo separa de los demás es aún más grande, haciéndose evidente, incluso, cuando regresa a su pueblo. Como vimos en los apartados anteriores, se trata de una separación física, una distancia real que aleja a los personajes de sus congéneres y que es expresada por el cineasta mediante distintas estrategias. Sin embargo, esta oquedad es solo el reflejo de un aislamiento mayor: la incapacidad de comunicarse, de compartir sus pensamientos, necesidades y angustias. Una posibilidad que permitiría, al menos, vislumbrar una salida a la desdicha que los agobia.

Los protagonistas de Arzuaga están atrapados en sí mismos, como lo señalaba Pulecio⁴². Sus limitaciones físicas y mentales definen el espacio en el cual habitan. Son incapaces de integrarse al mundo desarrollado y optimista del que son testigos. La distancia que separa a personajes como Augusto o Clemente de los ejecutivos y publicistas con los que conviven, se deja sentir incluso en el discurso. La posibilidad de hablar, de expresarse, se les presenta igual o más lejana que la de actuar sobre ese mundo exterior que los condena a la miseria.

⁴² Pulecio, 1999, p. 49.

Clemente es un hombre de pocas palabras; no se le escucha ninguna queja cuando es despedido por sus patrones. El albañil solo habla para discutir con Firulais cuando este corteja a su hija o para avisar en su casa que no ha conseguido trabajo. Por lo demás, guarda silencio mientras observa tristemente los escaparates de la ciudad o el paisaje desolado de los chircales. Incluso, cuando su vecina le pide que le cuente lo que dice el periódico, permanece callado.

Firulais, en la primera parte de la película, se muestra dicharachero y conversador. Aunque no alcanzamos a oír el diálogo, conversa con la hija de Clemente mientras baila y luego charla con sus amigos y la mujer que los acompaña en la cantina. Sin embargo, en la segunda parte del filme, este personaje también está condenado al ostracismo y esto se representa en la incomunicabilidad que padece. Sus ruegos no son escuchados ni por sus antiguos camaradas de juerga ni por el doctor Cock. Al final, es escuchado por el borracho con el que comparte celda, aunque solo le alcanza a decir que está preso por «falta de plata»⁴³. El silencio de los protagonistas de *Raíces de piedra* es roto por los gritos y aullidos que Clemente prorrumpe en sus ataques nerviosos —sonidos que recuerdan más a un animal que a un hombre— y por su místico discurso final desde el púlpito de un árido barranco, que solo es escuchado por su hija y un par de chircaleros que corren a socorrerlo antes de que caiga al vacío.

Por otro lado, a Augusto, en *Pasado el meridiano*, tanto el grito definitivo como el discurso místico le son extraños. Durante toda la película, el personaje mantiene una actitud pasiva y silenciosa; en ningún momento explota o llega al desenfrenado éxtasis de Clemente. Por el contrario, al final de la cinta, mientras camina por el cementerio o

⁴³ Arzuaga, 1963.

por la carretera, la pasividad del personaje, su silencio, su incapacidad para transmitir el dolor por la muerte de su madre se hacen más evidentes.

Las primeras palabras de Augusto en el filme: «Se ha muerto mi madre, señorita Elda», solo reciben como respuesta un simple «lo siento mucho, Augusto» por parte de su interlocutora, quien pareciera ignorar adrede la premura del personaje por asistir al sepelio en su pueblo natal⁴⁴. Augusto es incapaz de dirigirle la palabra al «doctor» —el gerente de la agencia de publicidad— o a cualquiera de los demás empleados. Su intermediaria es la secretaria, quien siempre parece estar molesta ante su súplica por un permiso para asistir al funeral. Al final, será la misma secretaria quien le dé el permiso con algo de desesperación, no sin antes obligar al hombre a asistir a todo un día de trabajo en la agencia.

Al intentar comunicarle la situación al portero de la empresa, quien junto a su mujer parecen ser los únicos que comparten el rango social de Augusto, este le contesta: «¿Qué te pasa gordo?»⁴⁵, y lo ignora; ante tal respuesta, el ascensorista guarda silencio. Cuando Augusto le comenta su situación a la aseadora, esposa del portero, la reacción de esta es intentar seducirlo; en el frustrado encuentro sexual en el ascensor no hay conversación alguna. En el pueblo, al comentarle al conductor —que lo lleva desde la estación hasta la que fuera su casa— sobre la muerte de su madre, este no responde; la conversación queda también truncada. En la iglesia, el cura que lo atiende está más concentrado en cobrarle los dos pesos por una supuesta misa que ya tuvo lugar y en recriminarle su ausencia en la ceremonia, que en indicarle dónde está la tumba para que pueda despedirse de su progenitora.

⁴⁴ Arzuaga, 1966.

⁴⁵ Arzuaga, 1966.

Los únicos diálogos, en el sentido estricto de la palabra, que mantiene el personaje en la película son aquellos que sostiene con Nury. Sin embargo, estos son ya cosa del pasado y son presentados como recuerdos, como *flashbacks* en el orden de la narración. Al igual que la muerte de su madre, la desazón ante el futuro de Nury, de quien Augusto no vuelve a saber después de la escena de la violación, queda atrapada en el mutismo del personaje.

A pesar de lo anterior, aunque parezca contradictorio, sí se dan conversaciones en las películas de Arzuaga. Son muy frecuentes en *Pasado el meridiano*, al punto de colmar la banda sonora, pero son presentadas como fragmentos aislados que nada tienen que ver con los padecimientos de los protagonistas. De esta manera, nos vemos asediados, al igual que Augusto, por conversaciones sobre la campaña publicitaria que planea la agencia, los líos de faldas dentro de la empresa, las discusiones de diferentes personas en la sastrería mientras se miden la ropa, los «niños de bien» que hablan sobre baile o una solterona que le reclama al cura por un grupo de costura. Toda esta información termina por saturar sin aportar nada nuevo, ninguna solución o efecto al drama que sufre el protagonista. La mayor parte de las palabras se presentan vacías, carentes de significado. Solo Augusto, al decir «se ha muerto mi madre»⁴⁶ parece ser consciente de lo que sale de su boca; lo demás es parloteo, conversaciones superfluas y banales.

⁴⁶ Arzuaga, 1966.

LA SOLEDAD DE ARZUAGA

Alusiones a la iconografía religiosa, protagonistas pasivos —atrapados en su propio mutismo—, fragmentos de conversaciones anodinas que saturan la banda sonora, personajes que se mueven por paisajes desolados, vacíos que separan a los cuerpos según su condición social y fragmentaciones de la imagen que rompen la lógica del diálogo e interrumpen la narración; estas son algunas de las estrategias que utiliza el director español para presentar la soledad y la incomunicación del mundo urbano.

Un tema que, vale volver a anotar, preocupa a Arzuaga. En 1982 —cinco años antes de su muerte—, en una charla dada en la Cinemateca Distrital, el director afirma: «La pantalla es tan potente que nos demuestra a nosotros mismos nuestra incapacidad de comunicación»⁴⁷. La soledad de los personajes es la soledad del director. Al español siempre le inquietó la incomunicación; la incomunicación en el mundo publicitario, pero también la incapacidad de transmitir una idea al equipo de trabajo, de expresar acertadamente la visión que tenía de una película⁴⁸. En entrevista a la Cinemateca Distrital expresa:

Tú puedes marcar exactamente lo que quieres a cada miembro del equipo, y todos pueden responderte dentro del mejor espíritu profesional. Sin embargo, la película que obtienes como resultado final, está lejos de lo que algún día sospechaste que debería ser. Es un problema de comunicación o que no eres lo suficientemente persuasivo o es un problema de

⁴⁷ Bravo, 1982.

⁴⁸ Bravo, 1982, p. 11.

expresión personal donde tú no sabes qué es lo que quieres decir.⁴⁹

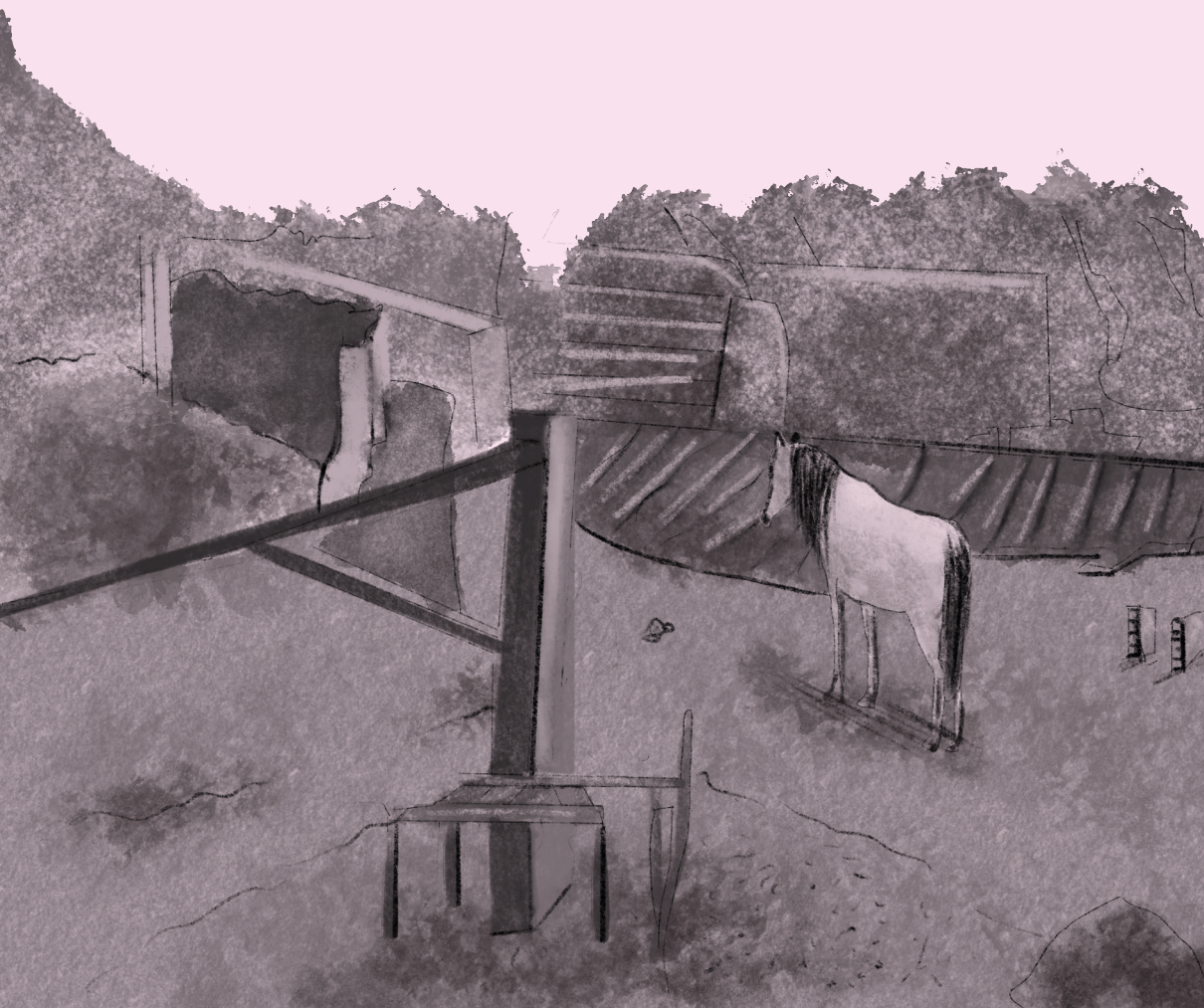
A pesar de pertenecer a otra clase social, guardando las diferencias, Arzuaga se identifica con el aislamiento de sus personajes. La necesidad de tener estabilidad económica lo obligaba a dedicarse a la publicidad, sin embargo, sentía que, a diferencia de esta, el cine le permitía expresar mejor una visión sincera del mundo. En entrevista con Ospina y Caicedo afirma:

[...] entonces pienso que tal vez el caso de Luzardo **marque el principio de una nueva etapa para el cinematografista en Colombia**, que no tenga que gastarse lo que tiene, como me ha pasado a mí, y que se quede después de cinco años haciendo cuñas, cine comercial, consiguiendo unos centavos y almacenando como una hormiga para hacer otra película. Eso acaba con la vida de cualquier cinematografista, y desde luego, así su obra no podrá tener un significado claro..., personalmente, apenas pude, lo que hice fue expresar un ansia, tratar de dar algo.⁵⁰

La mayor preocupación de Arzuaga era expresar algo verdadero, expresar su visión del mundo, una obra personal que le permitiera conectar con el espectador. No obstante, al final de sus días siente que no lo logró. Nos atrevemos entonces a afirmar que, al igual que sus personajes — Augusto, Clemente y Firulais—, Arzuaga fue un hombre atrapado en sus propias limitaciones y en las de la sociedad que lo rodeaba.

⁴⁹ Bravo, 1982, pp. 12-13.

⁵⁰ Caicedo y Ospina, 1982, p. 414.



CAPÍTULO 4

ARZUAGA A PESAR DE ARZUAGA

Fue así como el equívoco empezó a rodear al ser. Los demás creyeron de una manera casi burda que estaban viendo una realidad inmóvil y fija, y miraban al ser como se mira un retrato. Un retrato muy rico. No comprendieron que para el ser, haber acumulado había sido un trabajo de despojamiento y no de riqueza. Y, por ese equívoco, el ser fue elegido.

CLARICE LISPECTOR, *Perfil de seres elegidos*.

ARZUAGA SEGÚN ARZUAGA

Al final del camino aparece nuevamente el edificio en construcción. Esta vez no como una metáfora de algún aspecto de la filmografía de Arzuaga, sino de la totalidad de su obra. El director español, desde la distancia de varias décadas que lo separaban de sus primeros largometrajes, veía en el compendio de su trabajo un intento fallido, un tratar de plasmar algo que no se alcanzó a comunicar íntegramente. En ese sentido, remarca constantemente una diferencia entre la idea inicial que había forjado en su cabeza y sus películas terminadas. Durante la charla dada en la Cinemateca Distrital en 1982, afirma: «Algo de lo que yo quería decir quedó en esa urdimbre mal hecha»¹, refiriéndose a su obra. El autor manifiesta una insatisfacción constante y una visión excesivamente negativa de su filmografía. Para Arzuaga, su obra era deleznable, un trabajo a medias, un proyecto inconcluso como los edificios que la pueblan². En entrevista con Caicedo y Ospina, el director afirma:

Es que hace aproximadamente veinte años vengo empeñado en acercarme al cine con cierta veracidad, en la medida que uno pueda dar, y no he podido hacer nada de lo cual me sienta satisfecho; ya sea porque el mensaje no pudo llegar al público, por razones de claridad o por razones de represión, de

¹ Bravo, 1982.

² Bravo, 1982.

censura, o ya sea porque mi propia satisfacción con respecto a la obra no se ha visto colmada [...].³

Con esta actitud de derrota, conociendo ya la enfermedad que lo afectaba, el español se aleja cada vez más del cine, de la publicidad y del mundo⁴. El director Lisandro Duque Naranjo recrea esas épocas postreras: «Me cuenta su pana de siempre, Hernando González, que del 84 en adelante José María Arzuaga se encerró en su casa como un ermitaño, a dejarse crecer la barba, a escribir como un condenado, a pintar, y a recibir a muy pocos»⁵. Arzuaga, como Clemente o Augusto, termina alejado del mundo que lo rodea, encerrado en esos pensamientos que lo acechaban y sintiendo que había sido incapaz de comunicarlos y compartirlos.

Además de la incomunicación —que, como vimos en capítulos anteriores, identifica al autor con sus personajes—, esta postura pesimista, expresada en las citas mencionadas, permite revisar dos puntos que amplían la visión sobre la obra del director español. Por un lado, la noción que tiene Arzuaga del cine como medio de expresión personal, muy ligado a la concepción del director como autor. Y por otro, una visión de la técnica y el proceso de realización cinematográfica como un obstáculo que se interpone entre la idea inicial y la obra terminada. En los próximos apartados se exploran un poco más ambas aristas.

³ Caicedo y Ospina, 1999, p. 415.

⁴ Bravo, 1982.

⁵ Duque Naranjo, 2007, p. 148.

UN CINE PERSONAL

UN CINE PERSONAL

ARZUAGA COMO AUTOR

Arzuaga ve en el cine, más que un espectáculo o un negocio, una forma de expresión personal. Para el español, en esta posibilidad de manifestación subyace la diferencia que separa el quehacer cinematográfico de la publicidad. Así, en entrevista con Marta Elena Bravo, expresa:

Mira: yo reclamo para el creador, para el autor de películas la más completa y absoluta libertad. Cuando tu escribes un guion o simplemente una historia para ser contada en una película, expresas una visión del mundo, un sentir de la vida inexorablemente personal.⁶

Este carácter íntimo del cine ya lo manifestaba el director en la conversación mantenida con la revista caleña *Ojo al Cine*, donde exponía cómo en sus dos primeras películas había buscado transmitir un sentido de la vida con cierta coherencia⁷. En esta entrevista, la realización cinematográfica supera la faceta puramente expresiva y se convierte casi en una necesidad vital:

En términos de cosa imaginativa [...] de sentimientos, una muestra de los sentimientos que se reciben y se pueden dar a conocer, de golpes, de impactos

⁶ Bravo, 1982, p. 12.

⁷ Caicedo y Ospina, 1999, p. 415.

visuales, auditivos, de cosas que lo conmueven a uno y le hacen adoptar una posición crítica ante un hecho determinado. Todo eso hay que mezclarlo después en una coctelera, agitarlo, depurarlo, echarlo fuera como sea, como si fuera un dragón, un monstruo, como un vómito. Yo quiero confesar —y creo que se nota— que cuando hago una película obedezco a impulsos casi instintivos; yo no hago una inscripción, ni estoy basándome en una serie de datos. Trato de decir todo lo que me golpea y una idea embrionaria me basta. De allí saco un filme. Yo tengo que contar algo porque se lo merece. Yo tengo que denunciar algo que me importa denunciar, pero eso es todo. Lo demás son retazos [...]. Yo no puedo hacer un cine codificado, en donde todo está preestablecido, como una visión dialéctica... Tienen que ser sensaciones lo que se ofrezca.⁸

El director entiende, pues, el cine como un acto personal, casi confesional. Sus ideas surgen de lo más profundo como el vómito con el que lo compara. Más que a un orden racional, la realización responde al arrebató del genio, o al menos así lo percibe Arzuaga.

La idea de un creador individual que se expresa por medio de sus obras, si bien es común en las artes plásticas o la literatura, resultaba un tanto extraña a la hora de aplicarla a un arte de carácter industrial y colectivo como la creación cinematográfica. Las posturas de Arzuaga lo vinculan a una noción que empezaba a consolidarse para el cine en su época: la figura del director como autor, como cabeza y último responsable de la totalidad de la obra.

A mediados del siglo xx, el cine comenzaba a adquirir cierta madurez. Además de las rupturas formales mencionadas en capítulos anteriores, se da un cambio

⁸ Caicedo y Ospina 1999, p. 415.

de enfoque y se comienza a pensar en su carácter artístico, que aparecía estrechamente vinculado con su identificación como medio de expresión, lo que le daba cierta validez intelectual. Esta validación se puede rastrear hasta Alexandre Astruc, quien, en su artículo de 1948, «La cámara-stylo. El nacimiento de una vanguardia», afirma:

El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de boulevard, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual, un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente como ocurre en la actualidad con el ensayo o la novela.⁹

Para mediados de los cincuenta, varios críticos de la revista *Cahiers du Cinéma* en Francia habían hecho suya la bandera propuesta por Astruc —en la que se compara a la cámara con la pluma de los escritores—, enarbolando el surgimiento de un cine autoral en contraposición a su visión como simple espectáculo o industria. Entre los más destacados de estos se encontraban futuros directores como Eric Rohmer, François Truffaut y Jean-Luc Godard, quienes terminaron por dar renombre y difundir la llamada política de autor. Esta postura fue sostenida gracias al estudio que dichos críticos elaboraron a partir de las obras de cineastas como Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Alfred Hitchcock, Jean Renoir y Howard Hawks, entre otros, que venían trabajando desde los años veinte y treinta.

⁹ Astruc, 2011.

En sus textos, centrados principalmente en los autores norteamericanos y algunos neorrealistas, los críticos de los *Cahiers* resaltaban al creador individual detrás de las películas. Esta corriente comenzó por alabar la obra de ciertos directores considerados genios, quienes plagaban sus obras de su espíritu personal. El trabajo crítico se constituía, entonces, a partir de *corpus* construidos alrededor de autores, y no de géneros o de nacionalidades como se había desarrollado.

En 1954, al referirse al director alemán Fritz Lang, Truffaut expresa: «Es preciso sentir pasión por Fritz Lang, saludar con alborozo la llegada de cada uno de sus filmes, precipitarse a la sala donde los proyectan, volver a menudo a verlos y esperar con impaciencia el próximo»¹⁰. El mismo Truffaut, al defender la película *Alí Baba et les quarante voleurs* de Jacques Becker, retoma la frase del escritor Jean Giraudoux según la cual «No hay obras, solo autores»¹¹. De esta manera, para la crítica se imponía la figura personal del autor por encima de las peculiaridades de cada uno de los filmes.

Pronto, estos críticos pasarían a dirigir sus propias películas que, siguiendo sus postulados teóricos, respondían a intereses e impulsos personales. Surge, así, un cine en el que las decisiones del director se imponen por encima de los asuntos financieros. Esto exigía que el director transformara el guion o fungiera él mismo como guionista¹².

Antes que una reflexión demasiado extensa sobre el concepto de autor planteado por los críticos de *Cahiers du Cinéma* —reflexión que excedería el alcance del presente trabajo—, nos interesa el horizonte metodológico que este

¹⁰ Truffaut, 2003a, p. 30.

¹¹ Truffaut, 2003b, p. 35.

¹² Astruc, 2011, p. 193.

concepto, con sus visibles contradicciones, brinda a la hora de acercarse al trabajo de José María Arzuaga. Vale aclarar que el cine al que se refieren autores como Truffaut está alejado geográfica, cronológica y formalmente del cine colombiano de mediados de los sesenta. Sin embargo, las ideas mencionadas nos pueden permitir comprender una faceta del trabajo del director español.

Así, vale la pena recordar que, en la conversación con Marta Elena Bravo, el español narra los cambios realizados al guion original de Julio Roberto Peña, productor de *Raíces de piedra*, quien le había pedido su opinión. Arzuaga encontró esta primera versión llena de problemas: escenas inconexas que daban la impresión más de un boceto para un documental que para una película de ficción. Debió, entonces, poner orden en estas notas dispersas dotándolas de una lógica cinematográfica y, también, desarrollar un plan de producción y un guion técnico, elementos vitales para el desarrollo de un rodaje. Ante el temor por un proceso que no conocía y reconociendo la habilidad de Arzuaga, Peña le ofrece ser el director de la que sería su primera película en Colombia¹³.

El mismo Arzuaga parece ser consciente de su papel como autor. Así, a una década de haber realizado sus películas *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano*, afirma:

Aunque las hice con el afán de convertirlas, una vez terminadas, en un producto industrial quizás no me movió eso fundamentalmente. Lo que yo trataba de hacer era un cine —quizá equivocadamente— que tuviera para mí una determinada importancia, un cine muy a nivel de autor, que ahora repasándolo

¹³ Bravo, 1982, pp. 10-11.

no lo veo muy de acuerdo a unas situaciones reales concretas.¹⁴

En *Pasado el meridiano*, el carácter autoral se manifiesta aun más. Este segundo filme está basado en una idea original del español, quien asume tanto la dirección como la producción y el guion de la película. Este mayor control de Arzuaga se nota en una preocupación más evidente por la soledad urbana que está estrechamente vinculada a su experiencia como publicista. Sin embargo, quizá sea en la arriesgada experimentación formal donde mejor se constata la presencia del director. La búsqueda personal de Arzuaga hace que se aleje de los estándares industriales de producción, obligándolo a desarrollar modelos que respondan mejor a sus intereses expresivos y al contexto de precariedad técnica en el que desarrolla sus películas. Los ajustes se dan desde un nivel tan básico como el formato usado para la grabación. Si bien el formato 35 mm era el preferido por el cine industrial hasta la llegada del cine digital, el español opta por filmar *Pasado el meridiano* en 16 mm¹⁵; este formato considerado de menor calidad era reservado, en la mayoría de los casos, para trabajos estudiantiles y películas caseras. En entrevista con Caicedo y Ospina, Arzuaga da la siguiente opinión: «*Pasado el meridiano* fue filmado en 16 y ampliada. Yo creo que trabajar con 16 es una gran cosa, poder evitar la servidumbre a la cámara pesada y eso, es una gran cosa y yo la apoyo»¹⁶.

Además de un formato más liviano, más pequeño y de menor calidad que el estándar, las formas de producción del director español también se adecuaban al contexto.

¹⁴ Caicedo y Ospina, 1999, p. 414.

¹⁵ El formato hace referencia al ancho del fotograma en el negativo. Un fotograma más ancho implica una mayor calidad en la imagen. El 35 mm es el formato que ha sido más usado en cine y fotografía, siendo heredado a los sensores de las cámaras digitales.

¹⁶ Caicedo y Ospina, 1999, p. 419.

El autor narra cómo el rodaje de *Raíces de piedra* tomó alrededor de veinte días repartidos en cuatro meses, debido a otros compromisos laborales, técnicos y de logística —como, por ejemplo, que los actores solo podían trabajar los fines de semana en la película¹⁷—. En *Pasado el meridiano* el cronograma tampoco se ajustó a lo estipulado industrialmente. Una reseña biográfica hecha por la Cinemateca Distrital expone que la producción se extendió por cinco meses, trabajando solo los fines de semana¹⁸.

En un nivel formal, hemos visto cómo la configuración de la puesta en escena o la solución al problema de la sincronización del sonido rompían con una forma tradicional de hacer cine. En este orden de ideas, cuando Caicedo y Ospina le preguntan si hubo intención de sincronizar el sonido en *Pasado el meridiano*, el director contesta: «No la hubo. Por eso, *Pasado el meridiano* fue una película completamente experimental, en ese sentido y en todos. Toda la cámara se movió a mano»¹⁹. La cámara de Arzuaga responde a las improvisaciones de los actores que solo contaban con algunas indicaciones básicas del director, desconociendo la totalidad del guion. En las cintas de Arzuaga es común toparse con espaldas y planos truncados; la cámara trabaja para los actores y no al contrario, por lo que es común que los rostros se desenfocan o salgan de cuadro. Si bien esto se podría percibir como un error, en el que se pierde constantemente la expresión facial de los actores, también ayuda a construir una sensación diferente del espacio, dotando a las películas de una profundidad difícil de encontrar en el cine colombiano de la época. Esta nueva espacialidad es una de las características que

¹⁷ Caicedo y Ospina, 1999, p. 417.

¹⁸ Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, 1982, p. 5.

¹⁹ Caicedo y Ospina, 1999, p. 418.

Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria, veinte años después, destacarían del director²⁰.

Como se ha mencionado, para el crítico Andrés Caicedo, el método empleado por Arzuaga sostiene la totalidad de sus películas y las dota del potencial que poseen: «Un método creado a partir de la imposibilidad física de hacerse a un método, su práctica es, por lo tanto, la negación de todo método»²¹. Siguiendo lo planteado por Caicedo —pero también por Álvarez y Gaviria—, Arzuaga encuentra un método que le permite expresarse y resolver la precariedad técnica a la que se enfrenta, marcando su propio estilo de autor y haciéndose notar dentro de la historia del cine en Colombia.

Dentro de las particularidades de este método se destaca la ausencia consciente de un guion que articule toda la película. En entrevista a la revista *Ojo al Cine*, el español menciona:

La experiencia de *Pasado el meridiano* fue otra, contraria. Yo no tuve guion, intencionalmente suprimí el guion, la película se filmó con una idea embrionaria. Quizás bastante clara para mí, pero se fue extendiendo en una etapa bastante amplia, porque teníamos que trabajar al mismo tiempo en otras cosas, comerciales y todo eso.²²

Al explicar la ausencia de guion en la película, el director plantea que las necesidades experimentales de esta no se podían expresar con un método tradicional:

Me pareció absolutamente innecesario porque se trataba de una película experimental, un filme

²⁰ Álvarez y Gaviria, 1982.

²¹ Caicedo, 1999, p. 289.

²² Caicedo y Ospina, 1999, p. 417.

de autor si tú quieres. La elaboración de un guion técnico se justifica, cuando la película que se hace tiene pretensiones comerciales, donde hay una serie de premisas económicas que te obligan a diseñar un plan de producción exhaustivo. Yo fui directamente a lo que me preocupaba. Tenía una especie de escaleta donde había anotado el decurso de la acción, sabía que la trama se iba a resolver de tal manera. Solo intentaba poder traducir a la imagen, la percepción de ese mundo, sin que mediara ningún obstáculo.²³

Arzuaga se vincula, pues, a esa idea que ya dejaba entrever Astruc cuando esperaba que el cine se transformara en un lenguaje tan riguroso que permitiera al director plasmar su pensamiento directamente sobre la película²⁴. Sin embargo, esta búsqueda de una verdad y un contacto real entre cine y realidad se presenta imposible. El director ya señala cómo la obra final significa en sí misma una traición a la idea original: «La obra está en las antípodas de la idea»²⁵, afirma en el coloquio dado en las instalaciones de la Cinemateca Distrital en 1982. Esta traición está marcada por las condiciones de precariedad técnica y los problemas de producción y exhibición sufridos por las películas. Sin embargo, también es definida como una lucha entre el autor y la técnica, en la que esta última siempre termina por imponerse.

²³ Bravo, 1982, pp. 11-12.

²⁴ Astruc, 2011, p. 192.

²⁵ Bravo, 1982.

LA TÉCNICA COMO OBSTÁCULO

Contrario a la transparencia y la docilidad que Astruc espera del cine como expresión pura del pensamiento, Arzuaga identifica una separación insondable entre las ideas —que como director preconcebía del filme— y la película finalizada. De esta manera, en entrevista con Andrés Caicedo y Luis Ospina expresa que: «[...] una vez la obra está terminada, casi siempre constituye una traición a lo que uno pensaba de ella»²⁶. Esta barrera entre idea y obra sería inherente al cine, sin importar mucho el virtuosismo o la sinceridad con la que el director pretendiera presentar su visión del mundo²⁷.

Una de las varias formas que puede tomar este vacío entre idea y obra finalizada tiene que ver con la censura, que puede crear una marcada diferencia entre el proyecto de película y el filme que se exhibe finalmente al público; en el caso de Arzuaga, *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano* son películas que vieron su exhibición truncada a causa de estos procesos.

Durante el Gobierno de Gustavo Rojas Pinilla se expidió la Ley 197 que institucionalizaba la censura a las producciones cinematográficas mediante la creación de la Junta de Clasificación²⁸. Esta tenía como objetivo clasificar las películas aptas para el público colombiano y vetar aquellas

²⁶ Caicedo y Ospina, 1999, p. 419.

²⁷ Bravo, 1982, pp. 12-13.

²⁸ Martínez Pardo, 1978, p. 225.

que significaran un peligro de corrupción moral para la juventud. Este organismo estaba supeditado al Ministerio de Educación y era conformado por representantes del clero, padres de familia, educadores y el Ministerio de Justicia.

Esta junta encontró que *Raíces de piedra* falseaba la realidad nacional. A pesar de que su rodaje terminó en 1961 y que destacó en varios festivales de cine en 1963 —recibió una mención honorífica en el Festival Internacional Sestri Levante y el premio a mejor película en el Festival de Cine de Cartagena—, la película solo pudo verse en salas de cine hasta 1964²⁹. La cinta que los censores permitieron exhibir distaba de aquella concebida por Arzuaga, pues la Junta solo permitió su lanzamiento si se eliminaban las escenas que consideraron más inconvenientes³⁰. Entre las escenas mutiladas —diez, según el recuento hecho en *Cuadernos de cine colombiano*— están aquellas que hacen críticas directas a la Iglesia, al sistema de salud y al ideal de progreso que había sido mantenido por varias Administraciones en Bogotá³¹. Una suerte similar corrió *Pasado el meridiano*, que no pudo ser exhibida comercialmente en Colombia. Si bien hizo parte de la muestra *Cinema latinoamericano: cultura come azione* de la cuarta versión del Festival de Cine de Pésaro, su exhibición comercial en Europa tampoco fue posible debido a que su veto en Colombia impedía su comercialización en el extranjero³².

Cuando en 1974 Luis Ospina y Andrés Caicedo le preguntan al español si pensaba presionar al organismo de censura para permitir la exhibición de las películas, Arzuaga dice que ya no le interesa, que las encuentra desfasadas y que la reflexión planteada ya no tendría la

²⁹ Vélez, 2015, p. 54.

³⁰ Bravo, 1982, p.15.

³¹ Bravo, 1982, p. 15.

³² Martínez Pardo, 2006, p. 26.

misma contundencia que 10 años antes³³. En ese sentido, y tal vez con base en esa conversación, Caicedo luego escribe:

[...] cuando la censura las prohíbe [*Pasado el meridiano* y *Raíces de piedra*], Arzuaga, considerando ya saciada su necesidad, se desentiende de ellas, y así nunca han podido exhibirse en función comercial normal [...].³⁴

Si bien la censura se interpone entre Arzuaga y su público, y en ocasiones deforma sus películas, el director insiste en la realización de un cine propio: «Yo creo que no debemos ceder, que debemos seguir diciendo lo nuestro, aun si nuestras películas no se puedan ver aquí», afirma el español.³⁵

Por otro lado, el obstáculo del que hablamos puede ubicarse antes: idea y obra se separan desde el momento en que comienza el rodaje. Esto se debe, en primer lugar, a la precariedad del medio cinematográfico en Colombia que, como se mencionó en el primer capítulo, carecía de la solidez de industrias fílmicas como las de Argentina, Brasil y, sobre todo, México. Dicha precariedad implicaba una falta de equipos técnicos, pero también de profesionales capacitados para llevar a cabo una película. Cuando Marta Elena Bravo le pregunta a Arzuaga por la generación de «Los Maestros», grupo de directores que habían estudiado en el exterior y que comenzaron su carrera cinematográfica en Colombia a la par que él, el español responde sarcásticamente:

Cuando ellos regresan al país, más o menos en la misma época en que yo llego, había una infraestructura bastante precaria, los laboratorios

³³ Caicedo y Ospina, 1999, p. 415.

³⁴ Caicedo, 1999, p. 282.

³⁵ Caicedo y Ospina, 1999, p. 416.

donde se hacían los noticieros de Panamerican Films y el de Ordóñez y Ceballos. Esos noticieros eran las únicas manifestaciones de un cine nacional y estaban hechos por camarógrafos que apenas si sabían obturar una cámara.³⁶

En entrevista con Caicedo y Ospina, el director ya había intentado exponer el contraste entre esa necesidad de un cine íntimo y las dificultades económicas y técnicas, afirmando:

Es que en Colombia el cinematografista sufre de una compulsión, ese tener toda una serie de sentimientos ocultos, contenidos, eso lo pone a uno con frecuencia en desventaja ante el fenómeno cinematográfico, en desventaja económica, hay todo un apremio, hay limitaciones de tiempo, está la urgencia de manifestarse cuanto antes, de **saber uno que puede decir algo que ha estado callado durante tanto tiempo**. Entonces faltando al más absoluto rigor de poder plantear las cosas como deben ser, uno se lanza un poco como si se lanzara a la piscina, un poco a ciegas y de cabeza, sabiendo que se está filmando en un formato por debajo del estándar, que la película no le va a alcanzar, que los actores no están preparados.³⁷

Párrafos atrás veíamos cómo Arzuaga parece vadear esta precariedad ajustando sus cronogramas de rodaje y recurriendo a estrategias experimentales durante la realización. Sin embargo, a veces las limitaciones impuestas por la insuficiencia del medio entorpecían el desarrollo de las películas. Así, el director cuenta que, a pesar de considerarlo una experiencia valiosa, *El cruce* —proyecto inacabado que emprendió junto con el llamado grupo de «los Marginales»—

³⁶ Bravo, 1982, p. 10.

³⁷ Caicedo y Ospina, 1999, p. 417.

se filmó solo en cinco días³⁸. Este lapso resulta exageradamente breve, teniendo en cuenta que el proceso de rodaje de un largometraje industrial puede requerir varios meses. Si bien el español no lo menciona directamente, esta premura de tiempo puede ser una de las causas de su insatisfacción con el resultado final del rodaje.

Otra barrera que se interpone entre la idea concebida por el director y los filmes como productos terminados es la intervención de otras personas en la toma de decisiones. El cine es de por sí un arte de carácter colectivo, y cargos como los de guionista o productor suelen decidir sobre la disposición final de la obra. En las diversas entrevistas concedidas, Arzuaga expresa que la relación con el productor, quien se encarga del manejo administrativo y financiero de un filme, se presenta especialmente problemática. En conversación con la Cinemateca Distrital, el director expresa: «Pero cuando entras al terreno de la realización, esa visión y ese sentimiento se enajenan. Tú tienes que someter tu guion a la aceptación de los productores y ahí se empieza a atomizar tu idea, a dispersarse»³⁹. Esta negociación con el productor a veces no se limita a una transformación del guion inicial, sino que se extiende a otras etapas. Así, Hernando Martínez Pardo, al referirse a *Raíces de piedra*, recuerda: «Hubo, además, limitaciones económicas; no se elaboró un guion previo, el doblaje se hizo en España con voces españolas. La música de guitarras fue impuesta por otras personas»⁴⁰. La música empleada en su ópera prima es un detalle que molesta especialmente a Arzuaga, porque daba a la obra un tono

³⁸ Caicedo y Ospina, 1999, p. 417.

³⁹ Bravo, 1982, p. 12.

⁴⁰ Martínez Pardo, 1978, p. 254.

de compasión que no encajaba con su idea inicial sobre el ambiente de los chircales⁴¹.

A veces, esta interrupción malogra completamente la obra, al punto de que el director ya no se reconoce en ella. Este es el caso de la última película de José María Arzuaga, *Pasos en la niebla* (1978). Según el también director Lisandro Duque Naranjo, Arzuaga, el día del estreno, se sentía avergonzado del producto final; una obra que se alejaba de las búsquedas expresadas por él casi dos décadas antes. Duque Naranjo añade: «Y con razón, pues la productora, una millonaria barranquillera, le desnaturalizó el guion, le interfirió el rodaje y le impuso su arbitrariedad e ignorancia, incluso en los encuadres y los lentes»⁴².

La intervención de otras personas en la realización desdibuja, pues, una idea, un tanto romántica, en la que el director se yergue como la única cabeza detrás de la película. Las intenciones originales de Arzuaga se ven transformadas por la intervención de sus productores. Sin embargo, este vacío que separa obra e idea ya lo había esbozado el director cuando afirmaba que, durante la materialización del guion, y pese a que actores, sonidistas, camarógrafos y demás personas involucradas en el rodaje pusieran lo mejor de sí, el esbozo original se desvirtuaba inexorablemente⁴³.

La lucha de Arzuaga parece enfrentarse a la técnica del cine. El medio mismo se ve como un obstáculo en la transmisión del mensaje, del pensamiento del director. Así, al hablar de la traición que implica la obra terminada frente al pensamiento inicial, el español ahonda:

⁴¹ Caicedo, 1999, p. 286.

⁴² Duque Naranjo, 2007, p. 147.

⁴³ Bravo, 1982, pp. 12-13.

[...] se da una traición, porque uno se imagina, piensa una serie de cosas, y después los hechos, los hechos de trabajar con artefactos materiales, de tener que introducir una técnica de por medio y unos elementos, una serie de personas a las que **quizás uno no tiene la capacidad de transmitir íntegramente lo que uno quiere decir** y entonces la idea original se desvirtúa.⁴⁴

Para Arzuaga, el paso necesario entre el pensamiento embrionario y la obra final, la materialización del pensamiento por medio de todo el andamiaje técnico del cine, implica una desfiguración, una desviación inevitable respecto a esa idea inicial. Así, en entrevista con la Cinemateca Distrital, el español expresa:

El rodaje es el punto crítico donde se rompe la soga. Cuando se está rodando se está materializando una idea que has concebido y que tienes que poner a prueba frente a todos los que forman el equipo de trabajo. Son unas imágenes virtualmente conseguidas, que hay que transmitir, comunicar a los demás. Pero en este hecho hay una incapacidad de base, porque es la imagen construida la que comunica y no su anticipación. Aquí hay un problema de índole filosófico muy sutil, pero no sé si consiga comunicarlo.⁴⁵

Es una lástima no contar con elementos que permitan una mejor comprensión de este pensamiento, aparentemente contradictorio, de Arzuaga. El director reniega de los medios de expresión del cine, aboga por la posibilidad de plasmar los pensamientos directamente en la pantalla; una idea que Astruc dejaba entrever sin llevarla a tales extremos.

⁴⁴ Caicedo y Ospina, 1999, p. 419.

⁴⁵ Bravo, 1982, p. 14.

Por otro lado, vale la pena traer a la discusión el concepto de *modernidad cinematográfica*. El filósofo Jacques Rancière define el *régimen estético* del arte como aquel modo de entender y crear imágenes que caracteriza la modernidad y que se aleja de la mimesis o representación. Para el francés, en el *régimen mimético* la materia de la obra —los colores, la piedra, el lenguaje— se entiende como un objeto pasivo al que la actividad del artista se impone moldeándolo a su antojo. El medio de expresión es transparente y no opone ninguna resistencia a la transmisión del pensamiento del artista⁴⁶. En el régimen estético, por el contrario, esta imposición del artista a la materia se ve negada y el medio opone resistencia. Al referirse a este régimen estético, Rancière escribe:

Se trata de un régimen de pensamiento del arte que expresa también una idea de pensamiento. Esta ya no es la facultad de imprimir la voluntad en sus objetos. Es la facultad de igualarse a su contrario. Dicha igualdad de los contrarios, en la época de Hegel, era la potencia apolínea de la idea que sale de sí misma para convertirse en luz del cuadro o en la sonrisa del dios de piedra. Pero desde Nietzsche a Deleuze, en cambio, se ha transformado en la potencia dionisiaca mediante la cual el pensamiento renuncia a los atributos de la voluntad, **se pierde en la piedra, el color o la lengua y equipara su manifestación activa al caos de las cosas.**⁴⁷

La materia se opone y hace su aparición en la obra. La obra de arte, la película, deviene una huella de la lucha entre el artista y el medio de expresión. El pensamiento de Rancière nos ayuda a comprender la visión de Arzuaga; en una de sus entrevistas el director afirma:

⁴⁶ Rancière, 2018, p. 154.

⁴⁷ Rancière, 2018, p. 154.

Yo sé que el cine tiene una técnica de la cual no podemos huir. Hay que asumir ese riesgo, esa especie de tortura si tú quieres. El cine nos somete a cierta servidumbre porque nos obliga al manejo de determinados instrumentos, a aceptar ciertas condiciones. También, en otros terrenos de la creación artística se da este sometimiento a la técnica. El pintor está sometido a los colores, así como el escritor está sometido a las palabras. Pero entonces, se trata de entablar una lucha contra el inconveniente técnico para poder comunicar ese sentimiento inicial que nos mueve a crear. Siempre he deseado poder traducir a la pantalla lo que siento, sin que tuviera que mediatizar ningún elemento ajeno, como el guion, la cámara, las luces, todos esos elementos que te rodean en un set y que no hacen más que dispersarte.⁴⁸

Este deseo de Arzuaga, como ya lo señala Marta Elena Bravo —su interlocutora—, se convierte en un imposible. Así, de la lucha contra el inconveniente técnico y la precariedad económica, el director, al final de sus días, siente que ha salido derrotado. El español no dimensionaba el valor que podría cobrar su obra para futuros referentes. En el coloquio que da en la Cinemateca Distrital en 1982, resta cualquier importancia a su trabajo: «A todos nos pasa lo mismo. Nuestra palabra no alcanza, el cine se agota»⁴⁹, expresa tranquilamente ante la visión de su filmografía como una obra inacabada y la incapacidad definitiva de transmitir íntegramente aquello que sentía necesario compartir con el público. Su autopercepción está lejos de ser la figura fundacional en la que terminaría convirtiéndose para la historiografía del cine nacional⁵⁰.

⁴⁸ Bravo, 1982, p. 13.

⁴⁹ Bravo, 1982.

⁵⁰ Zuluaga, 2011, p. 72.

Sin embargo, esta incapacidad no parecía generarle una angustia exagerada. El director, consciente de la imposibilidad de controlarla, entiende que la obra se le escapa de las manos y lo excede. De esta manera, al hablar de la traición que representa la película terminada frente a la idea inicial, añade: «Pero pienso, por otra parte, que la obra, entonces, cobra su propia corporeidad y que ya navega independientemente de lo que piense de ella»⁵¹.

ARZUAGA DESPUÉS DE ARZUAGA

El crítico Pedro Adrián Zuluaga señala que Arzuaga es reconocido como paterfamilias (padre de familia), una de las columnas que históricamente sustenta la idea del cine colombiano⁵². Zuluaga incluye a *Pasado el meridiano* dentro de su lista de diez películas canónicas de la cinematografía nacional; una lista que el autor selecciona de acuerdo con criterios como la presencia de los filmes en textos críticos y académicos, las posibilidades de acceso a su visualización y su exposición en muestras, curadurías y retrospectivas⁵³. Como bien lo señala Zuluaga, Arzuaga, actualmente, es uno de esos puntos ineludibles al hablar de la historia del cine colombiano; sus dos primeros largometrajes son exhibidos por canales públicos, hacen parte de muestras y festivales, y les son dedicados textos y trabajos académicos como este⁵⁴.

⁵¹ Caicedo y Ospina, 1999, p. 419.

⁵² Zuluaga, 2011, p. 72.

⁵³ Zuluaga, 2011, p. 89.

⁵⁴ Una búsqueda bibliográfica más extensa excede los alcances del presente trabajo y se dificulta teniendo en cuenta las presentes situaciones de movilidad a raíz de la emergencia de salud pública.

En el apartado que Hernando Martínez Pardo dedica a *Raíces de piedra* en su *Historia del cine colombiano*, se pueden ver los sentimientos encontrados que despertó la película entre la crítica, en la época de su estreno. Por un lado, un optimismo frente a una temática diferente y personajes más complejos y cercanos al colombiano de a pie. Por otro, las deficiencias técnicas que dificultaban y entorpecían su visualización. Así, Hernando Salcedo en su artículo para «Lecturas dominicales» de *El Tiempo* cita un comentarista anónimo de este periódico que ve en la película la posibilidad del renacimiento del cine colombiano, a la vez que se reproducen los comentarios de Hernando Salcedo según los cuales la improvisación y el desconocimiento cinematográfico por parte del director «anulan cualquier esfuerzo por meritorio que sea y justifican la prevención del público colombiano contra su propio cine»⁵⁵. Martínez Pardo también retoma al crítico Umberto Valverde, para quien las limitaciones técnicas de *Pasado el meridiano* constituyen fallas insuperables, afirmando:

Es una obra fallida en su realización, estéticamente pobre, producto de una baja tecnología, requisito mínimo en el cine. Por eso, pretender elaborar desde ahí una presunta estética, o un análisis cinematográfico supuesto, como deliberada o inconscientemente lo hace Andrés Caicedo, es un presupuesto vano e ilusorio, por no decir tramposo.⁵⁶

María Antonia Vélez, retomando un artículo de Miguel Ayuso en *El Tiempo*, señala que la película fue abucheada en un festival de cine de Ibagué, en 1966, por ser demasiado «prolongada y monótona». En el artículo retomado por la

⁵⁵ Martínez Pardo, 1978, p. 252.

⁵⁶ Martínez Pardo, 1978, p. 256.

autora, también se critican aspectos como la fotografía, el ritmo, los diálogos y la actuación⁵⁷.

Este enfrentamiento entre un interés por presentar una visión más real del hombre colombiano y una torpeza formal en la ejecución es una constante en los acercamientos críticos a la obra de Arzuaga durante los sesenta y los setenta. En la mayoría de los casos, lo segundo termina por imponerse marcando el cine de Arzuaga como una obra fallida. Así, en 1978, en su *Historia del cine colombiano*, Martínez Pardo, al expresar su visión personal sobre *Raíces de piedra*, escribe:

Que en 1961 el cine colombiano no tuviera un desarrollo como para lograr una estructura de lenguaje más coherente y entrar a apropiarse con riqueza de la realidad, es otra cosa. Que tuviera que limitarse a describir esas abstracciones de «lumpen» y de «obrero» por incapacidad del desarrollo de su lenguaje, sin llegar a definirlos como personajes, es algo que explica históricamente las grandes fallas de la película. Pero entonces, que no se hable de neorrealismo, ni de «visión desgarradora del hombre colombiano», ni de obra maestra. Ni siquiera de aporte con respecto a obras anteriores.⁵⁸

La visión en las dos décadas posteriores a la llegada de Arzuaga, como lo deja ver el comentario de Martínez Pardo, está lejos de reconocer en el español una figura fundamental del cine colombiano. El primero en intentar superar esta contradicción y señalar la importancia de Arzuaga para el cine colombiano fue Carlos Álvarez⁵⁹.

⁵⁷ Vélez, 2012, pp. 54-55.

⁵⁸ Martínez Pardo, 1978, p. 254.

⁵⁹ Martínez Pardo, 2006.

Ya en 1967, Álvarez se lamentaba de que el único largometraje valioso de todos los producidos en Colombia, *Pasado el meridiano*, permaneciera guardado ante su prohibición por la Junta de Censura⁶⁰. Él admiraba el interés de Arzuaga por la condición social de sus personajes, pues aun siendo español, se había acercado mejor que nadie a la soledad del ser colombiano. El crítico destaca este aspecto por encima de las fallas técnicas, por eso señala: «Pocas veces, en medio de los errores, las limitaciones y las fallas, el cine ha mostrado a un hombre mayor en medio de su pequeñez, en su soledad de lumpen, en su desamparo de hombre sin amigos»⁶¹.

Recordemos que en 1968 Álvarez viaja a Pésaro llevando *Pasado el meridiano*. En la ponencia presentada en dicho festival, titulada «Colombia: una historia que está comenzando», el crítico señala que la segunda película de Arzuaga marca un camino, un derrotero para el cine colombiano. Para Álvarez, la segunda película de Arzuaga será uno de los dos filmes que, junto con *Camilo Torres* de Diego León Giraldo, podía rescatarse como propuesta sincera y consciente dentro de la escasa cinematografía colombiana: «Solo aquí se da una posibilidad cinematográfica. Solo aquí comienza a verse un camino que si no está sustentado por una perfecta calidad técnica, sí lo está en la concepción como se han enfrentado estos trabajos»⁶². Álvarez es, pues, el primero en ver en Arzuaga una posibilidad más allá de las deficiencias técnicas de sus filmes.

Sin embargo, el crítico es lo suficientemente perspicaz para separar la obra de las intenciones de su autor. Así, al retomar y editar sus antiguos escritos, Álvarez añade:

⁶⁰ Álvarez, 1989, p. 27.

⁶¹ Álvarez, 1989, p. 31.

⁶² Álvarez, 1989, P. 42.

«Con este [Arzuaga] pudo haberse dado un típico caso frankensteiniano, en el que el crítico ve aspectos que ni el director conscientemente los puso, ni el público los percibe ni, tal vez, objetivamente, la película los tiene»⁶³.

En Pésaro, el crítico peruano Augusto M. Torres vio *Pasado el meridiano*; tres años después escribirá: «Tan solo guardo tres buenos recuerdos correspondientes a las proyecciones de *David Holzman's Diary* de James McBride, *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea y *Pasado el meridiano* de José María Arzuaga»⁶⁴. Martínez Pardo describe cómo M. Torres junto con Manuel E. Pérez entrevistan a Arzuaga en 1971. Si bien los peruanos cuestionan el primitivismo narrativo, también admiran: «[...] la forma particular de afrontar la miseria y la violencia de una sociedad cerrada y opresiva»⁶⁵, y definen la película como «producto cultural típicamente subdesarrollado que sabe dar testimonio de su situación»⁶⁶.

La visión de M. Torres, que identifica a *Pasado el meridiano* con un producto «subdesarrollado que sabe dar testimonio de su situación»⁶⁷, parece responder a las ideas de un cine imperfecto planteadas por Julio García Espinosa en su texto de 1969⁶⁸. El cubano expresa que el cine latinoamericano no debía buscar una perfección técnica, que por sus propias condiciones le era ajena, sino que su esencia estaba en la precariedad de su realización, en la imperfección de su forma. En un texto del año 2000, que retoma sus anteriores argumentaciones, García Espinosa señala que: «La forma

⁶³ Martínez Pardo, 2006, p. 33.

⁶⁴ Martínez Pardo, 2006, p. 27.

⁶⁵ Martínez Pardo, 2006, p. 27.

⁶⁶ Martínez Pardo, 2006, p. 27.

⁶⁷ Martínez Pardo, 2006, p. 27.

⁶⁸ García Espinosa, 2011, pp. 178-189.

no es un adorno ni un plumaje. No es siquiera el escenario donde un autor puede exhibir la imaginación. La forma conceptúa el tema o, si se quiere, el contenido»⁶⁹. Los planteamientos del cubano, que servirían como manifiesto a toda una vertiente del cine latinoamericano, niegan esa diferencia entre un tema acertado y una forma defectuosa o limitada que los primeros críticos vieron en Arzuaga, y se sitúan del lado de lo planteado por M. Torres o Andrés Caicedo. El cubano añade que: «La máxima austeridad en las soluciones expresivas no es solo una forma de hacer resistencia al cine actual, sino que es nuestra forma actual de hacer cine»⁷⁰. De esta manera, la forma inacabada y tosca constituye el corazón de cierto tipo de filmes.

Ya hemos visto cómo Arzuaga escoge grabar en un formato inferior al estándar y plantea modelos de producción alternativa que responden a la precariedad técnica y económica que encontró en Colombia. Aspectos como estos permitieron vincular su trabajo con la noción planteada por García Espinosa. Así, en 2006, Mauricio Durán escribe:

Ante la perfección de la publicidad, Arzuaga prefiere un cine imperfecto pero ideológicamente consecuente, como el que descubrirá en las películas de Glauber Rocha y los textos de Julio García Espinosa. Como decía Godard en esos años: **habría que elegir entre las ideas claras y las imágenes claras.**⁷¹

El mismo Martínez Pardo es consciente de este influjo, aunque está en desacuerdo. Refutando a aquellos críticos que ven en Arzuaga una muestra de *cine pobre*, el autor

⁶⁹ García Espinosa, 2002, p. 28.

⁷⁰ García Espinosa, 2002, p. 29.

⁷¹ Durán, 2006, p. 55.

colombiano, al hablar de *Pasado el meridiano*, expresa: «Lo grave es cuando se mitifica ese caos y se lo eleva a “experimentalismo” para enunciar teorías del “cine pobre” a partir de él. Es cine pobre, pero en el sentido de incapacidad de construirse como totalidad coherente»⁷². Así mismo, Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, en su «Secuencia crítica del cine colombiano», expresan respecto a *Pasado el meridiano*: «La película adolece de una mala factura, donde fácilmente se pueden confundir las intenciones con sus limitaciones técnicas»⁷³. La cuestión está en si esta imperfección en la realización se percibe como un defecto o como un estilo consciente por parte del realizador⁷⁴.

En cierto sentido, autores como Martínez Pardo, Mayolo y Arbeláez tienen razón. Arzuaga desconocía las teorías del cine pobre; los textos de García Espinosa se escribieron varios años después de que *Pasado el meridiano* estuviera terminada. Además, como lo señala en sus entrevistas, el director español siempre vio la precariedad técnica como un problema a sortear. Arzuaga escoge grabar en un formato inferior al estándar y plantea modelos de producción alternativa que responden a la precariedad técnica y económica que encontró en Colombia; no obstante, siente que esa precariedad frustra la comunicación total del mensaje que quería entregar⁷⁵.

Sin embargo, lo que pudo resultar problemático para Arzuaga y para los primeros críticos que se enfrentaron a su obra comenzaría a constituirse como una característica fundamental de esta. Así, si bien acepta la dificultad de lectura de *Pasado el meridiano* y *Raíces de piedra* por sus deficiencias técnicas, Andrés Caicedo ve en ellas algo más

⁷² Martínez Pardo, 1978, p. 257.

⁷³ Arbeláez y Mayolo, 1974, p. 22.

⁷⁴ Vélez, 2012, p. 56.

⁷⁵ Caicedo y Ospina, 1999, p. 417.

que un simple error. En su texto de 1974, el escritor caleño describe cómo en esa forma, en ese lenguaje inarticulado, se construye el tema de las películas de Arzuaga, lo que las constituye como esfuerzos inéditos dentro del cine colombiano⁷⁶.

Si bien la noción de *cine imperfecto*, y los cambios en la visión de la técnica que esta implica, aporta nuevas luces sobre la obra de Arzuaga, en la década de los setenta se continúa sospechando de la capacidad del español como director. Ya vimos cómo Álvarez, Mayolo y Arbeláez ponían en duda que el español fuera consciente de la importancia de la forma imperfecta que se descubre en su filmografía. En este mismo sentido, Martínez Pardo escribe:

Lo segundo —el desconocimiento del cine— resulta después de analizar cómo sus intenciones críticas se convierten en melodrama (*Raíces de piedra*) o en discurso moral (*Pasado el meridiano*), después de observar cómo ni en un corto turístico (*Rapsodia en Bogotá*) logró construir una dinámica al nivel más exterior. Ante el fracaso significativo de las dos primeras se podría avanzar otra hipótesis: Arzuaga carecía de un análisis de la realidad colombiana que le permitiera trascender lo anecdótico.⁷⁷

Más allá de entrar a polemizar opiniones como las de Martínez Pardo, nos interesa señalar lo contradictoria que resultaba la figura de Arzuaga para la crítica de cine en Colombia en la década de los 70. A pesar de esto, sería en esos años en los que la figura del director español se consolidaría dentro de la historiografía del cine nacional.

Resulta casi imposible hacer un seguimiento a las proyecciones de las películas de Arzuaga —en cineclubes

⁷⁶ Caicedo, 1999, p. 282.

⁷⁷ Martínez Pardo, 1978, p. 258.

y otros espacios— después de que fueran censuradas. María Antonia Vélez habla de una proyección de *Pasado el meridiano* en Ibagué en 1966 y Martínez Pardo menciona una proyección en el Instituto Colombiano de Desarrollo (Icodes), entre 1971 y 1972, que contó con una intervención del director⁷⁸. Sin embargo, sería su participación en la primera muestra de cine colombiano, organizada por la Cinemateca Distrital de Bogotá, la que pondría el nombre de Arzuaga definitivamente en la historia⁷⁹. La muestra, titulada «Cine colombiano 1950-1973», incluyó 41 autores y contó con un catálogo en cuya portada se veía uno de los fotogramas más icónicos de *Chircales* de Marta Rodríguez⁸⁰.

Esta muestra marcó un hito al intentar recopilar y exhibir, desde una institución oficial, el cine realizado en el país hasta entonces, destacando aquellas figuras cuya obra merecía hacer parte de la categoría de cine colombiano⁸¹.

La participación en la muestra de 1973 permitió que la obra de Arzuaga fuera vista más allá de los cineclubes en los que se había mostrado. Además, la Cinemateca Distrital de Bogotá dedicó una versión de la primera generación de *Cuadernos de Cine Colombiano* al director español⁸². Así pues, el cuaderno número 5, de 1982, estuvo dedicado a José María Arzuaga e incluyó la entrevista realizada por Marta Elena Bravo —citada en esta investigación— y una retrospectiva de su trabajo, que fue exhibido en las instalaciones de la Cinemateca.

La publicación en los *Cuadernos de Cine Colombiano* resalta la figura personal de Arzuaga dentro de la historia de la

⁷⁸ Vélez, 2012, p. 54; Martínez Pardo, 1978, p. 254.

⁷⁹ Zuluaga, 2020.

⁸⁰ Correa, 2015.

⁸¹ Zuluaga, 2011, p. 95.

⁸² Correa, 2015.

cinematografía colombiana. Claudia Triana de Vargas expresa en uno de los párrafos introductorios del homenaje:

Así pues, independientemente de que sus obras sean maestras o no, en ellas ha quedado plasmada esa ansiedad vital de la cual muy pocos cinematografistas nuestros pueden vanagloriarse y, por esto, el principal objetivo del folleto que hoy nos ocupa es el de relevar el trabajo y la personalidad de un realizador que se ha mantenido al margen del cine convencional, optando siempre por el difícil camino de la experimentación, en busca del objeto del arte cinematográfico que ha sido y será el interés principal de su vida.⁸³

En los ochenta, Arzuaga se comienza a reivindicar como una figura importante del cine nacional, alguien que intentó experimentar y se preocupó por la realidad y el problemático contexto social del país. Una visión que resalta sus esfuerzos por encima de la mayoría de filmes desarrollados durante los treinta años en los que el director permaneció en el país. Arzuaga se visibiliza como un autor con una búsqueda clara; incluso, con el sino trágico de alguien que quiso hacer cine y por motivos externos no pudo, siendo condenado a trabajar en el mundo de la publicidad⁸⁴. Arzuaga comenzaba a instalarse como el paterfamilias que nombra Zuluaga.

En 1983, un año después del homenaje de los *Cuadernos de Cine Colombiano*, el crítico antioqueño Luis Alberto Álvarez encuentra en las obras del español un valor del que carecían otras películas contemporáneas. Así, en su texto «El cine colombiano y la crítica» afirma:

⁸³ Triana de Vargas, 1982, p. 1.

⁸⁴ Bravo, 1982.

Si el cine que José María Arzuaga hizo en los años sesenta no tuviera la desventaja de los defectos técnicos que lo hace fatigoso de ver, podría ser algo así como los clásicos del neorrealismo, un cine que podría presentarse una y otra vez porque sus personajes, captados hace tres décadas, son todavía auténticos y convincentes; porque sus soluciones visuales, su puesta en escena y los ambientes que describe son la más auténtica Colombia. Casi todos los largometrajes de los ochenta, por el contrario, están condenados después de una breve o larga permanencia en cartelera a desaparecer definitivamente.⁸⁵

Un año antes, en «Las latas en el fondo del río», Luis Alberto Álvarez y Víctor Gaviria retomarían la idea de la obra de Arzuaga como un intento por decir algo que no se alcanzó a decir. Reconocen las dificultades en la precariedad técnica de las películas del director. Sin embargo, admiran la valentía y la experimentación de Arzuaga, diferenciándolo del grueso de los directores del cine colombiano⁸⁶. Esta vez, el director es puesto como ejemplo para el cine desarrollado en provincias. Los autores argumentan que la precariedad técnica del cine fuera de Bogotá hacía necesario echar mano de una recursividad como la de Arzuaga. Pero, como veremos en el siguiente apartado, su admiración se debe más al aspecto formal y al acercamiento a la realidad que hace Arzuaga desde el uso del espacio.

Hacia la llegada del siglo XXI, la figura de Arzuaga sería aún más destacada; ya su lugar en la historiografía del cine nacional estaba consolidado y su carácter de autor se daba por hecho. Así, en el número 112 de la Revista

⁸⁵ Álvarez, 1988, p. 11.

⁸⁶ Álvarez y Gaviria, 1982.

Credencial, que resalta las 10 películas más emblemáticas del siglo XX, se incluye *Pasado el meridiano*. Allí, Enrique Pulecio, contrario a las calificaciones de intento fallido y película malograda —hechas por los primeros críticos de la obra y por el mismo director— afirma que: «[...] hoy podemos reconocer en ella [*Pasado el meridiano*] una obra redonda, un universo completo, cerrado sobre sí mismo, creado y expresado con una gran economía de medios»⁸⁷.

La obra de Arzuaga parece envejecer muy bien; con el paso de las décadas el director se constituye como un realizador consciente y arriesgado, un primer atisbo de cine de autor en Colombia. Desde la muestra de la Cinemateca Distrital en 1973, sus trabajos publicitarios y su largometraje más comercial *Pasos en la niebla*, de 1978, son ignorados, permanecen ocultos evitando que manchen la idealizada figura del director. En ese sentido, Martínez Pardo afirma: «Eso no se les perdona a otros y constantemente se les está recordando que filmaron para la Esso o para Intercol. Parece como si se quisiera conservar una imagen impoluta, no contaminada por lo comercial de un Arzuaga crítico»⁸⁸.

Sin embargo, el mismo Martínez Pardo, tan crítico con Arzuaga en un primer momento, no permanece ajeno a esa renovación que las nuevas décadas traen sobre la figura del director español. Contrario a la visión negativa que presenta en su «Historia del cine colombiano», en su artículo para la edición número 8 de la nueva generación de *Cuadernos de Cine Colombiano*, afirma:

Es ya un acuerdo general definir a Arzuaga como el autor con capacidad de acercarse al ser humano, o quizá, de una forma más precisa, al ser humano

⁸⁷ Pulecio, 1999, p. 49.

⁸⁸ Martínez Pardo, 1978, p. 155.

en cuanto ser social, ubicado en un contexto, pero haciendo énfasis en el ser que sufre las presiones e injusticias de ese contexto social.⁸⁹

El autor da, pues, una mirada más positiva sobre la obra del español que la de su primer texto, haciendo hincapié en la veracidad con la que representa al hombre colombiano y olvidando un poco las contradicciones que señalaba al respecto en 1978.

Como se ha podido observar, Arzuaga fue constituyéndose un punto nodal en la discusión sobre la historia del cine nacional. Durante el siglo XXI, el reconocimiento de su figura se consolida en la distribución de sus filmes por medio de colecciones repartidas en las bibliotecas públicas. *Pasado el meridiano* fue incluido en las «Maletas del cine colombiano», conjunto de películas que donó el Ministerio de Cultura a bibliotecas públicas de todo el país en 2001⁹⁰. Más de una década después, *Raíces de piedra*, *Rapsodia en Bogotá* y *Pasado el meridiano* fueron incluidas en la «Colección 40/25: joyas del cine colombiano»⁹¹. Sus películas son distribuidas también por intermedio de la televisión pública en el programa *En cine nos vemos*, de Señal Colombia⁹². Así pues, las obras de Arzuaga han tenido más público en las últimas dos décadas que en su momento, por medios que no responden a la distribución tradicional en salas comerciales.

La figura de Arzuaga se ha transformado en las seis décadas que han transcurrido desde su primer largometraje. De un torpe director que no conoce su oficio, ha pasado a ser considerado un realizador consciente de su contexto. A

⁸⁹ Martínez Pardo, 2006, p. 31.

⁹⁰ Zuluaga, 2020.

⁹¹ Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes Idartes, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012.

⁹² Perdomo, 2016.

la par, las películas, que en su momento fueron censuradas, se restauran y distribuyen por instituciones oficiales. Sin embargo, la revaluación como obra canónica implica cierta simplificación y domesticación de esta, como bien lo señala Pedro Adrián Zuluaga. El discurso creado alrededor de los filmes de Arzuaga se convierte en un filtro oficial a la hora de acercarse a ellos. Un discurso dominante, en el que, siguiendo al crítico antioqueño:

La obsesión con la realidad social, el trauma de las violencias, el deslumbramiento con los marginales como concreción de lo radicalmente otro y, por lo tanto, de interés para una masa de investigadores generalmente instalada en las inciertas certezas de la clase media e intelectual, o algo tan prosaico como las limitaciones relacionadas con la pertenencia disciplinaria e institucional le han dado el rostro al campo de estudio convenido socialmente como cine colombiano. Pero no tiene por qué ser un rostro definitivo o inalterable.⁹³

Si bien el comentario de Zuluaga se dirige a un canon del cine colombiano, parece describir muy bien el caso específico de Arzuaga. Así, la obra del director no solo se constituye en sus películas, sino en un entramado discursivo construido alrededor suyo. Estudiar la obra del español es inevitablemente estudiar lo que se ha escrito sobre ella, no se puede tener una mirada inocente al respecto. El presente trabajo no puede escapar o ignorar ese discurso.

Por otro lado, se debe tener en cuenta que no solo por medio del discurso crítico y escrito se pueden rastrear las derivas de la obra de Arzuaga, una vez esta escapa de las manos de su autor. El camino de la filmografía del director español también se logra evidenciar en la influencia, poca

⁹³ Zuluaga, 2011, p. 95.

o mucha, que esta tuvo como referente o como punto de partida para futuros realizadores.

EL CINE EN COLOMBIA DESPUÉS DE ARZUAGA

Como pudimos ver, los primeros filmes de Arzuaga se revalorizan en las décadas posteriores a su producción. Así, en los setenta, la exploración de la realidad social, en la que Arzuaga había incursionado, se repliega cada vez más, desapareciendo del cine de ficción. Las preguntas por la realidad se limitan a los trabajos documentales de Marta Rodríguez, Jorge Silva, el mencionado grupo «Los Marginales» y otros directores menos conocidos. Oswaldo Osorio señala que, en sus primeros años, la corriente marginal del cine colombiano —en la que el crítico antioqueño incluye a Arzuaga— sufrió la censura, la falta de espectadores y el desdén de la crítica. Sin embargo, aclara:

No obstante, con el paso del tiempo sus películas y autores fueron erigiéndose como el cine más influyente para los cineastas nacionales, y el tratamiento de sus historias y temas son fundantes de la relación entre cine y realidad que probablemente es el renglón que mejores dividendos ha traído al cine nacional en términos de calidad y proyección internacional.⁹⁴

Vale anotar que, en un gran número de casos, estas narrativas viraron hacia un tratamiento superficial de

⁹⁴ Osorio, 2018, 72.

la mendicidad, satisfaciendo cierto exhibicionismo que encontraba su eco en los espectadores europeos, como bien lo denuncian Carlos Mayolo y Luis Ospina en *Agarrando pueblo* (1977)⁹⁵. El filme de los directores caleños presenta una fuerte crítica a la exhibición cinematográfica de la miseria, que tan común fue en esa época. En los ochenta, Luis Alberto Álvarez se quejaba de lo que describe como: «[...] las docenas de indigeribles cortometrajes de sobreprecio sobre gamines o indígenas [...]»⁹⁶. Arzuaga ya había dibujado los primeros esbozos de esta crítica en el documental publicitario realizado dentro de *Pasado el meridiano*. Así, Martínez Pardo señala que *Agarrando pueblo* es una de las pocas películas en las que esa indiferencia del individuo y de la sociedad, planteada por Arzuaga en su segundo filme, se volverá a retomar de manera lúcida⁹⁷.

Por otro lado, los setenta son una década importante porque, mediante el Decreto 878 de 1971, se comienzan a ejecutar acciones reales por parte del Estado para la constitución de una cinematografía propia. Entre otras medidas, este decreto obligaba exhibir un cortometraje nacional antes de cada película extranjera. También, establecía cobrar un sobreprecio en las boletas para financiar la producción colombiana⁹⁸. Arzuaga participa de esta bonanza con más de una veintena de trabajos, entre argumentales y documentales, con financiación del sobreprecio⁹⁹. No obstante, el autor y la crítica desdeñan estos cortometrajes y, a pesar de que algunos de ellos son exhibidos en la retrospectiva hecha por la Cinemateca Distrital en 1982, no entran dentro de la obra canónica del

⁹⁵ Ospina y Mayolo, 1977.

⁹⁶ Osorio, 2018, p. 78.

⁹⁷ Martínez Pardo, 2006, p. 55.

⁹⁸ Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2013, p. 60.

⁹⁹ Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes, 1982, p. 6.

director¹⁰⁰. A pesar del entusiasmo inicial, las esperanzas puestas en el sobreprecio pronto se vendrían abajo. El mecanismo, poco a poco, se convierte en un negocio de los exhibidores, de acuerdo con Carlos Mayolo:

[...] los distribuidores seleccionaban qué cortos iban acompañando las películas extranjeras. Los distribuidores hacían cortos con testaferreros y ellos, produciendo basura, se quedaban con la mayoría del dinero (que les daban para la realización del corto) y los ponían antes de las películas más taquilleras.¹⁰¹

Alrededor de 800 cortometrajes fueron financiados con dineros del sobreprecio; la calidad técnica, narrativa y estética de la mayoría de ellos es por lo menos dudosa. Sin embargo, el aumento en la producción nacional sirvió de escuela para directores y técnicos que desarrollarían su obra en las décadas posteriores¹⁰².

Algunos años más adelante, en 1978, se pone en marcha la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), que establecía un programa directo de ayuda a la realización de largometrajes en el país. En un primer momento, Focine otorgó créditos a los productores de las películas, pero el alto costo de la producción y la baja presencia de espectadores en las salas dificultaba el pago de la totalidad del crédito de vuelta. Tratando de sobrellevar esta situación, se ofreció la posibilidad de recibir la película como forma de pago. De esta manera, Focine se convirtió en productora directa de muchos de los largometrajes de los ochenta en Colombia. Sin embargo, la burocracia y algunas trabas en

¹⁰⁰ Bravo, 1982, p. 11.

¹⁰¹ Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2013, p. 61.

¹⁰² Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2013, p. 61.

su funcionamiento harían imposible su sostenibilidad y la compañía sería liquidada en 1992¹⁰³.

Con el auspicio de Focine, se produjeron 45 largometrajes y 64 documentales¹⁰⁴. La mayoría fueron películas comerciales que siguieron los esquemas de géneros exitosos como la comedia —que encuentra su mejor exponente en Gustavo Nieto Roa y sus películas con el actor Carlos Benjumea— o el melodrama y el *thriller*, géneros, estos dos últimos, en los que Arzuaga incursiona con su película *Pasos en la niebla* (1978), cinta en la que el español se aleja del carácter autoral y social de sus dos primeros filmes.

Las películas que apuestan por un tono más realista son minoría en los ochenta; destacan casos como los de otro extranjero, el director chileno Dunav Kuzmanich, que en películas como *Canaguaro* (1980) explora los orígenes políticos de la violencia que había sufrido el país tres décadas antes. En *Ajuste de cuentas* (1984), el chileno enfrenta por primera vez el fenómeno del narcotráfico de una forma crítica a través de la cámara cinematográfica. Oswaldo Osorio, además de los filmes de Kuzmanich, menciona una docena de películas que, en palabras del autor, muestran «la capacidad del cine colombiano para presentar al país, hacer preguntas y reflexionar sobre distintas problemáticas de orden político, social, histórico e ideológico»¹⁰⁵. Dentro de estas, vale la pena resaltar títulos como *Pisingaña* (1985) de Leopoldo Pinzón, *María Cano* (1990) de Camila Loboguerrero y *Cóndores no entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden.

En esta década también destaca el Grupo de Cali —al que pertenecen los mencionados Mayolo y Ospina, directores de *Agarrando pueblo*— con filmes como *Pura*

¹⁰³ Osorio, 2018, pp. 78-79.

¹⁰⁴ Zuluaga, 2007, p. 85.

¹⁰⁵ Osorio, 2018, p. 81

sangre (1982) de Luis Ospina, *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaima* (1986) de Carlos Mayolo. Estas tres películas exploran el *gótico tropical*, género auténticamente colombiano en el que se mezclaban el terror con los paisajes y personajes de los trópicos. Si bien se trata de filmes de género, estos reflexionan, por medio de metáforas, sobre diversas problemáticas nacionales como la violencia o la inequidad social.

Con el auspicio de Focine también se estrena el primer largometraje de Víctor Gaviria, *Rodrigo D. No futuro* (1990) en el que el director antioqueño abandona su primera narrativa de carácter rural para centrarse en las problemáticas de la urbe. Algunos años antes, Gaviria había firmado «Las latas en el fondo del río» junto con el crítico Luis Alberto Álvarez; en dicho texto los autores rescataban la figura de Arzuaga como un camino a seguir. Esto, sumado a los evidentes paralelos entre filmes como *Pasado el meridiano* y *Rodrigo D. No futuro*, hace necesario dedicar un apartado especial al director antioqueño.

LA VIOLENCIA DE LAS MÁRGENES. VÍCTOR GAVIRIA Y «LAS LATAS EN EL FONDO DEL RÍO»

Víctor Gaviria quizá sea el director colombiano en cuya obra resuenen con mayor claridad los ecos de José María Arzuaga tanto a nivel temático como formal. Su acercamiento cinematográfico al margen urbano también ha sido el más notorio e influyente de las últimas décadas. El presente apartado hace un breve recuento de la lectura que hace Gaviria de la obra de Arzuaga en «Las latas en el fondo del río» para luego dibujar los puntos en común entre ambos directores en aspectos como la construcción del espacio urbano o el aislamiento de los personajes. También, se detallan las divergencias respecto al cine del director

español que surgen del proyecto de Gaviria, quien realiza su obra varias décadas después en una ciudad diferente, Medellín, con sus propias particularidades.

En 1982, Gaviria firmó junto con el crítico Luis Alberto Álvarez el texto «Las latas en el fondo del río», originalmente publicado en la *Revista Cine* de Focine. El texto es un manifiesto contra el centralismo cinematográfico que representaba Bogotá. Al mismo tiempo, «Las latas en el fondo del río» plantea posibilidades estéticas para un cine producido desde la provincia. Álvarez y Gaviria reniegan de la imagen plana y acartonada producida desde el centro del país y su monopolio televisivo. Frente a la visión edulcorada y simplificada de la ciudad presentada por Nieto Roa, los autores rescatan la figura de Arzuaga. De esta manera, expresan:

Ese estilo, que deja su clarísima impronta de mediocridad en nuestro cine y televisión nacionales, no fue el que empleó José María Arzuaga en los dos largometrajes que realizará en los años sesenta. Por ello están ahí, monolíticos, como caídos de otro planeta, en el polo opuesto de películas que tienen la misma gente, los mismos lugares, las mismas historias.¹⁰⁶

Más que admirar la sinceridad con la que Arzuaga retrata los barrios marginales, Álvarez y Gaviria alaban la forma en la que el director español captura el espacio a pesar de las limitaciones técnicas a las que se enfrenta. Los autores encuentran que, en películas como *Pasado el meridiano* o *Raíces de piedra*, se rompe la planitud de la imagen televisiva. Con su cámara un tanto errática, que sigue a los personajes y los rodea o se aleja de ellos, Arzuaga genera la sensación de que el aire pasa por el espacio entre los cuerpos y los

¹⁰⁶ Álvarez y Gaviria, 1982

objetos, dotándolos de una corporalidad de la que carecía el grueso de las películas colombianas¹⁰⁷.

Cuando Gaviria filmó su ópera prima *Rodrigo D. No futuro*, en 1988, fue la presentación del espacio urbano uno de los elementos que más llamó la atención. La cámara sigue a los personajes, jóvenes habitantes de las laderas, se acerca a ellos, se aleja y los rodea. Este interés por el movimiento que permite una construcción distinta del espacio se ve apoyado por *travellings* y *paneos* cuidados. La técnica había permitido superar la torpeza y la inestabilidad de los movimientos de cámara en las películas de Arzuaga. En el coloquio en la Cinemateca Distrital en 1982, el director español expresaba el ansia por la llegada de futuras generaciones que pudieran llevar a cabo eso que él dejó empezado¹⁰⁸. Gaviria parece encarnar ese cine que Arzuaga vaticinaba.

Al igual que en las películas de Arzuaga, en la construcción del espacio urbano de Gaviria son comunes los picados y contrapicados. El espacio urbano se construye de manera vertical desde los altos edificios, como aquel desde el que se lanza Rodrigo al final de la película; pero, sobre todo, desde las laderas de Medellín que dejan ver al fondo la ciudad centralizada.

Es, tal vez, por la disposición espacial del Valle de Aburrá, tan diferente a la de la Sabana de Bogotá, que la división entre la ciudad marginal y la ciudad normalizada se hace más clara en Gaviria que en Arzuaga. En *Rodrigo D. No Futuro* las casas en obra negra —como si aquella edificación inacabada de Arzuaga se hubiera expandido por toda la montaña—, el laberinto de construcciones en ladrillo que habitan aquellos jóvenes sin futuro, contrasta con la otra ciudad que desde allí se alcanza a ver: la ciudad plana del centro y barrios como Laureles o la Floresta con sus

¹⁰⁷ Álvarez y Gaviria, 1982.

¹⁰⁸ Bravo, 1982.

edificios de altura considerable. En *La vendedora de rosas*, la quebrada que su protagonista cruza constantemente —La Iguaná— se convierte en un vacío insondable que separa la ciudad de las viviendas en ladrillo desnudo de la de las casas de familia y las discotecas donde Mónica y sus amigas trabajan vendiendo flores.

Además, el espacio presentado por los dos directores es diferente. Los personajes de Arzuaga se mueven principalmente en la ciudad normalizada. Clemente y Firulais habitan y se muestran un par de veces en los chircales, sin embargo, pasan la mayor parte de la película divagando por el centro bogotano. *Pasado el meridiano*, por su parte, transcurre casi totalmente en la agencia de publicidad. En esta película, la periferia solo aparece durante la visita del equipo de publicistas a las invasiones para rodar el documental publicitario. Las narraciones de Gaviria, por el contrario, se concentran en la ciudad marginal: en barrios periféricos como Robledo —en la ladera noroccidental del Valle de Aburrá—, en *Rodrigo D. No futuro*; en las orillas de la quebrada La Iguaná, en el caso de *La Vendedora de rosas*, o los recién formados barrios de invasión —en la ladera nororiental—, en *La mujer del animal*. Al igual que los chircales y barrios de invasión presentados por Arzuaga, los de Gaviria son espacios agrestes de colores secos donde predominan el gris del concreto y el anaranjado de los ladrillos. La ruralidad de los chircales que se podía ver en *Raíces de piedra* desaparece casi totalmente, la aridez del paisaje ahora corresponde al cemento y las construcciones que invaden completamente el plano.

Por otro lado, el espacio marginal, que en Arzuaga se caracterizaba por su horizontalidad, se transforma por la inclinación del terreno. Las tomas en picado y contrapicado abundan mientras la cámara sigue a los personajes entre escaleras y angostas calles. El espacio marginal, que para el

español se mostraba abierto frente a la claustrofobia de los edificios del centro bogotano, se presenta en Gaviria igual de cerrado a la ciudad normalizada de Arzuaga —deviene una suerte de prisión—. Se construyen, así, laberintos escalonados que recuerdan las cárceles diseñadas por Piranesi en el siglo XVIII. En el caso de Rodrigo, la metáfora parece más que válida; el protagonista de la ópera prima de Gaviria parece asfixiado por el ambiente claustrofóbico de precariedad urbana, la única salida que encuentra, al final de la película, es el suicidio.

Al igual que en Arzuaga, esta ciudad periférica se contrapone y se ve enfrentada a la ciudad normalizada del centro, al espacio de burócratas y ejecutivos. En Gaviria la respuesta de lo marginal contra la ciudad normalizada no se presenta por medio de la fuerza impersonal de la naturaleza como en *Pasado el meridiano*. Los personajes del antioqueño no son siempre las pasivas víctimas de Arzuaga. Así, los pistoleros de *Rodrigo D. No Futuro* se enfrentan a la policía y roban carros en los «barrios de bien». Los niños de la calle en *La vendedora de rosas* también roban y se burlan de los jóvenes a los que venden droga. Esta reacción de los personajes marginales puede equipararse al gesto del gamín que al final de *El cruce*, la película no finalizada de Arzuaga, escupe el parabrisas de un ejecutivo¹⁰⁹. Sin embargo, en Gaviria, este gesto es llevado mucho más allá; los personajes parecen conscientes de su exclusión y no temen actuar violentamente ante esa otra ciudad que los rechaza. En el mismo lenguaje empleado por los protagonistas de Gaviria, «el parlache», se entrevé la expresión de una violencia, de una insatisfacción con el sistema, de una desvalorización del otro y de una muestra de rebeldía, como lo señala Juana Suárez¹¹⁰.

¹⁰⁹ Martínez Pardo, 1978, p. 258.

¹¹⁰ Suárez, 2009, p. 90.

La construcción de diálogos auténticos se muestra fundamental para Gaviria y marca una de las principales rupturas respecto a Arzuaga. Mientras el español había doblado su primera película en España y su segunda película en los estudios de Radio Sutatenza, Gaviria elige el sonido directo con todas las dificultades técnicas que este representa. Así, muestra a sus actores, extraídos del contexto real en el que suceden sus cintas, con su propia voz. Una voz que, para el espectador colombiano, acostumbrado a los neutros doblajes bogotanos, pudo resultar extraña e incluso chocante¹¹¹. Gaviria reconoce la importancia de grabar las voces de sus actores naturales; en «Las latas en el fondo del río» escribe: «El director de provincia sabe que algún día alguien lo sabrá hacer mejor que él, que la gente aprenderá a no avergonzarse de sí misma»¹¹².

Al igual que Arzuaga, con sus torpes movimientos de cámara, Gaviria asume un riesgo al intentar dotar a los personajes de una voz propia. En ocasiones, el audio de la película no es lo suficientemente legible; en otras, la escena queda en silencio sin razón aparente. No obstante, como en el caso del director español, estos inconvenientes técnicos permiten leerse como un aspecto más de la tosquedad de la película, como si la ciudad y su ambiente se apoderaran de la banda sonora, ahogando las voces de los personajes. Ya su protagonista, Ramiro Meneses, escribe:

Rodrigo D. está lleno de bulla, de ruido, de gritos. La gente criticó mucho el sonido de la película, pero así tenía que ser. Rodrigo D. no tiene problemas de sonido, simplemente capturó el sonido de esa época. El ruido que generaban esos personajes que son

¹¹¹ Álvarez y Gaviria, 1982.

¹¹² Álvarez y Gaviria, 1982.

como fantasmas, que ya estaban muertos y solo viven en esa película [...].¹¹³

La construcción de los personajes también permite establecer enlaces entre Arzuaga y Gaviria. Los protagonistas del antioqueño, como los del español, son personajes estáticos que, a pesar de su rebeldía y agresividad, no son capaces de actuar sobre el mundo de precariedad que los rodea. Rodrigo es arrastrado por la melancolía; mientras ve cómo sus amigos son asesinados la única decisión que puede tomar es su propia muerte. Una escena desde la azotea de su casa mientras se baña, recuerda aquella imagen de Augusto bañándose en la terraza del edificio de la agencia de publicidad. Al igual que en la película de Arzuaga, al fondo se ve la ciudad; aunque esta vez no se trata de los edificios capitalinos, sino de la ciudad marginal que trepa por las laderas del Valle de Aburrá. Rodrigo, al igual que Augusto, está perdido y enfrenta solo el panorama de una urbe inhóspita.

Otra escena que muestra la soledad de los personajes de Gaviria, y que lo emparenta con Arzuaga, es el accidente de tránsito que Rodrigo contempla y que recuerda al que ve Augusto cuando regresa de la fallida grabación en los barrios de invasión. Otra vez se trata de una mujer sola, de la que se alcanzan a ver sus zapatos de tacón. A diferencia de la película de Arzuaga, esta vez no hay dolientes. Los carros siguen pasando, algunos mirones —entre los que se encuentra Rodrigo— se detienen detrás de una reja, pero nadie se acerca al cuerpo.

Los personajes de Gaviria encajan aún menos que los de Arzuaga en el ambiente urbano, tienen más dificultades para integrarse a ese proyecto de ciudad que observan desde los barrios que habitan. Mónica, Rodrigo o Amparo no tienen un trabajo, como sí lo tiene Augusto o de manera

¹¹³ Martínez Duque, 2016.

intermitente lo tuvo Clemente. Gaviria tampoco muestra la solidaridad de vecinos y amigos con la que contaba Clemente en *Raíces de piedra*. En *La vendedora de rosas*, la familia se muestra como un lugar de violencia; primos, padrastros y madres golpean y abusan de menores como Mónica o Andrea. En *La mujer del animal*, la situación se agudiza más, siendo la «familia» el centro mismo de la violencia y el maltrato que sufre la protagonista. Esta situación ahonda aún más en la soledad de los personajes.

Como los protagonistas de las películas de Arzuaga, los personajes de Gaviria están aislados; son incapaces de actuar ante una ciudad que los sobrepasa y que los termina avasallando; todo pasa a pesar suyo. Mónica morirá por una serie de coincidencias que se escapan a sus decisiones. Rodrigo, luego de divagar entre edificios y callejones, decide acabar con su vida. Son testigos —aunque no desde el mismo lugar central que los protagonistas de Arzuaga— de las desgracias de sus compañeros; los amigos de Rodrigo son asesinados y los de Mónica están condenados a la calle.

Por otro lado, aunque Gaviria no sufrió la censura directa que sentenció las películas de Arzuaga, sí fue arduamente criticado por un sector de los espectadores y los medios de comunicación, aduciendo que deterioraba la imagen del país. Su obra se llegó, incluso, a calificar de pornomiseria¹¹⁴. Puerta Domínguez señala que esta incomodidad, como aquella despertada por las películas de Arzuaga, se debe a que el tipo de cine de Gaviria contradice un ideal de nación progresista que se intenta mantener desde las instancias oficiales¹¹⁵. A pesar de esto, sus películas marcan un punto importante dentro de la historiografía nacional, alcanzando renombre por su participación en festivales internacionales como Cannes y San Sebastián. A diferencia de Arzuaga,

¹¹⁴ Suárez, 2009, p. 91.

¹¹⁵ Puerta Domínguez, 2015, p. 188.

Gaviria es reconocido por la crítica en su calidad de director desde su primer largometraje, que se considera una suerte de hito¹¹⁶. Además, a pesar de las dificultades, ha podido realizar cuatro largometrajes en 30 años, lo que, si bien es una cifra pequeña, da cierta continuidad a su obra.

Víctor Gaviria marca un referente en los nuevos realizadores que en el siglo XXI se enfrentan a un panorama que, desde la expedición de la Ley de Cine en 2003, se muestra prometedor como en algún momento lo fue el contexto de los sesenta o el de inicios de los 80. En el último apartado exploramos brevemente este horizonte para el cine colombiano y los ecos de Arzuaga que se pueden entrever en este.

MÚLTIPLES MIRADAS AL MARGEN

Con la desaparición definitiva de Focine, en 1993, el cine colombiano queda huérfano de apoyo estatal, por lo que la producción se redujo bastante entre el último lustro del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. En los noventa, el poco cine realizado corresponde a coproducciones con otros países o a iniciativas privadas que, por su temática popular, lograron la financiación por parte de la industria televisiva, cuyo caso más representativo es el productor Dago García¹¹⁷.

De este período de transición —entre el final de Focine y la entrada en funcionamiento de la Ley de Cine en 2003— vale la pena destacar dos películas. Por un lado, *La estrategia del caracol* (1993) de Sergio Cabrera, que se acerca a un tema marginal como los habitantes de los inquilinatos bogotanos. A diferencia de Arzuaga, no lo hace por medio de una

¹¹⁶ Álvarez, 1992, p. 87.

¹¹⁷ Osorio, 2018, p. 101.

estética neorrealista, sino que apela a un lenguaje popular y televisivo que llevaría a la película a convertirse en un éxito en taquilla, que permitió a su director realizar otros cuatro largometrajes en los noventa. Por otro lado, podemos ubicar a *La gente de la universal* (1995) de Felipe Aljure, quien había sido asistente de dirección de Víctor Gaviria en *Rodrigo D. No futuro*. Mauricio Durán identifica la película de Aljure como heredera de Arzuaga por el «desencanto irónico» que presenta ante una ciudad como Bogotá¹¹⁸. Si bien la temática de *La gente de la universal* se aleja de la vida en las periferias urbanas —sus protagonistas son los trabajadores de una agencia de detectives en el centro capitalino—, el tratamiento y la profundidad que se dan al espacio de calles y edificios dejan notar algunos ecos de las películas de Arzuaga en los sesenta: *travellings* que siguen a los personajes, cámaras que observan desde lo alto de los edificios o que bajan hasta el nivel de la calle para mirar hacia arriba. No deja de ser curioso, también, que el mafioso español que complica la vida de los protagonistas se llame Gastón Arzuaga.

Como se mencionó, al entrar en vigor la Ley 814 —Ley de Cine— en 2003, la producción de cine colombiano sintió un impulso importante luego de la desaparición de los apoyos estatales diez años antes. La mencionada ley establece la creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, que es financiado, principalmente, por la contribución parafiscal de exhibidores y distribuidores. El dinero recaudado con este impuesto se destina tanto a la producción cinematográfica como a actividades afines y complementarias¹¹⁹. Más de una década después de su aplicación, los resultados de la Ley de Cine se perciben tanto en un aumento de la producción nacional como en una mayor visibilidad internacional. Ya en 2018, Oswaldo

¹¹⁸ Durán, 2006, p. 56.

¹¹⁹ Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, 2013, p. 83.

Osorio señala que: «El número de películas producidas en quince años (más de doscientas) supera las producidas en toda la historia del cine del país»¹²⁰.

Dentro de esta nueva bonanza de producción vale la pena mencionar un número considerable de cintas que se acercan al tema de los márgenes, luego de que en décadas anteriores fuera una temática más bien escasa. Además de los filmes de Víctor Gaviria, Osorio menciona diversos acercamientos como *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002), *La sociedad del semáforo* (Rubén Mendoza, 2010), *Buscando a Miguel* (Juan Fischer, 2007), *Ella* (Libia Stella Gómez, 2015), *Silencio en el paraíso* (Colbert García, 2011) o *Estrella del sur* (Gabriel González, 2013)¹²¹. Como bien lo describe el crítico antioqueño, esa resonancia de lo marginal, que se ve en las producciones del siglo XXI, continúa una línea que atraviesa las películas de Gaviria en los noventa y llega hasta los filmes de Arzuaga en los sesenta e incluso más hacia atrás en cintas como *El milagro de la sal* (Luis Moya, 1958)¹²².

Como lo mencionaba Pedro Adrián Zuluaga, la visibilidad que, en las últimas décadas, ha cobrado la temática del margen responde a una construcción discursiva desde la crítica y la curaduría de muestras cinematográficas¹²³. No es de extrañar que sea mediante este discurso que la resonancia de la marginalidad llegue desde Arzuaga hasta la mirada de diversos directores.

Sin embargo, la resonancia de Arzuaga no solo se puede sentir en la representación de esa marginalidad externa. Sus ecos también se pueden rastrear en el lugar periférico que cierto tipo de producciones ocupan en el

¹²⁰ Osorio, 2018, p. 114.

¹²¹ Osorio, 2018, p. 146.

¹²² Osorio, 2018, p. 144.

¹²³ Zuluaga, 2011, p. 92.

panorama cultural del país. Directores que, a pesar de las precariedades económicas o técnicas, se atreven a contar sus historias. Esa precariedad pasa a hacer parte de las propias obras, a veces a pesar suyo, como en el caso de Arzuaga. Así, podemos citar el caso de películas como *La mujer del animal* de Víctor Gaviria, que demoró más de diez años en su proceso de financiación y producción. También, se pueden anotar casos como *Los nadie* (2016) de Sebastián Mesa, quien realiza su primer largometraje en solo diez días de rodaje y con el presupuesto obtenido en el FDC para la realización de un corto de quince minutos¹²⁴. Un poco de esa resonancia ya la percibían de manera profética Álvarez y Gaviria en «Las latas en el fondo del río» donde los autores señalan quizá el punto nodal de toda la cuestión: cómo esa mirada desde una posición marginal dentro de los sistemas de producción abre posibilidades para generar una estética propia. De acuerdo con lo planteado por García Espinosa, pero concentrándose en un ambiente urbano, el cine de Arzuaga es sucio y torpe como los chircaleros y el de Gaviria o Mesa tiene un aire de punk en su realización. Forma, temática y contexto terminan por generar una unidad en las películas que escapa de las miradas de los mismos directores. Esta condición conecta el espíritu de Arzuaga con el de los nuevos realizadores que continúan desarrollando su trabajo desde las márgenes de un ecosistema cinematográfico de por sí precario, como el colombiano.

¹²⁴ Mesa, 2016.



CONCLUSIONES

UN PROYECTO NUNCA FINALIZADO

Ella es un organismo vivo, en el que la parte solo existe y funciona subordinada a las otras partes y al conjunto y en el que este trasciende la suma de los elementos que lo forman. Y, por lo tanto, la operación de aislar estos, artificialmente, además de ser provisional y relativa, solo puede aspirar a mostrar algunas pruebas de su riqueza, no a revelar el secreto total de su existencia.

MARIO VARGAS LLOSA, *El placer glacial*.

Esperamos que este recorrido haya podido iluminar, aunque fuera solo un poco más, algunos aspectos de la obra de Arzuaga, abriendo caminos que permitan discutir el elemento formal y el lenguaje cinematográfico como constituyentes de la filmografía del director español. Este acercamiento no pretende dar una mirada o una interpretación definitivas del tema abordado; no se trata de una reflexión cerrada sobre la obra de Arzuaga ni siquiera sobre el aspecto formal en el que nos concentramos. Por el contrario, somos conscientes de dejar baches, espacios vacíos, de haber omitido información de manera consciente o inconsciente en todas las direcciones exploradas.

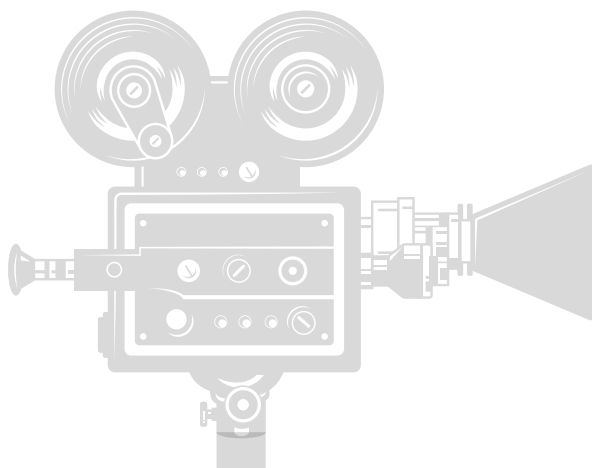
Así, el haber elegido concentrarse en las obras más conocidas de Arzuaga se presenta como una primera limitante. Pedro Adrián Zuluaga, al hablar del cine colombiano, señala cómo la configuración de un canon implica una simplificación¹. La idea podría extrapolarse a la configuración de una obra canónica que simplifica la figura de un realizador como Arzuaga. En parte, esta elección responde a las ideas planteadas por el director en varias entrevistas en las que solo menciona sus dos primeros largometrajes, el proyecto inconcluso *El cruce* y el mediometraje documental *Rapsodia en Bogotá*, guardando silencio sobre sus trabajos comerciales, sus cortometrajes y su último largometraje *Pasos en la niebla*². Si bien en esta obra depurada es posible encontrar cierta consistencia temática y formal, como la que esperamos haber presentado, el análisis de esos otros trabajos, rechazados por el mismo director, podría dar nuevas luces sobre las decisiones de Arzuaga y el contexto de su trabajo. Queda, pues, abierta la inclusión de estas obras en una discusión más amplia que revise la categorización usada hasta el momento por la crítica y la academia para acercarse a Arzuaga.

¹ Zuluaga, 2011, p. 92.

² Bravo, 1982.

Respecto al legado y la influencia de Arzuaga en el contexto colombiano, queda abierta una veta de análisis sobre la relación del director con el ambiente cultural y cinematográfico de la época, más allá de los esbozos acá planteados. Un acercamiento a base de entrevistas o archivos personales podría dar algunas claridades sobre la repercusión de Arzuaga y sus ideas en el panorama cinematográfico del país, además de plantear un acercamiento al autor más allá de su obra.

El trabajo que el director español realiza en Colombia, como cualquier otra obra artística, se presenta abierto y reniega de cualquier intento de clausura. Las influencias de las películas del director español siguen colándose en la historia del cine colombiano como imágenes repetitivas, temas que vuelven continuamente, influjos o subterfugios mediados por otras figuras como las de Gaviria. Arzuaga también crece a la par que el discurso generado alrededor de su figura. Cualquier acercamiento académico se muestra corto a la hora de abarcarlo. Intentos como este por entender la filmografía de José María Arzuaga, al igual que los edificios que la pueblan, se quedan a mitad del camino, siempre incompletos, dejando espacio a futuros acercamientos que vengan a llenar esas vigas, muros y cielorrasos apenas esbozados.



REFERENCIAS

- Álvarez, C. (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Álvarez, L. A. (1988). *Páginas de cine (vol. 1)*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Álvarez, L. A. (1992). *Páginas de cine (vol. 2)*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Álvarez, L. A., y Gaviria, V. (1982). Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia. *Revista Cine de Focine*, (8). <http://geografiavirtual.com/2012/03/de-victor-gaviria-luis-alberto-alvarez/>
- Arbeláez, R., y Mayolo, C. (1974). Secuencia crítica del cine colombiano. *Ojo al Cine*, (1), 17-34. https://www.researchgate.net/publication/330242165_Secuencia_critica_del_cine_colombiano
- Astruc, A. (2011). Nacimiento de una nueva vanguardia: la «caméra-stylo». En É. Soberón Torchia (Ed.), *33 ensayos de cine* (pp. 201-206). Ediciones EICTV.
- Baudelaire, C. (1863). *Le Peintre de la vie moderne*. https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne
- Bazin, A. (2011). Una estética de la realidad: el neorrealismo. En É. Soberón Torchia (Ed.), *33 ensayos de cine* (pp. 61-72). Ediciones EICTV.

- Becerra, S. (2016). Colombia: en torno a Camilo Torres y el movimiento estudiantil. En M. Mestman (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 217-248). Akal.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme*. Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bravo, M. E. (1 de mayo de 1982). Coloquio José María Arzuaga. Cinemateca Distrital. <https://archive.org/details/acoloquiojosemariaarzuaga>.
- Bravo, M. E. (1982). Reportaje a José María Arzuaga. Cuadernos de Cine Colombiano, 5, 11-16.
- Bravo, M. E. (1982). Reportaje a José María Arzuaga. Cuadernos de Cine Colombiano, 5, 12.
- Caicedo, A. (2016). *Ojo al cine*. Penguin Random House.
- Caicedo, A., y Ospina, L. (1974). Raíces de piedra y Pasado el meridiano. *Ojo al Cine*, (1), 64-73. <https://es.scribd.com/document/356095119/ojo-al-cine-1>
- Campos, M. (2018). Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine: una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina. *Imagofagia*, (17), 11-40. <https://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/209>
- Chaparro Valderrama, H. (2015). *Marta Rodríguez. La historia detrás de una cámara*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Cine Epifanía. (2015). *Pasado el meridiano (linda película colombiana) 1966* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xxUBcgE6ax0&ab_channel=CineEpifan%C3%A4Da

- Correa, J. D. (2015). Las publicaciones de la Cinemateca Distrital de Bogotá: una memoria crítica para el cine colombiano. *Cuadernos de Cine Colombiano. Nueva época*, (22). <http://geografiavirtual.com/2015/11/publicaciones-cinemateca-colombia/>
- De Andrade, O. (1981). *Manifiesto antropófago*. Biblioteca Ayacucho.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine II*. Paidós.
- Delgado, M. (1999). *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Artes Gráficas Delsur.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Shangrila.
- Duque Naranjo, L. (2007) Acerca de José María Arzuaga. En J. Ardila, S. Mutis Durán, y J. M. Roca (Eds.), *El libro de las celebraciones* (pp. 146-152). Fundación Domingo Atrasado.
- Durán, M. (2006). Bogotá en la mirada de José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano. Extranjeros en el cine colombiano II*, (8), 41-56.
- Durán, M. (2015). Tres modelos de crítica en Colombia: Carlos Álvarez, Andrés Caicedo y Luis Alberto Álvarez. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (22), 96-133.
- Eguino, A. (1988). Neorrealismo en Bolivia: 1978-1979. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, 1, 121-131. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2417>

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2013). *Historia del cine colombiano*. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

García Espinosa, J. (2002). *Un largo camino hacia la luz*. Fondo Editorial Casa de las Américas.

García Espinosa, J. (2011). Por un cine imperfecto en E. Soberón Torchia (Ed.), *33 Ensayos de cine* (pp.178-189). EICTV.

Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes. (1982). Biofilmografía. *Cinemateca: Cuadernos de Cine Colombiano*, 5, 4-6.

Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes – Idartes, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. (2012). *Cinemateca Distrital: Colección 40/25 Joyas del cine colombiano*.

Gerencia de Artes Audiovisuales del Instituto Distrital de las Artes (1982). Escenas cortadas por la censura a Raíces de piedra. *Cinemateca Distrital: Cuadernos de Cine Colombiano*, 5, 15.

Getino, O., y Solanas, F. (1988). Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* 1, 24-52. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2408>

Gonçalves Pereira, F. C. (2012). O Western americano na poética de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. *Contracampo*, (10-11), 73-86. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i10/11.529>

González Requena, J. (2011). Del lado de la fotografía: Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico en E. Soberón Torchia (Ed.), *33 Ensayos de cine* (pp. 235-250). EICTV.

- León Frías, I. (2013) Las imprecisiones de una noción. *Enfoco*, (44), 5-9. https://media.eictv.org/enfoco_digital/ENFOCO44.pdf
- León Frías, I. (2016). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica*. Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Mahieu, J. A. (1988). La conciencia del cinema novo: entrevista con Nelson Pereira dos Santos: 1955-1962. *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, 1, 95-106. <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/fondo.aspx?cod=2418>
- Martínez Duque, L. (2016). Ramiro Meneses recuerda Rodrigo D., no futuro. *Revista Semana* <https://www.semana.com/contenidos-editoriales/ficci-56-2016/multimedia/rodrigo-d-no-futuro-ramiro-meneses-ficci-2016-memorias-cine-colombiano/47514/>
- Martínez Pardo, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Librería y editorial América Latina.
- Martínez Pardo, H. (2006). José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano: Extranjeros en el cine colombiano II*, (8), 20-39.
- Mesa, J. S. (2016). No creen que grabamos en 10 días y una noche. *Revista Semana*. <https://www.semana.com/cultura/articulo/pelicula-los-nadie-entrevista-con-juan-sebastian-mesa/486550>
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen 1*. Paidós.
- Mosquera, G. (2008). Desde aquí: arte contemporáneo, cultura e internacionalización. En J. Domínguez, C. A. Fernández, E. Giraldo, y D. J. Tobón (Eds.), *Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes* (pp. 111-134). La Carreta del Arte.

Osorio, O. (2018). *Las muertes del cine colombiano*. Editorial Universidad de Antioquia.

Ospina, L., y Mayolo C. (1977). ¿Qué es la pornomiseria? *Hambre. Espacio de cine experimental*. <https://hambrecine.com/2015/02/25/que-es-la-porno-miseria/>

Paranaguá, P. A. (2003). Tradición y modernidad en el cine de América Latina. FCE.

Perdomo, P. A. (2016). Agosto, un mes para conectarte con 'En cine nos vemos' [video] Señal Colombia. <https://www.senalcolombia.tv/cine/agosto-un-mes-para-conectarte-con-en-cine-nos-vemos>

Pereira dos Santos, N. (1988). La conciencia del cinema novo: 1955-1962 en *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano* (vol. 1, Centro y Sudamérica, pp. 95-106). Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma de México.

Proimágenes Colombia. (s. f.). *Pasado el meridiano*. Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. https://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=64

Proimágenes Colombia. (s. f.). *Raíces de piedra*. Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. https://www.proimagenescolombia.com//secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=49

Puerta Domínguez, S. (2015). *Cine y nación: negociación, construcción y presentación identitaria en Colombia*. Fondo Editorial FCSH, Universidad de Antioquia.

- Puerta Domínguez, S. (2016). De la dictadura a la democracia: Las contradicciones del progreso en la obra de José María Arzuaga. *Historia y Espacio*, 45, 187-199.
- Pulecio, E. (1999). Pasado meridiano (J. M. Arzuaga). *Credencial Historia*, 112, 109-120. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-112/pasado-meridiano-jm-arzuaga>
- Rancière, J. (2018). *La fábula cinematográfica*. Cuenco de Plata.
- Restrepo, M. E. (1982, 22 de marzo). Coloquio José María Arzuaga [Audio]. *Cinemateca Distrital*. <https://archive.org/details/acoloquiojosemariaarzuaga>
- Rodrigues Neves, A. (2013). *Entre o Western e o Nordeste: Os Possíveis Diálogos de Lima Barreto y Glauber Rocha no Cinema de Cangaço. (O Cangaceiro 1953, Deus e o Diabo na Terra do Sol 1964 e O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro 1969)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia]. <https://doi.org/10.14393/ufu.di.2013.140>
- Romero, J. L. (1984). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Siglo XXI Editores.
- Rubiano, J. C., Marroquín, A., y Restrepo, M. E. (1982). Reportaje a José María Arzuaga. *Cinemateca. Cuadernos de Cine Colombiano*, (5), 7-15. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-5-jose-maria-arzuaga>
- Simmel, G. (2016). *Las grandes ciudades y la vida del espíritu*. Hermida Editores.
- Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Editorial de la Universidad del Valle.
- Triana de Vargas, C. (1982). José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (5) , 1.

- Truffaut, F. (2003a). Pasión por Fritz Lang. En A. Baecque (Comp.), *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos* (pp. 27-31). Paidós.
- Truffaut, F. (2003b). Alí Babá y la política de los autores en A. Baecque (Comp.), *La política de los autores: Manifiestos de una generación de cinéfilos* (32-35). Paidós.
- Vélez, M. A. (2012). «Ya verán»: Un recorrido por la historia de la crítica a Pasado el meridiano en *Colección 40/25: Colección joyas del cine colombiano* (pp. 54-58). Cinemateca Distrital y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Zuluaga, P. A. (2007). *¡Acción! Cine en Colombia*. Museo Nacional.
- Zuluaga, P. A. (2011). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Cinemateca Distrital.
- Zuluaga, P. A. (2017). El cine de animación de Fernando Laverde: ¡Ahí está el detalle! en C. Cogua (Ed.), *Estudios sobre animación en Colombia* (pp. 101-126). Editorial Universidad Javeriana.





Este libro es la primera investigación monográfica sobre la obra de José María Arzuaga, un director que ha ganado reconocimiento desde los años ochenta. Mediante un análisis en profundidad, el autor examina las dimensiones formales de sus películas, explorando su estilo único y su contribución al cine contemporáneo. La obra ofrece una visión profunda de la evolución artística del director y destaca su capacidad para innovar y su influencia en la industria cinematográfica. Este estudio es esencial para comprender la trayectoria y el impacto de Arzuaga en el mundo del cine.

