

Mudos testigos: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga

Juan Sebastián Ospina León *



Bajo el cielo antioqueño (Arturo Acevedo Vallarino, 1925).

El 21 de junio del 2021 *Vivomatografías* se reunió virtualmente con el director y productor Jerónimo Atehortúa Arteaga, que actualmente está finalizando *Mudos Testigos*, el largometraje póstumo del director colombiano Luis Ospina (1949-2019). El largo, co-producido por Invasión cine y Pomme Hurlante Films, ganó el fondo para desarrollo Hubert Bals en la sección Bright Future y el premio Mactari, del FIDLab del FIDMarseille en 2019, además del fondo para imágenes en movimiento del Centro Nacional de Artes Plásticas en 2020.

Atehortúa se desempeñó durante varios años como crítico de cine para el periódico *El Mundo* de Medellín, Colombia. Sus textos sobre cine han sido publicados en diversos medios especializados. Asimismo, ha dirigido los cortometrajes *Deán Funes* 841 (2011), *Becerra* (2015), *La emboscadura* (2017), *Rekonstrukcija* (2018) y *Las ruinas* (2019), entre otros.

Juan Sebastián Ospina León: ¿Qué tal si empezamos por su trabajo anterior a *Mudos Testigos*?

Jerónimo Atehortúa Arteaga: Tenemos una productora que se llama Invasión Cine. Nos interesa el diálogo entre literatura, tradición e historia. Soy director, productor, crítico y guionista. He producido dos películas: *Pirotecnia* (2019), que fue dirigida por mi hermano, Federico Atehortúa –y en la que también soy coguionista–, y *Como el cielo después de llover* (2020) de Mercedes Gaviria. Me hice amigo de Luis después de que el viera una versión sin terminar de *Pirotecnia*. A él le gustó mucho porque le pareció cercana a sus preocupaciones, sobre todo a la idea de revisión de la tradición del cine colombiano. La película rastrea el origen de los falsos positivos en los inicios del cine.¹ Explora la obsesión que existe en Colombia con la imagen de los insurgentes o la guerrilla, de los muertos o por lo menos las personas que se alzan en armas contra el poder. *Pirotecnia* indaga cómo estos eventos de guerra recientes del conflicto armado colombiano son una ficción, una ficción que genera muertos reales. Los falsos positivos son una puesta en escena y esa puesta en escena pareciera tener sus orígenes en el cine. Por supuesto, la película trabaja mucho con archivos. No sólo mostrándolos, sino volviéndolos a ver y sacándolos de su contexto original para darles nueva vida. Eso a Luis Ospina le interesaba mucho.

JSOL: ¿Cómo empezó el proyecto *Mudos Testigos*?

JAA: El proyecto empezó casi accidentalmente. Yo estaba en Buenos Aires, participando, entre otras cosas, del Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BACIFI). Fui a ver una proyección muy temprano y, cuando salí, Luis estaba afuera. Nos saludamos y nos fuimos almorzar al barrio chino, en el barrio de Belgrano. Luis me contó la idea de un corto titulado *Mudos Testigos*. A mí me pareció que era material para hacer, más bien, un largo. Él me preguntó si quería producírselo. Después de haber hecho *Pirotecnia*, el sentía que nosotros éramos las personas adecuadas para ayudarlo con su película. Para mí fue todo un privilegio. Las dos tradiciones que más generan

¹ En Colombia, los falsos positivos son civiles que el ejército ha asesinado haciéndolos pasar como bajas en combate.

influencia sobre el cine actual colombiano son Víctor Gaviria y Luis Ospina. Yo me siento más conectado con Luis y con el grupo de Cali, a pesar de que soy de Medellín. Decidí producirlo y lo convencí de que lo convirtiéramos en un largometraje.

Luis murió a finales de septiembre del 2019. Fue muy intenso porque no lo veíamos venir. De hecho, *Mudos Testigos* no era el único proyecto que íbamos a realizar juntos. Luis, una persona que dedicó toda su vida al cine, tenía una idea muy arraigada: uno se muere realmente cuando la última persona que tiene un recuerdo de uno muere también. Creo que él siempre ha sentido claramente que la única manera de trascender es a través de su trabajo, a través del cine. Él hizo lo propio por sus amigos. Por ejemplo por Andrés Caicedo, cuando filmó *Todo comenzó por el fin* (Luis Ospina, 2015). Unas semanas después de su muerte, Lina González, que era su pareja, me llamó y ratificó lo que yo ya sabía. Luis quería que nosotros continuáramos con el proyecto. Además, este proyecto tiene todo el sentido con lo que yo hago.

JSOL: ¿De qué manera?

JAA: Todas mis películas y todos mis trabajos previos tienen algo que ver con el archivo, con el trabajo sobre archivo y, sobre todo, con los cruces entre archivo y ficción. A mí me gusta lo que Boris Groys llama un “uso utópico” del archivo que, en definitiva, es un desarrollo de la idea de Derrida: el archivo no trata sobre el pasado, sino que trata sobre el porvenir. Como esa idea lacaniana de que nadie sabe el pasado que le espera. Normalmente en cualquier película, digamos de Netflix o de la cultura *mainstream*, hay un uso ilustrativo de los archivos. Se utiliza a los archivos ya sea como ilustración o como forma de traer el pasado al presente, para recordarlo.

Justamente lo que puede tener de poderoso el archivo tratado como ficción es que las imágenes se liberan de las presiones históricas que tenían. Así, pueden adquirir nueva vida. Una vez que se desprenden de esas presiones historias nosotros podemos verlas. Podemos ver lo que se nos escapó en aquel momento de las imágenes mismas. Luego, hay algo tan simple como que una imagen, en un nuevo contexto, adquiere otro sentido. Es un procedimiento básico de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Por otro lado, no soy capaz de escribir algo *ex nihilo*. Tengo que partir de otro material previo. Acabo de publicar un libro *Los cines por venir* (2020).² Es un libro de conversaciones con directores contemporáneos. Lo considero un libro mío, no una recopilación de entrevistas, porque es un libro de pensamientos sobre cine. En él utilizo una forma tan antigua como el pensamiento, que es la del diálogo. Y pienso que es un libro sobre archivos. O sea, las entrevistas que yo he hecho, las conversaciones que guardo, son archivos. El verdadero trabajo en el libro es la curaduría y el montaje que hago con esas conversaciones.



Jerónimo Atehortúa Arteaga.

JSOL: La experiencia del archivo es también una especie de diálogo con esos objetos que uno encuentra, objetos de todo tipo: textos, imágenes en movimiento,

² ATEHORTÚA ARTEAGA, Jerónimo. *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*. Bogotá: Ed. Crítica, 2020

fotogramas, la película completamente carcomida por el tiempo. Uno hila cabos sueltos, pero al mismo tiempo el material mismo o se resiste o se presta para formar un arco narrativo. ¿Usted vería entonces su trabajo como cine de compilación, como una especie de *collage*? O, ¿utiliza otro procedimiento distinto para generar este diálogo con el archivo?

JAA: Ambas cosas. La definición más precisa de *Mudos Testigos* es que es un film de *collage*. Es la definición más precisa y no hay algo que le calce mejor. Ahora, creo que la primera vanguardia específicamente cinematográfica en utilizar este procedimiento es el situacionismo, que retoma unos procedimientos de Dadá. Lo que nosotros hacemos acá es lo que hacen ellos: tomar algo y ponerlo en otro contexto, variar el texto y variar las imágenes que venían antes y las que vienen después. Así las imágenes adquieren una nueva vida. El proyecto también tiene procedimientos del surrealismo como el objeto encontrado. Es como si la película se hubiera hecho con una serie de *ready mades*.

Además, para decirlo claro, *Mudos Testigos* es una película de ficción y es un *collage*. Está hecha enteramente con las imágenes del periodo silente del cine colombiano. En un principio la idea era usar sólo las de ficción, pero luego se expandió y también se usan los documentales.

JSOL: ¿Se refiere a los noticieros de los hermanos Acevedo?

JAA: Sí, llamamos documentales a los noticieros de los Acevedo. La idea es que la película se vea como una ficción coherente, manteniendo un personaje. Allí está eso que mencionabas del archivo. A mi hermano –que es el editor– y a mi otro socio, Juan Sebastián Mora, les gusta decir que cuando una película agarra vuelo, cuando uno empieza a trabajar, la película se convierte en una especie de organismo. No todo lo que uno le da a ese organismo, éste lo recibe. Ni puede ir hacia cualquier camino. Los caminos son infinitos, pero no todos son posibles. Es paradójico.

JSOL: ¿Qué películas silentes colombianas se prestan más para la narrativa que usted está construyendo y qué otras se resisten a participar?

JAA: En el proyecto se ha tratado de poner en diálogo el material, de tensarlo en una especie de aventura narrativa. Muchas veces las peripecias de la trama están determinadas simplemente por una excusa de poder usar el material. Utilizamos muchas digresiones para ingresar metraje, para que pueda ser visto y pueda adquirir nueva vida. Las películas que hicieron los hermanos Di Doménico tienen una característica particular: son protagonizadas por el mismo actor, Roberto Estrada Vergara. Eso permite que la película tenga un mismo protagonista durante casi toda la trama. De las tres películas, a mi gusto, la mejor es *El amor, el deber y el crimen* (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, 1926), de la que se conservan 25 minutos. Sin embargo, no es mucho lo que yo he podido averiguar, en realidad, sobre esa película. Es decir, conozco la trama. La terminé encontrando en el primer tomo de la *Historia Social del Cine Colombiano*³ y también en los libros de Martínez Pardo.⁴ Pero no he podido confirmar que la trama realmente sea la que aparece en la historiografía. Yo tengo la sospecha de que los minutos que se conservan de la película son los *outtakes*, o por lo menos una parte importante de las imágenes son *outtakes*.

JSOL: ¿Qué lo lleva a esa conclusión?

JAA: Hay escenas que están repetidas. Son 25 minutos pero hay imágenes que se aparecen dos veces. También podría ser otra cosa. Quizá se rejuntaron las imágenes que había y se hicieron diferentes copias. Eso indicaría por qué esas copias tienen tomas distintas. No es que se repita el mismo plano, sino que es la misma escena. Es decir, son tomas, el mismo plano en diferentes tomas. Y hay algunas en las que pareciera que los actores están hablando por fuera de la acción, o que están recibiendo indicaciones por fuera de cámara, es decir, material que no debería

³ CONCHA HENAO, Álvaro. *Historia Social del Cine Colombiano, Tomo I, (1897-1929)*. Bogotá: Black María, 2014.

⁴ MARTINEZ PARDO, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.

quedar. No estoy muy seguro de eso pero es claro, por el material que sobrevive, que la película es un melodrama. Una mujer comprometida con otro hombre está enamorada de un artista, eso se alcanza a intuir evidentemente. Sin embargo, la trama específica no se conoce porque le faltan los intertítulos. Para mí es la película que está mejor lograda. Es la que tiene mejor factura, la que tiene mayor *sex appeal*.

Ese film es la columna vertebral de una gran parte de *Mudos Testigos*. Por ejemplo, hay una película que el crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga considera canónica pero que es demasiado burguesa: *Bajo El cielo antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino, 1925). Todas son burguesas, pero en *Bajo el cielo* la moralina es demasiado fuerte. Es, además, la película que se resiste más a poder usarse. Obviamente que sea un film canónico no tiene que ver con sus cualidades, sino con la presencia que tiene en la historia del cine colombiano.

Bajo el cielo antioqueño es una de las dos películas colombianas silentes que se conservan en su totalidad, además de *Alma Provinciana* (Félix Joaquín Rodríguez, 1926). Se usa más de *Alma Provinciana*, que a mí me parece mejor lograda, al menos en términos de construcción de la trama. De todas maneras, en la tipología que hace Noël Burch⁵ (modo de representación institucional y modo de representación primitivo), siento que muchas de estas películas están como en un cierto *in between*, en un lugar intermedio. Y conservan, de alguna manera, lo peor de los dos mundos.

El cine primitivo era todo potencia. A pesar de que no tenía un lenguaje articulado y eran raros los cortes en continuidad, o los cortes en el eje, tenía una libertad enorme. Como que ahí todo era posible. Las películas colombianas tienen algo de esa libertad. Muchas veces no logran respetar la unidad narrativa, la causalidad de las cosas es exótica, pero al mismo tiempo lo que tenía el cine primitivo es que era un cine popular, menos burgués. Era un cine que tenía menos incorporada la empresa moralizante. *Alma provinciana* y *El amor, el deber y el crimen* sí que tienen eso. En términos de lenguaje, están muy cerca del cine primitivo y, en términos de

⁵ BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Barcelona: Cátedra, 1995.

conciencia, están más cerca del cine institucional. Verlas invita a comprenderlas, tratando de buscar otros futuros posibles. A mí me gusta mucho esa idea. En estos archivos, si uno mira bien, uno podría encontrar ciertas potencias surgidas antes de que se clausuraran los caminos que tomó el cine colombiano, potencias nunca exploradas, pero que, quizás, estaban allí presentes. Entonces, capaz que esa torpeza es fuente de innovación de lenguajes.



Alma Provinciana (Félix Joaquín Rodríguez, 1926).

JSOL: En otras ocasiones usted ha mencionado que la literatura es un elemento importante para su trabajo. Para *Mudos testigos*, ha dicho que *María* (1867) de Jorge Isaacs es una novela importante. También lo son *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, y *Aura o las violetas* (1887) de José María Vargas Vila. En Colombia se filmaron versiones de *María* (Máximo de Calvo, 1922), y de *Aura o las Violetas* (Vincenzo Di Domenico, 1924). ¿Cómo entran en juego estas diferentes narrativas? Esas novelas hacen parte de géneros o movimientos muy diferentes. Considero a *María* como la

novela romántica, la base nacional. Está en el billete de 50 mil pesos, hay monumentos de María, la finca de la María, etc. *La vorágine* es como la realidad alterna, que ocurrió por toda la locura que generó la explotación del caucho en el Amazonas. *Aura o las violetas* es, más bien –y con todo el respeto porque lo que yo trabajo es el melodrama–, un folletín, una novela que busca entretener y llevar al lector por las aventuras más enrevesadas posibles. ¿Cómo articula estos otros registros literarios además del cine silente en el film?

JAA: El contacto de la película con *Aura o las violetas* es circunstancial porque una de las películas protagonizadas por Estrada Vergara es precisamente *Aura o las violetas*. Esa trama está allí presente. Al principio, se exploró bastante la posibilidad de articular la película mayoritariamente con esa historia. Pero es una historia que a los ojos de hoy no resulta fascinante. No sucede lo mismo ni con *María* ni con *La vorágine*. Las dos se mantienen firmes en el tiempo y siguen generando fascinación. *María* tiene muchos estratos, muchas capas y también se da el lujo de tener digresiones: viajes a África, a Jamaica. Ese gesto nos interesa más. Sin duda *Aura o las violetas* estará presente porque hay imágenes que así lo determinan, pero de la que más se toma es de *María*. Es como si *María* se fuera convirtiendo en *La vorágine*, que para mí es la gran novela colombiana. En el último cuarto de la película hay casi una mini adaptación de ciertos pasajes de *La vorágine*. Esa novela tiene una estructura similar a la del mito de Orfeo, el hombre que pierde a la mujer y va a buscarla a los infiernos, ese espacio simbólico que es la selva en la novela. Y cuando empieza a buscarla, en un punto el mandato de los sentimientos pasa a un segundo plano ante la realidad avasallante.

Allí hay algo fundamental que nos preguntamos con Luis: ¿queremos que la película sea como una especie de objeto encontrado de los años 20? ¿O qué queremos de la película? Resolvimos que esta no es una película de los años 20. Es una película que sucede en esa década, que está hecha con imágenes de los años 20, pero no es una película que quiera parecerse a las películas de la época. Al contrario, es una película de hoy. Y el diálogo con el presente tiene que estar allí. Ahí vuelve la novela. No hay libro que entable un diálogo tan fuerte con el presente como el que mantiene *La vorágine*.

JSOL: ¿En qué sentido *La vorágine* mantiene ese diálogo o sigue manteniéndose actual para la realidad colombiana?

JAA: *La vorágine* se lee casi como la novela fundante de la literatura colombiana. También es una novela donde nace una tradición literaria, que es la de la violencia. Se suele decir mucho que la violencia en Colombia es un significante polisémico. En cualquier país la violencia tiene un sentido. Acá en Colombia es por lo menos tres cosas: es un elemento que recorre nuestra historia; es un período histórico, la “Violencia” con V mayúscula; es una tradición artística y literaria, y los hilos de esa tradición siguen siendo determinantes hoy. Esa tradición literaria elabora una manera de acercarse, una lucha que hay al interior de la mayoría de las ficciones. *La vorágine* es una novela que levanta el velo de esa idea de la violencia. Es decir, antes de que exista la “novela de la violencia” de mediados de siglo, el libro de Rivera levanta el velo sobre ese fenómeno.

Muchas de las ficciones sobre la violencia parten de una idea del todo deleznable para mí. Y de una impostura. La idea de que Colombia es producto de una violencia ciega que viene —como esa idea de Fernando Vallejo, aquí me perdonará Luis que es muy fanático de Vallejo, aunque me gusta yo no lo soy tanto— del monstruo de las dos cabezas, pero que es un mismo monstruo. Como si la violencia no tuviera causas precisas, históricas, sino que fuera parte de un espíritu que ronda nuestras montañas y cada tanto se mete en el cuerpo de las personas y las hace obrar mal, un monstruo que no tiene explicación. No. Hay fuerzas históricas en tensión. Y creo que *La vorágine* hace un tratamiento de la violencia más complejo. Cuando pienso por ejemplo en la película de Vallejo, *En la tormenta* (1980), que es sobre la Violencia, la película dice que los liberales y los conservadores son la misma mierda. Yo definitivamente no creo eso. Yo creo que los dos responden a intereses distintos, no son lo mismo. La clave no está en encontrar parecidos, sino en encontrar diferencias. El ignorante mira el cielo y ve todas las estrellas iguales, pero todas son esencialmente distintas si uno sabe mirar bien. Eso de encontrar equivalencias no es inteligencia y creo que equiparar fenómenos definitivamente no lo es.

El ejercicio narrativo que hace *La vorágine* es tremendo, sobre todo porque la selva en Colombia sigue siendo un espacio simbólico, ominoso y determinante; en nuestra economía y en las formas cómo nos contamos. El momento histórico que estamos viviendo ahora es una especie de quiebre de eso. Uno lee constantemente, o la gente dice, que ahora lo que estamos experimentando es la violencia que vivió el campo todo el tiempo, pero esta vez en las ciudades. La selva vendría a ser como el último rincón, incluso más allá del campo. Estaría como arrinconada esa violencia, y también el imaginario de la explotación económica. Colombia como un país proveedor de materias primas, es un imaginario con el que seguimos luchando. Allí hay una tensión de síntomas coloniales que están vigentes, están vigentes sin duda.

JSOL: Algo que me llama mucho la atención de *La vorágine* ocurre hacia el final de la novela. A medida que Arturo Cova, el protagonista, se va metiendo más y más en la selva, en el “infierno verde” como él mismo la llama, se aprecia una suerte desarticulación del discurso. La lógica del personaje o del narrador, o de la novela misma, empieza a desbaratarse. Es un recurso literario que también tiene que ver con el gesto de ensamblar partes distintas y disonantes en una sola cosa. La novela misma se presenta como una recopilación de notas y papeles, por ejemplo. ¿Esos elementos de *La vorágine* van a entrar en la película?

JAA: Totalmente. Ese proceso que has dicho es como si hubieras visto la película. Es el procedimiento fundamental que recorre la narración y es una especie de desarticulación, algo profundamente contemporáneo. A este tiempo ya no le corresponden los relatos cerrados, los relatos que funcionan como pequeñas maquinitas aristotélicas. A este tiempo le corresponden otras formas de relacionarse con la apertura, con el no saber. Pero es un no saber que también es como clarividente. Si bien en la novela no se resuelve todo, si bien uno no sabe cómo se exponen allí los hilos de la realidad, es mucho más clara que muchas otras novelas que intentan ser más pedagógicas. Y también tienen que ver con el ingreso de la voz en *La vorágine*, que es casi esquizofrénica. Habría que pensar también esto diseñen

términos de Guattari y Deleuze, que sostienen que la esquizofrenia es como el tropo característico del capitalismo tardío.⁶

Eso está en la película. Hay un cambio de voz. Y el relato se va desarticulando. Uno asiste al comienzo a un melodrama sólido, con todos los elementos del género: la intensidad de las emociones, la idea típica de la castración y el amor imposible. Eso tiene un devenir político, con el yo y con la disolución de la voz en el paisaje.

JSOL: ¿Qué tipo de melodrama sería *Mudos Testigos*? ¿Es el melodrama una forma tan maleable y compleja que puede presentar formas que se desarticulan sobre sí mismas? O más bien, ¿la película es un melodrama que rompe las barreras del melodrama?

JAA: Invirtamos los papeles, ¿cómo se definiría un melodrama?

JSOL: Cada autor lo define de una manera distinta. Pero, en general, tiene que ver con muchos elementos que usted ha mencionado. Por ejemplo, el melodrama consiste en narraciones que, de una u otra manera, se refieren a un presente. Narraciones que están tratando de registrar y entender los cambios que están sucediendo en un momento presente dado. Por otro lado, se trata de historias de personas similares a los espectadores o los lectores. No es la tragedia, llena de gente superior al espectador. No es la comedia que es de gente supuestamente inferior al espectador. Estoy aquí pensando en la *Poética* de Aristóteles.⁷ El melodrama, en cambio, es de gente como nosotros.

En mi libro,⁸ planteo que el melodrama es una forma predominantemente moderna. Según Peter Brooks nace después de la Revolución Francesa.⁹ De alguna u otra manera, es una narración que trata de registrar y entender el presente. Y al mismo

⁶ DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: Paidós, 1985.

⁷ ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*, Madrid: Editorial Gredos, 1974.

⁸ OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland, CA: University of California Press, 2021.

⁹ BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

tiempo, está apuntando a la cuestión de la injusticia, una cuestión propia de la filosofía liberal. Si pensamos en la consigna francesa —libertad, igualdad y fraternidad— esos principios, o más bien esas promesas de la filosofía liberal, no se realizan a cabalidad en el proyecto moderno.¹⁰ El melodrama es una forma supremamente masiva, supremamente popular que registra, procesa y hasta denuncia distintas inequidades en diversos espacios. Y lo hace desde abajo, por lo general.

Aunque obviamente también hay otros melodramas que formulan el proceso contrario, de arriba para abajo. Una película como *Bajo el cielo antioqueño* es una historia de una familia de élite, donde el peligro está en que el aspirante al amor de la protagonista ha perdido su fortuna, pero sigue siendo de la clase alta. Esa historia es un mundo donde, en realidad, no se está criticando nada. Al contrario, se celebra que los ricos son los ricos y siempre tendrán sus privilegios. La gente pobre —como la pobre mujer que ha perdido su “honor” y después los ladrones la matan—, siempre se va a quedar pobre. Es una película que no cuestiona las jerarquías sociales de ninguna manera y que, inclusive, las reproduce. El melodrama tiene un rango muy amplio, donde hay espacio para la crítica, pero también puede ser una herramienta ideológica de imposición de ciertos órdenes sociales.

JAA: Me hace pensar bastante lo que dices. Hay una serie de elementos de *Mudos Testigos* que Luis Ospina originalmente organizó como una especie de compendio iconográfico. Él identificaba en el cine silente ciertos elementos: la diferencia de clase, los amores imposibles, el suicidio, la enfermedad, entre otros. Esos elementos siempre terminan llevando, inevitablemente, al melodrama. Pero yo creo que tiene que ver con una determinación histórica de la imaginación de uno. Esos elementos podrían llevar tranquilamente hacia otro lugar. Por ejemplo, cuando yo leí *María*, me costaba de verdad entender que fuera una novela gótica. O sea, yo siempre la he visto como más que una novela, como una especie de entrada en las fisuras de una arcadia. Tal vez eso sea gótico, por el ambiente de la novela, por la prosa y por el mundo que describe. No me sucede lo mismo cuando leo *La mansión de Araucaíma* (1973), de Álvaro

¹⁰ OSPINA LEÓN, *op. cit.*

Mutis, donde ya el mundo es medio fangoso, caliente y la oscuridad no viene del lado de la luz sino de los sentimientos. En *María* todos los sentimientos son claros y puros, si bien se aprecia la caída, la enfermedad. Me gusta la idea del gótico, me fascina. De hecho, estoy intentando hacer una película gótico-tropical. Incluso, con Luis, en algún momento hubo ganas de explorar ese elemento icónico. Pero las películas no parecían darlo. Como mencionabas, las películas y los materiales marcan un camino.

Más allá de aislar los elementos iconográficos o imaginarios de las películas, ellas en su gran mayoría son melodramas. Salvo el caso de *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1927) que, digamos, es una de las películas que se resistía más a entrar dentro de la película. Termina entrando simplemente del lado de una digresión, en la que parece que, como texto histórico, Colombia se va a ir a la guerra con los Estados Unidos. Utilizamos imágenes de *Garras* en ese momento.

A mí también me cuesta mucho querer *Bajo el Cielo Antioqueño*. Obviamente hace parte de la historia, y la he visto ya no sé cuántas veces. Pero me cuesta empatizar con los personajes, con lo que les pasa y con el mundo que ellos ven. O sea, siento que es una película que filmó gente del Centro Democrático, que es una película hecha por y para uribistas. Esa película es el paraíso uribista.¹¹

JSOL: La extrema derecha viene desde entonces.

JAA: Por lo menos en las otras películas hay algo desequilibrante. Está el incesto en *María*. Y hay una mujer que es judía, pero la tienen que convertir en cristiana. Allí el mundo tiene que convertirse en sus fantasías. En *Bajo el cielo* el problema es que el protagonista no es lo suficientemente rico, el mundo se mantiene firme, no tiene fisuras. No sucede que nadie cuestione nada, solamente hay como una pequeña duda. Lo único que se permite es la pequeña duda de que la protagonista quiere escaparse con él, pero la providencia les manda un mensaje a través de los pobres. Y él tiene que volverse rico de nuevo para poder entrar en ese universo. La amenaza del orden social

¹¹ El uribismo es un movimiento político colombiano basado en el pensamiento del ex-presidente Álvaro Uribe Vélez. Promulga el neoliberalismo económico, la derecha política y el populismo.

es una falsa amenaza. Sin embargo, la película tiene un episodio que me fascina por lo perturbador: el niño *black face* que adoptan y en la película funge como una especie de animalito domesticado. En mi interpretación, pareciera que el protagonista vende al niño para poder conseguir dinero e irse a las tierras del sur para rehacer su fortuna y poder volver a conquistar esta mujer, que por lo demás no tiene ningún tipo de encanto. O sea, es una persona odiosa.

Para volver a *Mudos Testigos*, hay elementos al principio de la película que parecieran respetar estos imaginarios. Es el hombre que está enamorado de la mujer que está prometida con otro. Nosotros vamos más allá. Tomamos esos elementos iconográficos, pero pensando más en el melodrama de Fassbinder o el de Almodóvar que en el de Acevedo, en el melodrama que es una serie de transgresiones constantes. Creo que la película silente que es más irrespetuosa es *El amor, el deber y el crimen*. Es la película que va más lejos en ese sentido. No es como la trama insulsa de *La tragedia del silencio* (Arturo Acevedo Vallarino, 1924), donde el protagonista cree que está enfermo, entonces tiene que ver cómo su familia sigue y unos científicos descubren la cura. En el último momento se cura y ya. Ni siquiera hay un atisbo de interrupción del orden moral. *El amor, el deber y el crimen* sí tiene eso. Hay un análisis que me gusta a mí, que hace Žižek, quien muchas veces dice: las películas terminan restableciendo el mundo, pero ya lo dijeron. Ya dijeron que este mundo está en decadencia. Es como ese libro famoso de marketing que se llama *No pienses en un elefante*.¹² Bueno, ya lo pensaste, no hay nada que hacer. O en la *Biblia*, el árbol que tiene el fruto del Bien y del Mal. Hay ahí un fruto brillante y viene Dios y dice: este fruto es maravilloso, por favor no comas. Es una especie de letrero brillante que me pide que no lo mire. Pero el mal ya está hecho o se presume.

Algo similar pasa con *Alma Provinciana* que sí tiene eso. Al final el orden se reestablece como con una especie de incesto. El hijo, que lleva una vida disipada, se va a la ciudad y se mete con una mujer pobre. Y la forma de restablecerlo en la película no es hacer a la mujer rica sino convertirlos en familiares. Me recuerda lo que dices del melodrama

¹² LAKOFF, George. *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense, 2007.

como una especie de ficción sintomática del cumplimiento de las promesas de la modernidad. Hay que rastrearlo en estas películas. La que menos lo tiene es *Bajo el cielo antioqueño*, pero algunas sí tienen esas fisuras. Y algo de ello intento meter en *Mudos Testigos*. Esas fisuras fueron lo que más llamaron nuestra atención.



Aura o las violetas (Pedro Moreno Garzón y Vincenzo Di Domenico, 1924).

JSOL: Pensando aspectos más materiales, en las condiciones de producción para hacer esta película, ¿cuáles han sido los retos? No solamente me refiero al ejercicio de compilación, de descontextualizar, resemantizar el material de archivo. Esto es todo un aspecto. Pero por otro lado también está el hecho material de que estas películas están resguardadas por un archivo específico en Colombia. Hay ciertas cuestiones de permisos que uno tiene que solicitar. ¿Cómo ha sido ese proceso de recuperar este material que ha sido restaurado y está protegido, que es un bien público y al mismo tiempo no es tan fácil de acceder?

JAA: Una de las cosas con las que yo más simpatizo con Luis es su guerra constante contra el *copyright*, que creo es un enemigo de la creación. Contrariamente a lo que dicen, que el *copyright* está allí para proteger nuestra creatividad, la mayoría de las veces está simplemente para limitarla. Aunque la vocación no es limitarla, sino producir ganancias en absolutamente todo. Se funda en una ficción que es supremamente mentirosa. La idea de que si a la gente no se le pagara por sus ideas como exige el capitalismo contemporáneo, se desestimularía la creación. La verdad es que vivimos siglos en la humanidad donde no se tenía tal legislación, ni tal comportamiento sobre las ideas de los demás. Pero el impulso creativo de las personas subsistía. La realidad precaria en la que nosotros vivimos en Colombia respecto a la creación cinematográfica es la prueba. Si creara por la expectativa de ganancia, o de que me paguen, no me dedicaría a esto. Me dedicaría al derecho, digamos. También soy abogado.



Luis Ospina.

Lo que impulsa a la gente no es solamente una especie de pulsión de ganancia, el logro económico. Esa es una de las imágenes más dañinas. Cierro mi libro con una

conversación con Luis en la que él dedica una buena parte a hablar de los derechos de autor. Y de la idea de no respetarlos porque las imágenes y las películas tienen un doble movimiento. Han colonizado nuestra vida sentimental, nuestra psicología; pero al mismo tiempo que la han colonizado, ya hacen parte de ella. Es algo que hace parte del patrimonio de mi vida y, sin embargo, no las puedo utilizar.

Es un doble movimiento también en otro sentido. Por ejemplo, las películas de Hollywood hacen parte de nuestro imaginario, de nuestro patrimonio común, de nuestras aspiraciones. Pero a nosotros, por pobres, de entrada se nos limita el acceso a esas imágenes, incluso como reutilización y reciclaje. Cosa que no pasa con los norteamericanos. Ellos cobran unas tarifas absurdas para la utilización de imágenes, a la que sólo ellos pueden acceder. Entonces, no sólo colonizaron nuestras vidas, determinaron nuestros gustos y nuestra vida sentimental y, además, impusieron una prohibición sobre sus películas.

Lamento que a veces con nuestras propias cosas nos comportemos del mismo modo. Yo he contado con la colaboración de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC) para la realización de *Mudos Testigos*, en el sentido en el que ellos sí me han dado acceso a las imágenes. Ha sido una labor de colaboración. Entiendo que ellos cobren una cantidad de dinero porque ellos son como los guardianes de estas películas que nadie, digamos, va a cuidar y apreciar sólo porque sí. Con el tiempo he podido llegar a acuerdos de utilización de las imágenes, pero de todas maneras es paradójico porque son imágenes de dominio público. Sin embargo, el dominio público termina convirtiéndose en una especie de “saludo a la bandera”. Porque estas imágenes son hoy de dominio público; pero los soportes no. Yo no puedo acceder a los soportes.

Eso no es culpa de la FPFC. Es culpa de la forma en que socialmente concebimos los derechos de utilización de las imágenes y el patrimonio cultural. La FPFC sólo respeta unas reglas del juego que no crearon ellos y mal haría yo en culparlos. Ellos hacen lo que pueden. Pero debería haber un sistema un poco más virtuoso en general, un sistema que permita el acceso a las imágenes porque –ante la precariedad económica, y hasta espiritual, a la que se nos somete– una alternativa de creación es hacer

películas con imágenes previamente hechas. Yo no puedo filmar películas, pero puedo reutilizar imágenes. Y hasta eso me lo quieren negar.

A veces lo que viene es, entonces, como una especie de renuncia a lo Mark Rappaport: me importa un carajo y mis películas se verán. Pero entonces está uno de nuevo al margen del margen, y sin siquiera tener la posibilidad de distribuir las películas. Pero insisto, eso no es culpa de la FPFC. Es una concepción social que tenemos del derecho de autor. Y es un tema que a mí me interesa profundizar y cuestionar bastante. Porque hay otras formas de licenciamiento mucho más benignas con la creación y con el trabajo solidario que ello implica.

JSOL: Desde un punto de vista legal, por lo menos en Estados Unidos, la noción de *fair use* es supremamente vaga. Lo que, en definitiva, disuade al investigador. Y ahí todos pierden. En Colombia, o en Latinoamérica en general, ¿cuál es el grado de tolerancia que tiene esta regla para trabajos creativos?

JAA: No conozco los detalles legales. Pero sí he experimentado que eso genera una manera de estar en el mundo respecto de las imágenes y de las cosas. Por ejemplo, he filmado cortos, películas en las que uno sale a un rodaje. Cuando uno sale a un rodaje, uno tiene un equipo, ¿verdad? Hay una mentalidad, por lo menos en los departamentos de arte o de fotografía aquí en Colombia, una especie de paranoia. Si uno sale a la calle y pone su cámara y se ve el letrero de Starbucks o de McDonald's, a uno lo pueden venir a buscar. Justamente tienen en la cabeza a esos abogados *trolls* que están todo el tiempo buscando el hueco, el momento en que tal producción infringió el *fair use* para después ponerte una demanda por violar la propiedad intelectual. Eso es una locura. Si yo estoy en mi película y la gente está en un bar y piden una cerveza, entonces no puede aparecer la Cerveza Águila porque le tengo que pagar a la Cervecería Bavaria. Ellos hacen una intervención en la realidad, eso es un producto como cualquier otro que la gente está consumiendo, y yo tengo que pagarles a ellos. Bueno, tal vez eso te lo puedo conceder. Pero después salgo a la calle, pongo una cámara en mi ciudad y yo recuerdo tener a los directores de fotografía o, sobre todo, a los directores de arte como locos: vos no podés filmar porque salen los letreros

de esas marcas en ese encuadre. Esos letreros están interviniendo en el paisaje visual. ¿Cómo es posible que yo tenga que limitarme de esa manera? No tiene sentido. Así se genera una especie de paranoia constante con respecto al uso de las imágenes. Como dicen los paisas,¹³ es mejor pedir perdón que pedir permiso.

Una película que me parece notable en el uso de material de archivo es *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri. Está hecha completamente con archivos y una voz en *off* muy portentosa. Carri no pidió imágenes. Ella no pidió permiso porque no se sabía, en realidad, a quién pertenecían. Estaban en archivos privados y los dueños –digámoslo así– del depósito, no sabían a quién pertenecían. Se supone que ella tenía una obligación de hacer una investigación imposible para determinar quiénes eran los dueños y pedir permiso, cosa absolutamente absurda. Uno de los países que se comporta de la forma más absurda con eso es Argentina. Entonces Carri decidió que los cuaterros, los verdaderos cuaterros de la película eran los directores, eran los productores, y que ellos usarían las imágenes sin permiso. A medida que la gente se fuera quejando por el uso de las imágenes, ella las iba a ir quitando una a una, hasta que un día tuvieran una película en blanco. ¡Cosa que nunca pasó! Nunca nadie se quejó. Me parece linda la idea de ella y el riesgo. Y creo que está bien a veces.

JSOL: Buenísima estrategia. Me recuerda a ciertas prácticas de resistencia en el espacio urbano, cuando la presión viene desde arriba.

JAA: Sí, como lo que hacen con los *homeless*. En las ventanas de los bancos ponen chuzos para que los *homeless* no puedan dormir allí. Hay gente que se dedica a intervenir esos espacios y convertir esos chuzos en colchones. Una de las ideas más potentes que el capitalismo repugna es la idea de apropiación. Cosa distinta es la expropiación: saquear una cultura, tomarla como propia y no reconocer el crédito, no reconocer el mestizaje, no reconocer la mezcla. Todos nos movemos en la vida apropiándonos de lo de los demás. Yo me apropio de las ideas de mi padre, me apropio de las de Luis, me apropio de las ideas de mi tradición y eso es lo que soy yo. Soy una serie de apropiaciones por las

¹³ Oriundos de la región noroccidental de Colombia, particularmente la ciudad de Medellín.

que no tendría que pagar. Pero este mundo quiere que yo pague por todo. Justamente lo que va es la cultura de la apropiación. Eso es lo que está bien. Apropiémonos de lo que está bueno de los otros y reconozcámoslo, el mestizaje, el encuentro.

JSOL: Una película como *Mudos Testigos* usa ese principio. Me recuerda la película de Mario Peixoto, *Límite* (1931). Él, en Francia, ve en una revista la imagen de una mujer rodeada por unas manos con esposas. Ese gesto de apropiarse de la imagen surrealista es lo que genera esa película maravillosa. Ahí se aprecia el intercambio que usted menciona.

JAA: Como la idea de Oswald de Andrade de la antropofagia. *Límite* nos interesa porque elabora una idea de la tradición, inscribe un diálogo con ella, pero al mismo tiempo se aleja. *Mudos testigos* tiene nuestra tradición, pero esa tradición nunca está aislada. Esa tradición está en diálogo con otras tradiciones más universales de otros países, como es el caso de las vanguardias históricas, el surrealismo, o dadá. Pero por otro lado, también está el situacionismo. Y también está Godard, en el sentido que esta película se inscribe en la tradición que inicia una película como *Histoire(s) de cinéma* (1998). *Mudos testigos* es una película que reflexiona sobre la historia del cine a través de las propias imágenes del cine sin necesidad de un comentario exterior que las explique. Es una especie de pensamiento a través de las imágenes. Entonces todo eso está en juego, estando muy delimitados los materiales. Desde su comienzo, eso me parecía lindo del proyecto que yo he llevado adelante. La autoridad de Luis hay que respetársela en el concepto que, desde el comienzo, me pareció brillante. Luis estuvo en ello muchos años. Por eso aquí también entra lo biográfico. Cuando yo le preguntaba cuándo iba a filmar una nueva película, él me contestaba que ya no se sentía con fuerza para filmar; pero que al haber hecho *Todo comenzó por el fin*, se dio cuenta que, para hacer una película, no necesariamente hay que filmar. Bueno, no se dio cuenta, más bien lo recordó porque la primera película de Luis es *El Bombardeo sobre Washington* (1972), una película de reciclaje. *Todo comenzó* es una película donde Luis recoge su archivo personal. *Mudos testigos* recoge el archivo de las películas colombianas y es una película en la que no tenía que filmar porque ya estaba enfermo. Pero él decía: continuemos por otros lados porque el cine ha mostrado una capacidad de ser infinito.

JSOL: De alguna manera *Mudos testigos* le da circularidad a la obra de Luis Ospina.

JAA: Sí. Yo siempre lo he visto de esa manera. Como la figura de Luis, *Mudos testigos* tiene ciertas figuras a las que recurre: la del fantasma, el vampiro, la de la muerte. Luis decía que dejó su vida en *Todo comenzó por el fin*. Tenía todo el sentido que, una vez dejada su vida, la siguiente película fuera como una película de fantasmas. A esas imágenes olvidadas, a esas fuerzas no exploradas, él va tratar de recuperarles la vida, chupándoles la energía vital a esos fantasmas del pasado en una película que supone no filmar nada.

JSOL: ¿Hay alguna fecha de lanzamiento en mente?

JAA: Fecha de lanzamiento no, pero sí será en el 2022. Todo depende de los tiempos de financiación. Pensé que iba a ser más fácil por el hecho de que estuviera Luis involucrado. El primer año, estando Luis vivo, nos presentamos a los fondos colombianos y ganamos uno en Idartes. Pero el del FDC nos lo negaron. Los comentarios del jurado decían que les parecía que la película no era urgente. ¿Cómo es esta idea de qué es lo urgente? ¿Películas de paramilitares y guerrilleros es lo urgente? Recuerdo que una vez un borrachín en Sarajevo me dijo algo que nunca se me olvida. Dijo que Susan Sontag había salvado a la humanidad. Yo le pregunté ¿por qué? Y el dijo: nosotros aquí estamos en la mitad de la guerra y ella hizo teatro. Ella vino acá a hacer teatro. Hizo *Esperando a Godot*. Entiendo que la gente pueda hacer la lectura, esperando a los cascos azules, o lo que sea. Pero más allá de eso, rescató lo simbólico. Sarajevo estaba lleno de reporteros y documentalistas registrando lo que estaba pasando. Ella hizo otra cosa y yo creo que en tiempos así, eso es lo más urgente.

Creo que la película tiene eso. Pero acá en Colombia, después de la muerte de Luis, perdimos la ayuda que nos habían dado. Después no hemos podido concretar ningún recurso en el país. Hemos tenido que financiar prácticamente nosotros mismos y después, por suerte, ganamos el Hubert Bals y unos fondos en Francia. Pero, aun así, nos falta una parte y depende de eso para tener lista la película para 2022. Hay festivales que han mostrado su interés. La película está muy cerca de ser terminada.

JSOL: Ojalá tengamos la oportunidad de verla una vez terminada en el 2022.

JAA: La verás.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética de Aristóteles*, Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- ATEHORTÚA ARTEAGA, Jerónimo. *Los cines por venir. Diálogos con autores contemporáneos*. Bogotá: Ed. Crítica, 2020.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Barcelona: Cátedra, 1995.
- CONCHA HENAO, Álvaro. *Historia Social del Cine Colombiano, Tomo I, (1897-1929)*. Bogotá: Black María, 2014.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, Madrid: Paidós, 1985.
- LAKOFF, George. *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense, 2007.
- MARTINEZ PARDO, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978.
- OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. *Struggles for Recognition Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film*. Oakland: University of California Press, 2021.

ARK CAICYT:

<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690767/2poubnyku>

Para citar este artículo:

OSPINA LEÓN, Juan Sebastián. “Mudos testigos: Entrevista a Jerónimo Atehortúa Arteaga”, *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 7, diciembre de 2021, pp. 139-161. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/373>> [Acceso dd.mm.aaaa].

* **Juan Sebastián Ospina León** es autor de *Struggles for Recognition: Melodrama and Visibility in Latin American Silent Film* (University of California Press, 2021).