

El cine en el Caribe Colombiano



Antonio Romero

Cine del Caribe Colombiano: Cuando la identidad está más allá de las fronteras

A finales del año pasado, el crítico Oswaldo Osorio publicaba en la Revista Kinetoscopio 83 un comentario acerca de *El ángel del acordeón* de María Camila Lizarazu titulado *¿Dónde está el cine costeño?* En este texto escribe Osorio: “Con buena parte de la filmografía nacional y los directores ‘bogotanzados’, son el cine caleño, antioqueño y costeño los que han acentuado un color local y la complejidad que tiene el país. Aún así, el cine costeño sigue siendo más de intenciones y promesas, muy a pesar de la riqueza cultural y narrativa, y de las posibilidades visuales con que cuenta”.



La apreciación de Osorio tiene, en principio, dos errores: el primero es considerar *El ángel del acordeón* como una película ‘costeña’ y el segundo es reiterar la visión del Caribe que desde los Andes se ha construido. Incluso Osorio cita el libro ‘La ciudad visible, una Bogotá imaginada’ de Diego Cortés Zabala, cuando arremete contra el influjo cultural del Caribe Colombiano en el país y contra sus películas: “Nada más serio que el único filme de Pacho Bottía, *La boda del acordeonista*, hermosa cinta, pero distante y monótona, como si se tratara de un Caribe nórdico. Y mucho menos hilarante puede ser el intento totalmente fallido de Ernesto McCausland y su particular versión de Drácula en *El último carnaval*, desperdiciada por culpa de la incapacidad de su realizador”.

Para Cortés, el imaginario acerca de Bogotá como “el limbo de la fealdad, un espacio en los confines de la opacidad, la tristeza y lo ladino” es una creación de García Márquez y, al contrario, intenta mostrar la existencia de un cine bogotano o

bogotanzado cuyo principal aporte es el humor y sus principales exponentes *La estrategia del caracol* de Sergio Cabrera y *La gente de la Universal* de Felipe Aljure, dos buenos filmes que – como la mayor parte del cine colombiano – mantienen la tendencia a estereotipar los personajes del mundo popular.

En cambio Augusto Bernal sostiene: “Ese pretendido cine de entretenimiento dirigido desde la capital, muestra cómo existe una cinematografía que se debate aún por divertir y no por una calidad aceptable. Es un cine de consumo, que surgió bajo el amparo mercantil del llamado sobreprecio, y que en algunos casos trata de escudarse bajo la ‘necesidad política y social’ de la explotada miseria y la violencia de los años 50”(1).

Tanto Osorio como Cortés incurren y concurren en los mismos errores antes señalados al hacer consideraciones acerca del cine en el Caribe. Osorio, en un artículo en Cinépagos, ‘Leyenda costeña’, acerca de *Siniestro* de Ernesto McCausland había comentado acerca del cine ‘costeño’: “Si el cine colombiano es escaso, el costeño lo es mucho más. Ésta es una película regional que tiene sentido en tanto fue realizada pensando en la geografía e idiosincrásica de la Costa Atlántica colombiana. Es una película de costeños, con costeños y para costeños. Ésa puede ser su gran limitante con el público del ‘interior’, pero también es lo que la dota de un singular valor como una obra que logra dar cuenta, de manera integral y con conocimiento de causa, de un universo en particular”.

Y más adelante: “No hay que temerle a los particularismos, al (inventemos un término) intimismo regional, porque siempre es posible aquello de la universalidad de lo particular, y esta película en buena medida consigue esa universalidad. Además, la manera como está contada, independientemente de las referencias previas, resulta no sólo atractiva sino muy eficaz. Ese juego con la leyenda, el video clip, la realidad, la ficción y el falso documental, está muy bien articulado a un relato que pocas veces decae”.

Antes había comentado en Kinetoscopio 56 en un artículo sobre el Festival de Cine de Cartagena: “Es una película de costeños, con costeños y para costeños. Ésa es su gran limitante. Pero parece que sus realizadores no lo ven así, porque ya había hecho *El último carnaval*, de similares características y que pocos del ‘interior’ pudieron ver porque ellos, según sus propias palabras, por ahora sólo les interesan los temas y el circuito de exhibición costeños”.

Lo que tendríamos que anotar es que en Colombia casi todo el cine es regional: el caleño, el capitalino y el paisa. Y por su puesto lo es el cine del Caribe, su pequeña filmografía. De allí que podríamos decir que el ‘intimismo regional’ que plantea Osorio es atribuible a todo el cine colombiano. La diferencia sustancial del cine del Caribe es que no pertenece a la cultura colombiana como los demás porque sus raíces identitarias están ligadas a la Cuenca del Caribe y no a la cordillera andina.

En el mismo texto Bernal hace una valoración de la tradición del cine del Caribe: “El cine costeño que precede estas notas posee filmes inscritos bajo un realismo excepcional: *La langosta azul* de Alvaro Cepeda Samudio, *Los noticieros de la costa*, del mismo Samudio, o aquellas formas experimentales al estilo de *La ópera del mondongo* y *Función doble de sexo y violencia* de Luis Ernesto Arocha. El realismo poético de Luis Fernando Bottía en *El guacamaya*; la fusión de crítica y cine en *Sebastián* de Alberto Duque López; el documental y la tradición de *Ay carnaval* de Heriberto Fiorillo, quien junto a Jorge Nieto con *Los cuentos del capital*, logran un rescate de la poética. Al igual que formas más estilizadas del documental como *Carnaval de Barranquilla* de Jorge Ruiz y la experimentación de los nuevos valores de *Cero guayanera* de Gilberto Marengo”.

Para hablar del cine en el Caribe se debe partir de la reflexión de la existencia de una identidad cultural de la región, de las dificultades de su producción y de la posibilidad de una textualidad fílmica del Caribe, de una estética común en sus realizadores.

En este texto no abordaremos la producción documental (que es de por sí un limitante por ser la más amplia y la de mayor tradición) y sólo revisaremos los largometrajes de ficción estrenados en salas comerciales por ser los que crean un imaginario acerca de una cinematografía. Por ello nos detenemos en los filmes de Ernesto McCausland y Pacho Bottía.

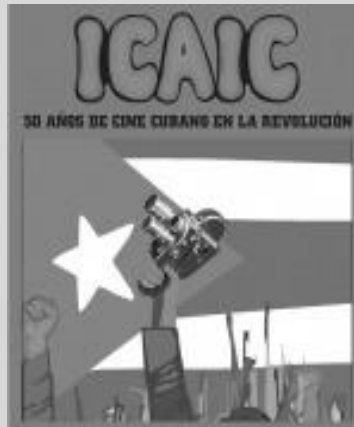
A partir de este análisis miraremos preguntas que hoy se abren en la región como la potencialidad de nuevos realizadores como Roberto Flores, Ivan Wild o Alessandro Basile y la pertenencia de un filme como *Los viajes del viento* de Ciro Guerra a esta textualidad fílmica del Caribe.

De antilla en antilla: imágenes del Caribe

El espacio geográfico del Caribe está constituido por el archipiélago antillano y la cuenca que forman las costas que van lo bordean desde la Península de la Florida en estados Unidos de América hasta el estado de Bahía en Brasil. Es una región en la que se hablan español, inglés, francés, creole y papiamento y lenguas amerindias; con una población de migrantes vascos, gallegos, catalanes, andaluces, árabes, africanos e indios.

En principio vemos un archipiélago con una gran diversidad lingüística y étnica, con una geografía que mantiene aislados a sus pueblos. Pero quienes conocen el Caribe saben de la tremenda identidad cultural que guarda alrededor de la diáspora africana, la esclavización y el colonialismo, una historia común desconocida. Es por ello que en los barrios populares de las ciudades del Caribe Colombiano se escucha la música de San Martín o Martinica como propias, mientras en el interior del país estas sonoridades son consideradas como extranjeras.

Igual pasa en el cine, la identificación que pueden sentir los capitalinos con las películas de Dago García, sus historias e imágenes, no pueden sustituir para los nacidos en el Caribe las imágenes e historias del cine cubano que cada año llega al Festival Internacional de Cine de Cartagena, que es aplaudido siempre de manera estruendosa sin importar la calidad del filme pues esos barrios, esos personajes, ese humor nos pertenecen:



Y esa suerte de patria que es el Gran Caribe se establece alrededor del mar, sin territorios, límite abierto de esa geografía insular. En el pasado, fue escenario privilegiado de las guerras entre los imperios coloniales de ultramar y albergue itinerante de las primeras voces iluministas americanas que originaron los primeros procesos de independencia (Haití, Provincia de Cartagena). Al mismo tiempo fue, en el vórtice de los siglos XIX y XX, tiempo en el que transcurre la historia, una región arruinada por la independencia (con la caída del comercio marítimo legal e ilegal) y posteriormente por la modernización, sustentada por la creación de un mercado andino interno. Pueblos itinerantes, de diversidad lingüística y profunda hibridación religiosa, conectados por la ritmia musical africana, más allá de este mar.

Podemos decir, entonces, que un cine colombiano podrá existir en la medida en que exista algo llamado 'cultura colombiana' que sería constituido por la cultura andina (paisa, caleña y bogotana), pues hablar de diversidad cultural como identidad de un país no deja de ser un artificio oficial. En cambio sí podrá existir alguna vez un cine del Caribe, con una textualidad fílmica particular que, entre otras cosas, no va a corresponder con la mirada andina que nos busca coloridos, ruidosos y alegres. Como lo advertía el cubano Nicolás Guillén en su poema 'Canción': "Y quien le dijo que yo era risa siempre y nunca llanto/ como si fuera la primavera/ no soy tanto".

El Caribe, por su configuración geográfica, por su historia de esclavización, migración y desarraigo, por su condición colonial, ha desarrollado una visión por una parte existencial (en la medida en que tanto los espacios como los tiempos son inasibles, como el mar) y por otra vital (la celebración de esa existencia, la tragedia como fiesta). Esta visión genera una ética frente a la existencia, en la que

la tradición y la modernidad guardan una relación dialéctica, complementaria y contradictoria, y una estética en la que el hábitat y el habitante expresan su tragedia: el esplendor efímero, la sonoridad colectiva, los silencios individuales.

Una mirada al pasado

Floro Manco es una especie de fundador de la cinematografía del Caribe. Su condición portuaria hizo que las primeras imágenes en movimiento se hallan visto en la región, en Cartagena y Barranquilla y en la separada ciudad hermana de Panamá. Esta es una especie de mito fundacional (junto a la aparición de Kine en Sincelejo, la primera revista de cine en Colombia) que hasta hoy ha servido para la vieja discusión que mantienen cartageneros y barranquilleros (en una especie de síndrome del pionero) que poco dice sobre las dificultades de la región para hacer cine.

El segundo hito es *La langosta azul* (1954) de Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio que ha trascendido como un mito fundacional del llamado Grupo de Barranquilla. Este filme inauguró la narración cinematográfica moderna en el país que hasta ese entonces no había superado el registro documental y los cuadros de costumbres audiovisuales, pues se hacía con el influjo parroquial capitalino de mediados de siglo. Hernando Martínez Pardo anotó al respecto cuando comparaba *La langosta azul* con los filmes colombiano de aquella época: “Si las comparamos cualitativamente tenemos que decir que la más acabada es *La langosta azul*, no sólo por la ruptura que establece con respecto a la tradición narrativa del cine colombiano (seguir los pasos de una anécdota), sino por la forma como logra construir un ambiente con base en notaciones descriptivas. La búsqueda de una langosta se convierte en pretexto para escudriñar diversos ambientes populares de un pueblo costeño”(2).

Pero en el Caribe nos quedamos con ese ejercicio surrealista y no tuvimos continuidad en la apuesta cinematográfica. Las razones de ese corte se han perdido en la vieja polémica de los grupos de Cartagena y Barranquilla acerca de las influencias de sus figuras tutelares, Clemente Manuel Zabala y Ramón Vinyes, en García Márquez; por ello se olvidaron realizaciones como las de Gustavo Ibarra Merlano, miembro del Grupo Cartagena(3). También hacen parte de estos hechos la aparición de Kino en Sincelejo, la primera revista de cine en territorio colombiano.

Lo cierto es que para los años 70 – período en el que se gestaron en la región importantes movimientos literarios, musicales y periodísticos, incluyendo la crítica cinematográfica, y en el que se consolidaron el cineclubismo y el Festival de Cine de Cartagena – la producción cinematográfica de ficción en la región es pequeña y marginal. En los 80 se vivía un aumento en la producción en Colombia, gracias a la consolidación de la productora estatal FOCINE, que llegó de 5 estrenos en 1979 a 14 en 1986. De este período se produjo *Ay ombe* de Daniel Bautista en el que se hace una mirada desde afuera del caribe, a pesar de incluir en el filme a dos representantes de la música popular de la región: Diomedes Díaz y Nicolás

'Colacho' Mendoza, reiterando los estereotipos folcloristas acerca de 'lo costeño', muy parecido al ejercicio reciente de *El ángel del acordeón*.

Del período FOCINE se produjo un solo filme del Caribe Colombiano: *La boda del acordeonista* (1986) de Pacho Bottía, quien tendría que esperar veinte años para su segunda película *Juana tenía el pelo de oro* (2006). Entre estos dos largos aparecen los de Ernesto McCausland: *El último carnaval* (1998) y *Siniestro* (2001).

En un país ajeno

Desde el fracaso de la Independencia de Cartagena y el triunfo de la campaña bolivariana, el litoral caribe quedó encerrado en un país ajeno. Y como una paradoja de la historia fue un cartagenero, Rafael Núñez, a quien correspondió liderar la construcción de un Estado centralista con lo que quedó de la disolución de la Gran Colombia. Con la separación del Istmo de Panamá, las ciudades del Caribe quedaron a merced de las políticas capitalinas.

Y a pesar de que nadie niega el vigor cultural del Caribe Colombiano, en especial en la música y las letras, no ha ocurrido así en el cine, que requiere de cierto nivel de producción y recursos que nunca se han tenido, por el centralismo andino y por la desidia de las élites regionales. Por tanto, la ausencia de recursos públicos para la producción cinematográfica es la principal razón para que en el Caribe no exista una cinematografía, mala o buena. En esta región no se vivió el impulso modernizador de Cali en los 70 ni el de Medellín a finales de Siglo XX ni se dieron beneficios de los recursos de FOCINE.

Sobre las dificultades de producción y distribución han opinado los realizadores del Caribe. En entrevista realizada por Martha Ligia Parra en Kinetoscopio 41, Pacho Bottía dice: "*La boda del acordeonista* pasó por festivales y la estrenaron comercialmente cinco años después. Un día llegué a Bogotá a dirigir un capítulo de *Suspense* 7:30 y al otro día abrí el periódico y la estaban presentando. Nadie me llamó y la anunciaron con un avisito pequeñito. Yo ni siquiera fui al teatro, sentí hasta vergüenza, pensé que nunca la iban a estrenar" Y McCausland en Kinetoscopio 60 sostiene a propósito del comentario de que *Siniestro* es la primera película de la región que gana un premio del Ministerio de Cultura: "Eso es marketing, por supuesto, deben tener en cuenta que nuestra región es la más pobre de las que mencionan. Eso hace más difícil nuestra labor, aunque se compensa con el hecho de que quizá la gente posee un talante más histriónico; es más suelta".

Los desarrollos de las industrias culturales han sido precarias y más una industria costosa como la del cine. Por ello en la actualidad, cuando se desarrolla la Ley de Cine, las posibilidades de competencia por los recursos son desiguales respecto a regiones que han tenido una producción más amplia y constante. Algunos aducen que en una región tan proclive a la narración no se explica la poca producción y otros la atribuyen a la existencia de cierta informalidad que no permite el progreso, que además la asumen como parte de nuestra cultura.

Sin embargo, nuevos creadores han accedido a estos recursos y hoy existen más de cinco largometrajes en desarrollo, muchos más de los que se han estrenado en toda la historia del cine del Caribe Colombiano: *Heridas* de Roberto flores, *El cielo* de Alessandro Basile, *Tumba y tumbao* de Steve Carrillo y Eduardo Ortega del Río, *Lecciones para un trío* de Juan pablo Bustamante, *El último Cyrano* de Edgar David y *Edificio Royal* de Iván Wild, entre otros. En este texto nos centraremos en el análisis de las obras de Bottía y McCausland, los dos realizadores de largometrajes de ficción estrenados en salas comerciales, intentando mostrar sus convergencias y la existencia de una textualidad fílmica del Caribe.

McCausland: fiesta y tragedia

Siniestro de MacCausland es la historia de un accidente ocurrido en un bus en 1950 en el municipio de Ovejas, Sucre, de la cual se hizo una conocida canción del folclor de la región. En el bus viajaba la hija de un industrial tabacalero que sostenía un romance con un humilde jornalero. En esta película hay una especie de narrador externo, un documentalista que busca las huellas de la tragedia.

En *El último carnaval* un hombre que por 25 años se disfrazó de Drácula en el Carnaval de Barranquilla decide convertirse en vampiro y atacar a una adolescente, la historia está soportada en buena medida en la narración de la parentela y el vecindario.



La particularidad de McCausland es la forma en la que la fiesta y la tragedia limitan, creando ambientes sórdidos en medio de la alegría. McCausland, analiza su propio cine en Kinetoscopio 60: “*Siniestro* adolece de profundidad con los personajes. Eso salta a la vista. Es muy evidente... Pero confieso que amí me interesa más la historia, sus transcurrirres, sus giros y recovecos; que el espectador asuma el ángulo de espectador cotidiano, que tenga una percepción como la de ciertos chismosos en el bus que viven pendiente de lo que otros

hablan. Por supuesto que los personajes son parte vital de la película y todos tienen su arco dramático, pero esa falta de énfasis en el carácter se deriva de mi afán macronarrativo”.

Bottía: magia y realidad

Juana tenía el pelo de oro, basada en el cuento de Álvaro Cepeda Samudio, es una continuidad de la propuesta de Bottía en *La boda del acordeonista*. Ambos filmes están contruidos sobre la irrupción de la fantasía en medio de una realidad en la que son precarios los puntos de equilibrio: una sociedad tradicional que esconde en su seno inconfesables secretos, un paisaje abierto que te encierra.

En *La boda del acordeonista*, Adel, un juglar vallenato, no puede cumplir con su compromiso matrimonial porque esa noche es seducido por la Mohana, diosa de las aguas del río. En *Juana tenía el pelo de oros* a una niña le crecen cabellos de oro, en medio de espacios coloridos pero desérticos, y tras la irrupción de ese hecho fantástico se esconde una historia de violencia en la que la tradición patricia y religiosa son cuestionadas por unos personajes que, a pesar de ser marginales, viven en el centro de esa aislada sociedad.



Bottía, en entrevista con Augusto Bernal y Jairo Obando, sostenía a propósito de *La boda del acordeonista*: “Cuando comencé a escribir este guión no empecé por el mito de La Mohana, a este fue a lo último que llegué. Para esto utilicé primero el paisaje, del cual ya estaba enamorado desde que era pequeño, partiendo de un punto totalmente contrario al utilizado por otros cineastas, como es el hecho de incorporar luego del paisaje a un personaje. Para este caso busco un personaje que se relacione con este paisaje, que posea la misma fuerza cultural de éste y se me ocurre la idea de un músico. A este hecho se le suman otros elementos dramáticos como son: enamorarse de una mujer, su familia y todos los demás elementos que entran luego en discordia con él. Ahora se debe buscar de igual manera un personaje que entre en discordia con ese paisaje y esa naturaleza para crear un triángulo, ese personaje es la otra mujer”(4).

Una estética del Caribe

Podemos decir que estas cuatro películas tienen algo en común, su textualidad, la tensión entre el desarrollo lineal de estas historias, sustentada en los narradores externos y sus elementos emergentes: magia y fantasía; fiesta y tragedia. Las imágenes se alejan del esperado paisajismo y más bien apuntan a lugares degradados, oscuros o cerrados y cuando el espacio se abre aparecen los escenarios desérticos, calurosos y abigarrados. También hay una identidad en la velocidad de la narración, más bien parsimoniosa.

Estas no son, como se señala en forma recurrente, películas costumbristas o que podamos inscribir en el realismo mágico. Son historia que, aunque en su mayor parte ocurren en zonas rurales, están narradas en lenguaje urbano, con personajes que viven en medio de la angustia de un mundo que está entre la tradición y la modernidad.

En ese sentido, ocurre en el cine caribe lo mismo que en sus letras, la presencia de lo oral y lo escritural, de la tradición y la modernidad, que generó obras como las de García Márquez, Rojas Herazo y Cepeda Samudio.

Pero en el cine son evidentes las limitaciones de estas películas que expresan la precariedad de la formación de nuestros realizadores, la dificultad de acceso a los recursos y la ausencia de una tradición cinematográfica.

La 'nueva ola'

Hace unos años se habló de una 'nueva ola' del cine del Caribe, impulsado por las mayores facilidades de realización que brinda la tecnología y por las perspectivas que abrió la legislación. Para Oswaldo Osorio en su artículo sobre el cine 'costeño': "a juzgar por la ilegibilidad a nivel nacional de sus autores y posteriores obras, ahora sólo es espuma luego de estrellarse contra las rocas".

La afirmación de Osorio no es del todo falsa, pues es apresurado hablar de una 'nueva ola' pero lo que sí es cierto es que en la actualidad existen mayores y mejores posibilidades de realización y que una nueva generación se abre paso en medio de las dificultades estructurales que no se ha superado. La Universidad del Norte, la Universidad Autónoma del Caribe y la Universidad del Magdalena se han convertido en las productoras locales, sumándose a una generación intermedia que vio frustradas la mayor parte de sus realizaciones, que en el mejor de los casos se pudieron concretar en historias cortas y en la mayor parte quedaron en el papel.

Una mirada al futuro

Quedan abiertas preguntas acerca del futuro cine en el Caribe, más con producciones como *Los viajes del viento* de Ciro Guerra, una película con una historia de la región, que corresponde a la textualidad y la visión del Caribe, con guión, dirección, montaje y actuaciones de la región, pero que por alguna razón no nos pertenece. Podemos expresar, para cerrar de manera provisional esta mirada, las siguientes tesis:

- No hay una cinematografía en el Caribe, pero sí tenemos un puñado de filmes que expresan una identidad cultural.

- Hoy existe un número de películas en desarrollo mayor a toda nuestra breve historia que sólo serán viables a través del apoyo de recursos públicos a nivel regional y de las exigencias que se hagan al nivel estatal para que se reconozcan las particularidades y desigualdades regionales.

- Debemos mirar también hacia el Caribe y no sólo hacia los Andes, buscar intercambios con cinematografías como la cubana o la venezolana que cuentan con más experiencia o recursos

- Las universidades y los nuevos realizadores deben reconocer nuestra tradición por dispersa que sea, sin hacer mitificaciones, y valorar la labor de los viejos directores

- Es necesario revisar la tradición documental y de cortometrajes de distintos géneros que han estado allí con o sin largometrajes de ficción, pero que no son visibles por las características de la industria y el mercado

Por último, debemos reiterar que el cine caribe no es un cine regional más en el cine colombiano y que sus identidades están más allá de las fronteras de este país llamado Colombia.

Notas

1. Bernal, Augusto. *Cinematografía provinciana y provincia*. Arcadia va al cine N° 9 diciembre de 1984
2. Martínez Pardo, Hernando. *Panorámica del cine colombiano* Cine – Focine N° 9 Julio – agosto de 1982.
3. La polémica se inició a mediados de los años 80 después del Premio Nóbel que obtiene García Márquez. El crítico francés Jaques Gilard crea el Mito de la Cueva y del Grupo Barranquilla, desconociendo el período de García Márquez en Cartagena y opacando obras como las de Rojas Herazo. En los 90, el escritor Jorge García Usta da a conocer sus investigaciones sobre el Grupo Cartagena y hasta el momento la discusión continúa.
4. Bernal, Augusto y Obando, Jairo. *El divorcio de un mito*. Arcadia va al cine N° 14-15 Abril 1987.

El patio de los muertos

En la tragedia, el héroe y el mundo se distancian y, sin importar la razón, el héroe decide enfrentarlo sin vulnerar sus propios axiomas. Así es Dolores, la rezandera del cortometraje de Tatiana Villacop. Tributaria de los valores conservadores, de la moral cristiana, esta mujer va de velorio en velorio rezando por el alma de los caídos en la violencia de los años 50, siempre y cuando sean militantes de su partido.

Dolores puede aparecer en principio como una plañidera mercenaria pero más tarde se sabrá de su convicción, cuando un día el camión trae el cuerpo de su hijo, muerto por defender el ideario liberal, y Dolores debe asumir la doble tragedia de enterrar a su hijo y de saberlo su adversario.



Dolores hace la velación solitaria ante el abandono de sus copartidarios, culpa a su marido muerto por haberlo dejado ir lejos de su tutela con la idea de conocer otras realidades y, al final, lo entierra en el patio de la casa con una sentencia: nadie lo mandó a ser liberal.

Esta es la historia de *Dolores*, un cortometraje que se inscribe en la tradición cultural del Caribe frente a temas como la violencia bipartidista, el significado del patio y la angustia vital que se impregna con el calor y el ambiente agreste.

Violencia y muerte

El sociólogo Orlando Fals Borda sostenía que la cultura del Caribe era ajena a la violencia y que la guerra había sido llevada a la región desde el interior del país. Fals Borda atribuía este carácter no violento a una condición cultural, asunto que sigue siendo discutible. Pero en lo que tenía razón era en que el período conocido como la Violencia en los años 50, caracterizado por ser una lucha bipartidista, tuvo

su origen y principal desarrollo en el interior del país y en la región sólo se vivieron sus dolorosos ecos. No así la que vendría después con el Frente Nacional, que haría del Caribe Colombiano uno de los principales escenarios de la agresión paramilitar.

Así se constata en la literatura del Caribe Colombiano, en la que la guerra aparece a través de mediaciones, como en *Cepeda Samudio*, en la que la Masacre de las Bananeras se narra a través de los acontecimientos que ocurren en la casa de una familia patricia del pueblo y la irrupción de las tropas estatales y sus desmanes aparecen a través de diálogos y textos externos. De igual manera las guerras en las que participaron los Buendía en García Márquez no ocurren en Macondo y de ellas sólo queda la derrota y el abandono.

En el cine, la violencia aparece en *Juana tenía el pelo de oro* de Pacho Bottía como un secreto familiar del cual se desprenden como maldición el incesto y los cabellos de la niña. Igual ocurre en el cortometraje de Tatiana Villacop, *Dolores*, en el que la guerra está presente a través de velorios y al pie de las tumbas.

El patio y la casa

El arquetipo del patio en la cultura del caribe guarda una relación dual con la casa de contradicción y complementariedad. La casa es el escenario por excelencia de la matriarca y el patio es ese lugar de fuga en los mismos predios de la casa.

Entonces, cuando el hijo de Dolores es velado en la casa y enterrado en el patio hay una puesta en escena de esa relación dual entre la madre y el hijo 'fugado' tanto del pueblo como de la herencia ideológica de sus padres.

Es el patio el lugar en el que la matrona dicta su sentencia, lo condena, una vez abandonada por sus correligionarios, al olvido. Pero lo guarda en la parte más lejana de sus dominios: el patio.

El pueblo, el mundo

En *Dolores* el ambiente amenaza con calcinar a los hombres y mujeres vestidos de manera luctuosa en las ceremonias de la muerte. Las imágenes del pueblo transmiten calor y silencio.

A la tácita guerra y al mundo casa-patio al que se reduce el espacio de Dolores con la muerte del hijo, se suma el pueblo, en las esquinas, viendo pasar los cortejos fúnebres con terror e indiferencia.

El cielo: Una historia fallida de la otra Cartagena

'Cartagena huele a mierda' es la primera frase de la película *El cielo* de Alessandro Basile, un filme que intenta expresar una mirada de la ciudad más allá de las recurrentes imágenes de postal. Fue estrenada en 2007 cuando inauguró el Festival Internacional de Cine de Cartagena y su estreno comercial fue este año a través de la Red de Salas Alternas.

La historia de *El cielo* es la historia de una mujer llamada Gabriela Ochún, quien sufre una enfermedad terminal y espera ser curada con marihuana por un ex sacerdote italiano, quien es su ex amante. Gabriela es hija de un candidato a la alcaldía de la ciudad que oculta a su hija enferma, quien sería el primer alcalde negro de Cartagena y está casado con una mujer de la élite local.

El cielo es una buena idea e incluso intenta hacer una crítica a una ciudad y a una élite racista y excluyente, muchos la han criticado por su bajo nivel técnico y otros atribuyen su marginalidad al tema que aborda. Pero lo cierto es que los problemas de la película comienzan desde su propia historia.



Basile pretende mostrar la Otra Cartagena pero no puede llegar más allá del viejo arrabal mulato de Getsemaní, pretende reivindicar a la población negra de la ciudad pero termina haciendo una caricatura del político negro que aspira a la Alcaldía, pretende criticar a la élite pero esa aristocracia nunca aparece en el filme y pretende cuestionar la visión turística que se tiene de la ciudad pero nunca logra hilvanar la pareja de cachacos perdidos en su tour con las demás historias.

En *El cielo* nunca aparece un barrio obrero o popular y nunca aparece un personaje mulato que esté por fuera de las estigmatizaciones que juegue un papel en la historia. Y en cuanto a su pretendida irreverencia frente al consumo de marihuana sucede que desde hace mucho tiempo el tema de la droga dejó de escandalizar y mucho menos el tema de una iglesia cuyos escándalos por abuso de menores supera con creces cualquier tabaco que se fume un ex sacerdote. Así, ni la historia ni los personajes se vuelven creíbles.

Cuando se vio en Cartagena hace dos años el filme, no mereció una sola línea en medios locales, se esperaba una reacción de la gente frente a una película que de manera evidente hacía críticas a la ciudad, a su gente, a su élite, a la iglesia y a la

sociedad en general. Pero el humor flojo, los personajes estereotipados y la inconsistencia de la historia hicieron de *El cielo* una película que no puede trascender.

Sin duda alguna había allí una buena idea que se convirtió en una mala historia. Su intención de mirar la Otra Cartagena es fallida pues, hay que decirlo, ese sector de la ciudad, que tal vez sea mayoritario, escapa a la mirada de casi todos y es el más invisible, incluso para quienes hacen el 'recorrido de la porno-miseria'.

La Cartagena obrera y popular es una ciudad oculta, en los medios nunca hay referencias a esos barrios, a sus gustos musicales, a su existencia de esquina, a su lenguaje. Van de las postales de la ciudad amurallada a los cordones de miseria de la Ciénaga de la Virgen pero nunca pasan por un campo de béisbol o por las terrazas salseras de la Avenida del Consulado. Y es cierto que Cartagena es Bocagrande y el Barrio Nelson Mandela, pero también el Estadio 11 de Noviembre y los barrios Blas de Lezo, Torices y El Bosque. Nada de eso está en *El cielo* y una película que tiene la pretensión de hacer una crítica a la ciudad no puede darse el lujo de desconocerla.

Caminando por la invisible cuerda del destino

A pesar de la tradición cinéfila del Caribe Colombiano – territorio en el que se hicieron las primeras proyecciones de imágenes en movimiento en el país, donde se publicó la primera revista de cine y en el que se realiza el más antiguo festival de cine del continente – la producción cinematográfica ha sido pequeña. Esta situación es más notoria en una región que en Colombia ha estado a la vanguardia en otros campos del arte y la cultura como. Y es que la realización cinematográfica exige de recursos e inversiones públicas que nunca han sido preocupación de las políticas culturales de la región y que han estado centralizadas a nivel estatal.

Pero no porque nuestra producción sea mínima en el Caribe Colombiano celebramos la salida el año pasado de *Juana tenía el pelo de oro*, sino por los caminos que explora en un país en el que las realidades andinas y caribes son tan distintas.



Juana tenía el pelo de oro, segundo largometraje de Pacho Bottía, es una de esas obras audiovisuales de la región que logró llegar a las salas en noviembre del año pasado después de nueve años de su rodaje. *La boda del acordeonista*, su ópera prima, ya había planteado los elementos de una textualidad caribe en el cine colombiano. La exploración de los espacios desde la temporalidad, la desolación de sus habitantes y la búsqueda de esperanzas en el paisaje que se corroe, en la música como telón de fondo de esa tragedia.

Bottía, a través de sus filmes, plantea una visión en la que la violencia trae sus ecos funestos pero es ajena a sus personajes y que al tiempo genera un increíble vitalismo en medio de la más profunda desolación.

Fantasía y realidad

Juana tenía el pelo de oro, basada en el cuento de Álvaro Cepeda Samudio, es una continuidad de la propuesta de Bottía en *La boda del acordeonista*. Esta

película también está construida sobre la irrupción de la fantasía en medio de una realidad en la que son precarios los puntos de equilibrio: una sociedad tradicional que esconde en su seno inconfesables secretos, un paisaje abierto que te encierra.

Juana es una niña a la que le crecen cabellos de oro, en medio de espacios coloridos pero desérticos, y tras la irrupción de ese hecho fantástico se esconde una historia de violencia en la que la tradición patricia y religiosa son cuestionadas por unos personajes que, a pesar de ser marginales, viven en el centro de esa aislada sociedad.

La tensión entre el desarrollo lineal de la historia y sus elementos emergentes de magia y fantasía no sólo se expresan en la temporalidad de la narración, sino en el mismo tratamiento visual del filme, sus convergencias y divergencias, con los segmentos de animación que hilvanan la historia.

La revelación del mago (mythos) sobre la existencia de Juana y la indagación de un periodista (logos) llevan a la niña al centro del escenario de discusión entre las autoridades del pueblo, civiles y eclesiásticas, acerca del destino de los cabellos de la niña. Y es en este mundo de encierro en el que se descubren las profundas huellas de la violencia política y familiar que son, en últimas, las causas fundamentales de la tragedia de Juana.

No es ésta una película costumbrista o que podamos inscribir en el realismo mágico. Una niña que camina por una cuerda a punto de romperse y esa cuerda es su entorno, su pasado, sus incertidumbres. Una historia de fronteras en la que los personajes no pueden decidir acerca de su destino sino escapando de él.

En medio del desierto

Esta película aparece en medio del llamado auge del nuevo cine colombiano pero no se inscribe en él. Sus dificultades de producción contrastan con la nueva eficacia que permite la normatividad reciente; su lenguaje no es cerrado pero insiste en ser cine y no televisión en pantalla gigante; y, lo más relevante, su historia no hace concesiones a las taquillas.

Juana tenía el pelo de oro es heredera de una tradición estética que se inaugura en lo literario y que se ha sostenido a pesar de que para el centro andino el Caribe es sólo una serie de postales. A cambio, nuestros artistas han hecho reflexiones acerca de la condición de la existencia en medio del esplendor del hábitat que nos rodea.

La obra de Bottiá nunca olvida eso tan obvio que pasan por alto sus contemporáneos; que el cine se mueve – fotografía a fotografía – con la tensión de las historias. *Juana tenía el pelo de oro* es una muestra de que en el Caribe Colombiano aún tenemos muchas cosas por contar.