



EDICIÓN 17
ENERO - JUNIO 2023
E-ISSN 2389-9794

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas
Sede Medellín



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Fragmentos audiovisuales del cuerpo envejecido. Breves apuntes acerca de la película *Jericó, el infinito vuelo de los días*

Laudith Vila



Edición 17 (Enero-junio de 2023)

E-ISSN 2389-9794



Fragmentos audiovisuales del cuerpo envejecido. Breves apuntes acerca de la película *Jericó, el infinito vuelo de los días**



 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.101633>

Laudith Vila**

Resumen: el presente escrito expone una ruta de análisis en relación con la propuesta cinematográfica del documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*. Se pretende rescatar la intención de acercarse a la experiencia de la cotidianidad vivida desde el plano del cuerpo envejecido, a través de la implementación de diversos elementos cinematográficos, como la escogencia de formato de la película, así como también la utilización de cierta gama de colores, el enfoque insistente en objetos de la cotidianidad y el uso de primeros planos, para llevar hacia el ámbito del cine los espacios de la intimidad de algunas mujeres del pueblo de Jericó. Este recorrido permite hacer visible la forma bajo la cual la película multiplica las singularidades, los puntos de vista y, por lo tanto, los modos de acercamiento a heterogéneas formas de habitar la vejez.

Palabras clave: documental; cine; vejez; cuerpo femenino; espacios de la intimidad; Antioquia; Colombia; siglo XXI; Catalina Mesa.

* **Recibido:** 14 de marzo de 2022 / **Aprobado:** 29 de septiembre de 2022 / **Modificado:** 11 de octubre de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de maestría “‘Pregúnteme qué no me ha pasado en la vida’. De los diversos modos de narrar la vejez en la película *Jericó, el infinito vuelo de los días*”. El proyecto no contó con financiación institucional.

** Magíster en Estética por la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín (Medellín, Colombia). Filósofa por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0001-8359-5502>
 lyvilas@unal.edu.co

Cómo citar / How to Cite Item: Vila, Laudith. "Fragmentos audiovisuales del cuerpo envejecido. Breves apuntes acerca de la película *Jericó, el infinito vuelo de los días*". *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 17 (2023): 32-51. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.101633>





Audiovisual fragments of the aged body.

Notes about the film *Jericó, el infinito vuelo de los días*

Abstract: the present writing exposes an analysis route in relation to the cinematographic proposal of the documentary *Jericó, el infinito vuelo de los días*. It is intended to ransom the intention of addressing the experience of daily life from the plane of the aged body, through the implementation of diverser cinematographic elements, such as the choice of film format, as well as the use of a certain range of colors, the insistent focus on a daily life objects and the use of close-ups, to lead to the ambit of cinema the spaces of intimacy of some women from the Jericó town, This journey makes it possible to visible the way under which the film multiplies the singularities, the points of view y, thus, the ways of approaching heterogeneous ways of inhabiting old age.

Keywords: documentary film; cinema; old age; feminine body; spaces of intimacy; Antioquia; Colombia; XXI century; Catalina Mesa.

Fragmentos audiovisuais do corpo envelhecido.

Breves notas sobre o filme *Jericó, el infinito vuelo de los días*

Resumo: este documento apresenta um percurso de análise em relação à proposta cinematográfica do documentário *Jericó, a fuga infinita dos dias*. Pretende-se resgatar a intenção de abordar a experiência do cotidiano vivido na perspectiva do corpo envelhecido, através da implementação de vários elementos cinematográficos, como a escolha do formato do filme, bem como a utilização de uma determinada gama de cores, o foco insistente em objetos do cotidiano e o uso de close-ups, para trazer para o cinema os espaços íntimos de algumas mulheres da cidade de Jericó. Este percurso torna visível a forma como o filme multiplica as singularidades, os pontos de vista e, portanto, as formas de abordar formas heterogêneas de habitar a velhice.

Palavras-chave: documentário; cinema; velhice; corpo feminino; espaços de intimidade; Antioquia; Colômbia; século XXI; Catalina Mesa.

Introducción

En el año 2016, la colombiana Catalina Mesa presenta *Jericó, el infinito vuelo de los días*, un documental a través del cual retrata diversos ámbitos de la cotidianidad de siete mujeres del pueblo de Jericó, Antioquia. El documental revela algunas historias y vivencias íntimas de sus protagonistas. Bajo el fondo azul del cielo de Jericó, el documental comienza presentando, a modo de epígrafe, la primera estrofa del poema *Mi pueblo*, escrito por la poetisa jericóana Olivia Sosa de Jaramillo.

Este, mi noble Jericó es bonito
 enclavado en el sol de la montaña,
 el monte azul rozando el infinito
 y el infinito entrando en la cabaña

La estrofa desde su sensibilidad sugiere el recorrido que realizará la cámara a través de todo el documental. Desde el infinito de las nubes, pasando a través de un plano general, por las verdes montañas que rodean el pueblo, llegará finalmente el ojo de la cámara, a la infinidad que se dibuja en la intimidad de las casas y sus habitantes, mientras escuchamos en un tono muy bajo el rumor del pueblo acompañado del sonido de los pájaros. Una vez se muestran las variopintas fachadas, ventanas y puertas por las cuales acercarse al misterio que aguardan detrás de ellas, la cámara llega como visitante a algunas de estas casas para acercarnos a los relatos íntimos de siete mujeres del pueblo de Jericó. El interés del presente escrito consiste en acercarse al análisis de diversas formas bajo las cuales, a través de la narrativa cinematográfica propuesta por el documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*, se procura una aproximación a la intimidad de la vida de sus protagonistas ya inscritas bajo el campo perceptivo de la vejez. Considero que las posibilidades expresivas que pueden desprenderse del lenguaje cinematográfico, la variedad de códigos bajo los cuales se construye una película, es decir, los significantes visuales y sonoros, permiten hacer visibles algunos elementos a partir de los cuales puede inscribirse la vejez en ciertos campos de posibilidad específicos o circunstanciales.

Tomar en consideración para la investigación de orden académico, los procesos de producción e interpretación de sentido que una película acoge y expone a través del análisis de la vejez permite ampliar las conexiones bajo las cuales se sustenta socialmente, una noción tan compleja como la vejez misma. Por ello, se pretende hacer visible algunas de las diversas formas bajo las cuales el entrelazamiento





de los distintos elementos técnicos y los diferentes recursos narrativos, hacen manifiesta una multiplicidad de modos de existencia del cuerpo envejecido. La intención no es más que la invitación a recorrer y explorar los guiños sugeridos por las imágenes fílmicas del documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*, dirigidos hacia los espacios de la intimidad que un cuerpo bajo el campo de posibilidad del envejecimiento traduce en gestos, tonos de voz, modos de vida. La propuesta de análisis del presente artículo comenzará con la identificación de la película enmarcada dentro del género documental y su constante diálogo con el cine de ficción. A continuación, se analizará la escogencia de la locación y los colores, en tanto, elementos significativos en la construcción de la propuesta estética del documental. Finalmente, se hará referencia a los espacios de la intimidad, manifiestos, en la captación de gestos de familiaridad con algunos objetos, así como también, a través de la presentación de los rostros de las protagonistas bajo la utilización del primer plano.

La propuesta de un movimiento oscilante entre el cine de ficción y el cine documental

“Para mí el cine es un camino y es un camino del encuentro, es el encuentro con el otro, es el encuentro con la vida... para mí es el arte del encuentro”. Catalina Mesa. Entrevista realizada por 242 Películas Después.

En principio, *Jericó, el infinito vuelo de los días* se reconocería dentro del género cinematográfico de tipo documental. Esta clasificación, un tanto recurrente en las diversas entrevistas dirigidas a la directora del documental, Catalina Mesa, han permitido acercarnos a la visión que ella tiene respecto a su propuesta cinematográfica. Tal propuesta parece ser un juego fluctuante entre cine de ficción y cine documental en el cual se reconoce que ambos géneros fílmicos comparten elementos discursivos. En una entrevista hecha por el programa *Expresión Visual*, Catalina Mesa, indica lo siguiente:

CATALINA MESA: La película [*Jericó, el infinito vuelo de los días*] es un umbral entre documental y ficción. Documental porque son sus entornos son sus conversaciones, son ellas mismas, pero yo las dirijo mucho y ahí es donde la ficción entra. Yo dirijo mucho la cámara en movimientos suaves y también



en cómo se encuentran, dónde se encuentran, sus contextos, para también conservar sus entornos. Entonces, uno a veces no sabe si está en un documental o una ficción. Por eso la línea del formato es muy interesante, tiene mucha música, entonces también las dirijo mucho para que la música, digamos... las ponga a bailar un poco en su propia realidad y así es que emergen, es a través de sus encuentros, a ellas se le olvida completamente que la cámara esta allí y es en esos encuentros, en esas conversaciones que las historias de sus días comienzan a emerger.¹

Catalina Mesa enfatiza dos elementos de *Jericó, el infinito vuelo de los días*: por un lado, las fluidas conversaciones de las protagonistas no se circunscriben a un guion o a una puesta en escena elaborada de manera anticipada. Contrario a ello, el espacio de la grabación de las narraciones corresponde a los lugares de la cotidianidad e intimidad de cada una de ellas y sus narraciones son resultado de una propuesta discursiva pero no condicionada de la directora del documental. Por otro lado, reafirma su papel activo como directora, en razón a la manera en cómo se estructuran, recopilan y presentan audiovisualmente cada una de aquellas narraciones. El cine documental tiene a su favor la exigencia del aprovechamiento de lo fortuito. El carácter de imprevisibilidad propio del cine documental y su capacidad para captar momentos, gestos, tonos de voz, relatos, e incluso sonidos del ambiente no previstos, otorgan a este género cinematográfico cierto tipo de sinceridad narrativa. La captación de estos momentos imprevistos se da, entre otras cosas, bajo la particularidad de que el documental no utiliza actores, sino personajes², es decir, el documental busca la autenticidad de testigos³. Esta característica reclama un guiño de generosidad entre la mirada del director y la del personaje que relata un acontecimiento de su vida. En una entrevista realizada por 242 Películas Después, Catalina Mesa dice lo siguiente:

Yo llevé unas preguntas y mi objetivo era ser un vehículo para que la palabra de ellas emergiera, para preservar su oralidad, sus gestos, sus espacios como extensiones, sus objetos como extensiones de sus seres y dejar en Jericó esa memoria de esa, digamos... esa generación de mujeres.⁴

1. Jess Blandón Giraldo, "Expresión Visual - Catalina Mesa - Dir. Jericó El Infinito Vuelo De Los Días", video de YouTube, 22 de noviembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=K-Gk64wDzLU>

2. Rubén Dittus, *Semiótica del cine documental* (Kindle Direct Publishing, 2019), 17.

3. Enrique Pulecio, *Cine: análisis y estética* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014), 156, <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine,%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>

4. 242 PELÍCULAS DESPUÉS, "Encuentro con CATALINA MESA", video de YouTube, 5 de noviembre de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=RhpzvTF5Grl>



Acorde al papel activo que desempeña el director de cine documental, Catalina Mesa se reconoce como vehículo favorecedor, no solo del surgimiento de las narraciones de cada una de las protagonistas sino, de la posibilidad de preservar sus modos de vida a través de medios fílmicos. En ese intento de preservación el cine de tipo documental roza los lindes del cine de ficción. El director de cine documental tiene la posibilidad de intervenir en el ensamblaje de acontecimientos realistas no sólo a través del ejercicio de montaje, sino de la utilización y movimiento de la cámara de video, así como también de la escogencia de la mezcla del sonido que acompaña la narración. El cine documental hace visible la emergencia de una sensibilidad para acoger los instantes de fluidez inmersos en la cotidianidad de sus personajes y exponerlos a través del juego posibilitado por el montaje y todo lo que implica el lenguaje cinematográfico. El resultado de ello deriva en la articulación manifiesta de un sentido y un valor, de una estética cinematográfica posibilitada por la participación dinámica y creadora del director de cine, de ahí el gesto de generosidad necesario entre director y personaje. En tanto directora, interviene en los juegos con el tiempo ya que el documental no sigue una estructura cronológica, sino que su desarrollo va intercalando las imágenes y relatos de las diferentes protagonistas mientras hace dialogar estas imágenes con las imágenes del pueblo de Jericó. *Jericó, el infinito vuelo de los días*, incorpora la intencionalidad de Catalina Mesa de dirigir, mediante preguntas, el desarrollo de los personajes, así como también, la estructura del montaje, como se indicaba anteriormente. Todo ello sin pretender dejar de lado el fluir cotidiano de las intervenciones de las protagonistas.

Por otro lado, la etiqueta de cine documental predispone la expectativa o actitud del espectador. El cine abre el panorama de un sinfín de experiencias afectivas que van desde los personajes de la película, la disposición de las escenas grabadas, hasta la interpelación al espectador. Con relación a ello Sergei Eisenstein indica lo siguiente: “La imagen planeada por el autor ha llegado a ser carne de la carne de la imagen surgida en el espectador... Dentro de mí, como espectador, esa imagen nace y crece. No solo ha creado el autor, sino que yo —el espectador que crea— he participado”⁵. Quizás, la pretensión del cine documental de sustentar sus relatos en hechos verosímiles o históricamente sostenibles derive de que en el acercamiento a tales relatos el documental tenga la posibilidad de crear unos nuevos a partir de la utilización de elementos cinematográficos, los cuales, a su vez, generan en el espectador otras realidades en razón a los afectos y percepciones de los cuales este último sea capaz. Reconocer la implicación activa del director

5. Dittus, *Semiótica*, 87.



de cine documental e incluso del espectador, no supone desatender el efecto o urgencia de veracidad perseguido por este tipo de cine o sus nexos con la vida real e histórica a las cuales se enfrenta. El cine documental se caracteriza, entre otras cosas, por su defensa y énfasis en la inseparabilidad de la experiencia referencial. Por ello, funciona como mecanismo de preservación, como dispositivo de certificación de un acontecimiento captado por la cámara, sin renunciar a su categoría de texto fílmico.

En el texto *Semiótica del cine documental*, escrito por Ruben Dittus, se reconoce en el cine documental un carácter de “desrealidad”. Bajo la intención de intervenir lo menos posible en la realidad, este tipo de cine no puede “evadir su propia discursividad como género”⁶ El cine documental no es una mera representación de la realidad, de ahí su diferenciación con el periodismo o las noticias de televisión. Este tipo de cine, en tanto producto fílmico que reconoce y visibiliza una realidad histórica o cotidiana, abre la posibilidad de creación o invención estética a partir de la exposición de una perspectiva fílmica a través de la cual proclama una forma de acercarse y afirmar un acontecimiento en específico. Por tal razón, la propuesta cinematográfica de tipo documental expuesta en *Jericó, el infinito vuelo de los días*, viene acompañada no solo de los testimonios de las protagonistas sino de toda una variedad de elementos recogidas y registrados en el documental, tales como, las vistas panorámicas del pueblo, sus transeúntes, las fachadas coloridas de sus casas o las verdes montañas que rodean el pueblo.

Recorrer Jericó a través de paisajes que asemejan pinturas

Jericó, el infinito vuelo de los días es un documental visiblemente comprometido con el rescate de la arquitectura y los paisajes jericóanos. El pueblo de Jericó, en tanto escenario sobre el cual se desarrolla el documental, abre toda una serie de posibilidades estéticas en cuanto a la ambientación que acompaña cada relato. En el caso de este documental, la locación pareciera ser casi tan protagonista como las intervenciones de las señoras jericóanas. Al principio de la película la cámara enfoca las fachadas, puertas y ventanas de las casas. Cada uno de estos fotogramas son escenarios sin personajes y responden a la intención de, como indicaba la directora Catalina Mesa en la entrevista hecha por el programa *Expresión Visual*, asemejarse a una pintura, a una obra de arte. Los fotogramas que

6. Dittus, *Semiótica*, 28.



muestran las fachadas de las casas siempre desde una cámara estática y frontal se complementan y armonizan de manera magistral con la aparición de la señora Ana Luisa. El ejercicio de montaje permite tanto contemplar las fachadas como atender al movimiento del caminar de la señora Ana Luisa sobre los andenes del pueblo, casi como si, en efecto, la señora Ana Luisa atravesara una serie de piezas artísticas estáticas y se convirtiera en parte de las “pinturas”.

El uso y movimiento de la cámara en el documental *Jericó, el infinito vuelo de los días* es la invitación a vivir una tierra, una arquitectura, un pueblo. En cada fachada pintoresca la cámara ve un universo por descubrir, una potencia ensoñadora. Tejados, ventanas, calles empedradas, montañas y habitantes se condensan en la belleza del pueblo jericano. El espectador-turista recorre Jericó a través de dos dinámicas de la grabación: una en la cual la cámara muestra a Jericó en planos generales y algunos planos estáticos, pero bajo los cuales no aparecen ninguna de las protagonistas, y una segunda, en la cual la cámara sigue el recorrido de las protagonistas por las calles del pueblo. Al finalizar la película, el espectador ha recorrido el pueblo de Jericó a través de la compañía de sus protagonistas.

Los colores de Jericó, el infinito vuelo de los días

En principio, los azules claros de un cielo acompañado de la luna, algunas nubes y el rápido vuelo de un pájaro negro. Seguidamente, un gran plano general del pueblo Jericó, rodeado por el verde de las altas montañas del suelo antioqueño. Luego sus calles, sus casas con techos de tejas de arcilla. A continuación, las ventanas naranjas, blancas, puertas verdes, rosadas, amarillas, paredes azules, moradas. Desde la infinidad del cielo hasta la intimidad de los decorados coloridos de las casas de algunos de sus habitantes. De esta manera, comienza el documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*, desplegando ante el espectador toda una variedad de colores que, conforme avance el relato no solo se manifestarán en las imágenes de las fachadas coloridas del pueblo sino también en los primeros planos que enfocarán las manos envejecidas pero laboriosas de las protagonistas. Esta potencia colorante estará presente a lo largo de todo el documental, convirtiendo tal producción cinematográfica en la propuesta visual de una vejez llena de colores de tonos vivos.

El impacto de la coloración de las imágenes se debe en gran medida al aprovechamiento y uso de la luz. Una película documental puede estar sometida a ser



grabada con la luz disponible que se encuentre en el entorno inmediato en el cual se está documentando el testimonio. En el caso de *Jericó, el infinito vuelo de los días*, el documental se sirve mayormente de la luz del día, el sol es la fuente de iluminación principal. En varios fotogramas vemos la luz del sol entrando por las ventanas a las casas del pueblo. Cada rayo de luz favorece el énfasis en los colores que adornan la narración, como si cada casa, cada objeto y cada persona a través del lente de la cámara estuvieran cubiertos por un manto que les otorgara un brillo particularmente vívido. La iluminación detalla texturas. La orientación luminosa hacia el metal, hacia la comida, hacia el rostro, hacia la figura de los santos permite hablar de una “cualidad de aura⁷, en el sentido en el que lo entiende Georges Didi-Huberman retomando el término de Walter Benjamín. Cualidad de aura no delimitada, no representada sino presentada, siempre en tanto posibilidad, en tanto sugerencia del acontecimiento coloreado. En este sentido, la potencia del color en el documental juega fundamentalmente a la proclama de su presentación vivaz quizá antes que su necesidad de ser un mero atributo de un objeto.

Hay una descripción realizada por Georges Didi-Huberman en la que hace referencia a los colores de los cielos enmarcados en las obras de arte del artista James Turrell. En ella indica lo siguiente: “[...] Este color no es sin embargo simple: tiene su vida, respira, posee sus leyes y sus extraños síntomas”⁸. Esta cita que enfatiza el papel preponderante del color en una obra artística podría pensarse también en relación con los planos de *Jericó, el infinito vuelo de los días*, en los que se muestra los colores del cielo jericano, cielo en tanto distancia incontrolable, pero también, en tanto distancia viva que invade el pueblo, las casas, los habitantes. Sin embargo, la cita también puede pensarse en relación con los colores de los objetos, en este caso, el molino o las ollas. El gris brillante estimula el engranaje estético de la película, no pasa desapercibido, convoca al énfasis en el objeto, pero también condiciona la experiencia misma de quien acude a él en el documental.

La coloración en *Jericó, el infinito vuelo de los días*, no es un simple aspecto decorativo. El color compromete valores, “es una acción que despierta valores sensibles”⁹, como indica Gaston Bachelard. El documental permite hacer visible esta consideración estética sobre los colores, no solo con los juegos de luz propuestos por el formato del documental o por las fachadas coloridas del pueblo, sino por

7. Georges Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color* (Madrid: Abada, 2014), 27.

8. Didi-Huberman, *El hombre*, 88.

9. Gaston Bachelard, *La tierra y las ensueños del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 50.



las narraciones mismas de sus protagonistas. En una de las escenas en las cuales la señora Fabiola habla con la señora Luz González se alude al tema de la limpieza y el valor estético que para la señora Luz tienen las ollas de cocina bien lustradas.

FABIOLA: Luz, ¿desde cuándo se apasionó usted por la cocina?

LUZ: hija, pero es que llevo añitos. Desde la edad de 7 años. Porque la casita que nosotros hicimos para jugar era de guadua. Usted ve Fabiola que la guadua da un brillo muy lindo.

FABIOLA: ¡hermoso!

LUZ: eso es espectacular. Le pedía a mi mamá un pedacito de esponjilla y un pedacito de jabón. A raíz de eso comencé yo. Como que yo nací pa' eso, pa' brillar. Como he sido negra, entonces quise ser brilladora de metal [ambas ríen] Entonces a raíz de eso ... Me apasioné mucho por el aluminio y por tratar de tener todo aseado, desde niña. Y como a mí... nunca nos dieron una muñeca pa' yo jugar de niña...

FABIOLA: eso nos pasó a todas.

LUZ: mi mamá no se puso en el trabajo de decir: vea Luz, haga esto así. Sino que yo simplemente me nacía de corazón asear. ¿Entonces yo qué hacía? Yo le decía: mamá, deme una esponja para lavar esa cosa. Ella me prestaba una ollita malita y yo la brillaba y la brillaba.¹⁰

Las ollas y tapas cuidadosamente lustradas, dignas de ser expuestas en las paredes de la cocina, reflejan no solo un gusto por las labores domésticas, sino también por aquello que cada una de ellas logra evocar, es decir, por ejemplo, la cualidad de limpieza que, en paralelo, las dota de belleza, tanto así que se les otorga la posibilidad de ser exhibidas en la pared de la cocina. La brillantez del gris descubierta en las tapas lustradas detalladamente dispuestas dibuja una potencia íntima de tales objetos, potencia explorada por la señora Luz. Gaston Bachelard llama a esto una “voluntad de blancura” la cual es “como una voluntad de impregnar la limpieza hasta llegar tan cerca al fondo de la materia que parece que la materia explotara”¹¹. Esta abertura al color da como resultado una imagen expresiva no solo de un recuerdo, sino de una forma de vida, de una valoración de orden estético. En este caso, el resplandeciente gris existe en tanto afirmación expresiva. Esta potencia íntima que magnifica los colores y los detalles de un objeto y de un espacio, vuelve a ser protagonista cuando la película presenta a la señora Licinia. La señora Licinia aparece utilizando su máquina de coser mientras llega su hermana a visitarla. En el encuentro entre ellas se genera el siguiente diálogo:

10. Catalina Mesa, dir., *Jericó, el infinito vuelo de los días*, 2016, 0:30:42.

11. Bachelard, *La tierra*, 51.



HERMANA: y usted ¿por qué se afanó tanto hoy para coser?

LICINIA: usted sabe hija que cuando no tengo nada que hacer, y estaba la casa sin barrer y todo y entonces ahora trapeo, y ahora barro.

HERMANA: ¿no pues que le daba mucha pereza coser ya?

LICINIA: ¿pereza? No, lo que me da pereza es quedarme sentada hija sin hacer nada.

HERMANA: y ¿para qué va a hacer más colchas?

LICINIA: me relajo, estoy tranquila, como que voy cambiando de ambiente y sufro porque, si tengo para combinar uno no tengo para combinar el otro. Pero bueno, ahí voy buscándolas hasta que las combino. Yo he hecho mucha colchita.¹²

La colcha es un objeto prodigiosamente coloreado. Es el entretejido de fragmentos de tela fijado por las manos laboriosas que dan movimiento a una máquina de coser que multiplica los colores. Los rosados, azules, amarillos, naranjas, blancos, rojos, marrones, morados, etcétera, junto a dibujos de flores y figuras geométricas, la colcha forma bajo todos sus colores, bajo todas sus potencias reunidas e impregnadas, una “fuerza colorante”¹³. Gastón Bachelard trayendo a colación a Schopenhauer se pregunta “¿Cómo comprender lo que son esos colores, sin participar en su acto profundo?”¹⁴. La imagen de la colcha es tan potente que una vez insertada en la estética cinematográfica del documental, no se limita a mostrar un quehacer doméstico o un objeto cotidiano. El enfoque de la cámara hace de la colcha un germen de coloración ante el espectador, quien también participa de este modo, del “acto profundo” que convocan sus colores. Quizás no son solo las formas que dibujan el cielo, luego las montañas, luego el pueblo, las casas, los objetos, los rostros, aquello que se ofrece en primer lugar a la mirada del espectador del documental, sino que, en principio, quizás sean los colores movientes que van desde el infinito azul cielo hasta la agitación del amarillo de los granos de maíz, la hoja de papel tinturada por un lapicero negro y el rosado del labial en el rostro de la señora Cecilia. Es decir, el impacto que produce la aparición de los colores vívidos afirma desde el principio del documental, lo que creo es el tema principal, es decir, el movimiento, el cambio, la afirmación de la vida misma. En este sentido, la experiencia del color en el documental podría pensarse en paralelo con aquello que Georges Didi-Huberman denominó “color-vestigio”¹⁵, es decir, el acontecimiento vívido del color funciona como indicio de acción, sospecha vital.

12. Catalina Mesa, dir., *Jericó, el infinito vuelo de los días*, 2016, 0:27:09.

13. Bachelard, *La tierra*, 50.

14. Bachelard, *La tierra*, 50.

15. Didi-Huberman, *El hombre*, 36.



La intimidad y el habitar reflejados en el documental

“Y en las páginas de Milosz se multiplican los intercambios de la vida animal y de la vida humana. Su cínico soñador dice aún: aquí, en el rincón entre el arcón y la chimenea ‘encuentras mil remedios al tedio y una infinidad de cosas dignas de ocupar tu espíritu durante la eternidad: El olor enmohecido de los minutos de hace tres siglos, el sentido secreto de los jeroglíficos de excrementos de mosca; el arco triunfal de ese agujero de ratones; el deshilachamiento de la tapicería ruido roedor de tus talones sobre el mármol; el sonido de tu estornudo polvoriento... el alma, en fin, de todo este viejo polvo del rincón de la sala olvidado por los plumeros”. Gaston Bachelard, *La poética del espacio* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1965), 130.

El documental no se limita a guiar un recorrido por la arquitectura de la edificación de las casas antiguas y hacia aquello que aguardan en sus interiores. Además de ello, el documental tiene como intención hacer manifiestas algunas coordenadas móviles de condensación de intimidad, descubrir imágenes fragmentadas que revelen una adhesión de valores del espacio habitado, un recogimiento. La casa se reconoce no solo como el objeto que trae consigo la conjunción de otros objetos dentro de él, sino como el espacio de una intencionalidad derramada. La casa sería el espacio de la actualización incesante de un refugio, de un encuentro, de una concreción o reconocimiento de una intimidad. El documental toma en consideración la casa, no en tanto “espacio geométrico” o “caja inerte”, sino como “espacio habitado”¹⁶ tal y como indica Gastón Bachelard. El espacio de una experiencia embadurnada y saturada de familiaridad. Emmanuel Levinas advierte que esta familiaridad no refiere al mero resultado de una serie de hábitos o a la capacidad de adaptación que un viviente pueda tener como respuesta a las necesidades que le imponga un entorno específico, sino que, además de ello, “la familiaridad y la intimidad se producen como una dulzura que se expande sobre la faz de las cosas”¹⁷. Esta dulzura expandida debe entenderse en tanto pliegue,

16. Bachelard, *La poética*, 59.

17. Emmanuel Levinas, *Totalidad e Infinito* (Salamanca: Sígueme, 2002), 172.



“—como todo doblez— doblemente”¹⁸, en términos de José Luis Pardo. El movimiento de la fuerza inscrita en la carne, en el cuerpo, en tanto acontecimiento, es un movimiento que rebota incesantemente entre el objeto que ha devenido sentido ante la carne y el sujeto de la percepción que ha devenido sensible ante el objeto. En este sentido, cada uno de los elementos dispuestos dentro de la intimidad del hogar son una fuerza en potencia, pero no bajo una potencia cualquiera, sino bajo la potencia que viene cargada de familiaridad, potencia que hace emerger el espacio del recogimiento que es la casa. Cada uno de ellos, aguarda la posibilidad del encuentro con “una placa sensible” en la que instalarse, “una afección que le responda”¹⁹ y, a su vez, el habitante aparece inscrito en la posibilidad de generar cierta receptividad para acoger tal fuerza.

En el documental este movimiento aparece sugerido a través de cada una de las protagonistas y la relación que establecen con su entorno y los objetos inmersos en él. La señora Cecilia hace referencia a su afecto por los rosarios y en tal referencia, los rosarios han funcionado como mecanismo posibilitador de la enunciación de remembranzas. En el caso de la señora Cecilia que lleva su interés por las camándulas hasta la afición del coleccionismo al tenerlas todas ellas expuestas en su dormitorio, permite subrayar la particularidad de que estos objetos que, además de tener una connotación religiosa, desempeñan el papel de referentes o anclas de la historia de vida de la señora Cecilia. En este sentido, dispuestas de manera ordenada sobre la pared del dormitorio generan una atmósfera sagrada en este lugar, pero al mismo tiempo, son la manifestación de agradecimiento de la señora Cecilia a Dios por permitirle vivir en Jericó, son despertadores de la memoria, así como también son la recompensa y la satisfacción visual, casi decorativa de cada uno de los rosarios, junto a sus diversos colores y texturas, cuidadosamente expuestos. La intimidad gestada entre la protagonista y tales objetos eleva a las camándulas a un plano más allá de la realidad geométrica. El “espacio determinado” de la habitación, junto con las camándulas y las imágenes de santos en la pared, se ha zafado de las relaciones métricas, ha quebrado los contornos figurativos y se ha convertido en un espacio sagrado o, en palabras de Deleuze un “espacio táctil”, un “espacio cualquiera”²⁰.

Las camándulas dejan de ser objetos indiferentes para obedecer a una forma de articular sentido, a una forma de vida. La disposición y colección de las camándulas

18. José-Luis Pardo, *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991), 21.

19. Pardo, *Sobre los espacios*, 44.

20. Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I* (Buenos Aires: Paidós, 2018), 160.



de la señora Cecilia se dan bajo las modificaciones y los diversos estados afectivos que la señora Cecilia imprime constantemente en ellas y, que en paralelo, trastocan activamente la vivencia misma de la señora Cecilia. Las camándulas colgadas en la pared blanca de la habitación esperan los gestos de la señora Cecilia, aguardan el encuentro. Los lazos de proximidad han sido grabados tanto en la señora Cecilia como en su habitación, en sus camándulas “deseosas de un lugar en el que habitar, de una superficie en la que quedar d-escritas”²¹. Las camándulas se convierten así en un fragmento vivo de expresión, tan cargado de afectividad que incluso la señora Cecilia parece estar a punto de llorar al evocarlas. Los ojos aguados mientras ella narra aquello que implican las camándulas en su vida, no son solo la forma en la que se expresa el encuentro actual entre la señora Cecilia y las camándulas, son la potencialización misma de ese encuentro. En paralelo, el espacio como potencialidad pura, en este caso, la habitación, se ha adecuado al afecto expresado. La compilación de camándulas refiere a su hacedora y al mismo tiempo, su hacedora se reconoce en la compilación de sus camándulas. Lo que hasta ahora se ha entendido como dulzura extendida, puede relacionarse con otros fragmentos del documental, por ejemplo, con la relación que establece la señora Fabiola con sus santos. Ellos se muestran ordenadamente dispuestos sobre un armario en su dormitorio. Este lugar parece poblado de signos grabados en cada uno de sus objetos, especialmente, en los santos, pero también aparecen grabados sobre las vivencias de la señora Fabiola que cuidadosamente limpia el polvo acumulado en las orejas de las porcelanas de los santos, para que estos puedan escuchar más fácil sus plegarias.

Otro ejemplo de ello, lo encontramos en la narración de la señora Elvira. La cámara nuevamente se permite hacer un breve recorrido por algunas habitaciones de su casa. Algunos muebles y colores parecen pertenecer a una época antigua. La cámara enfoca mayormente las fotografías de los familiares de la señora Elvira. “—¡Era tan linda, tan bonita! ¡Ay! era muy linda mi mamá”, dice la señora Elvira mientras mira con detenimiento un retrato de su madre que cuelga en la pared de la sala. Conforme avanza el relato, conocemos el retrato de su padre, de sus hermanos y de ella en sus años de juventud. Las fotos de sus viajes están recopiladas en un álbum. La cámara las enfoca detenidamente mientras de manera intercalada muestra los gestos de nostalgia de la señora Elvira. Gaston Bachelard en su texto *La poética del espacio* dice: “Lo que guarda activamente la casa, lo que une en la casa el pasado más próximo al porvenir más cercano, lo que mantiene

21. Pardo, *Sobre los espacios*, 17.



en la seguridad de ser, es la acción doméstica”²². Cuando los fragmentos del documental muestran el gesto nostálgico de la señora Elvira viendo la fotos de su pasado, cuando la cámara enseña los utensilios lustrados ordenados en la pared de la señora Luz, cuando se ve a la señora Licinia ocupando su máquina de coser, haciendo sus colchas o en su cocina preparando un sancocho, cuando se presenta a la señora Celina interactuando con los animales de su finca, el documental procura un acercamiento a las costumbres, a las actividades domésticas.

Incluso, en esta familiaridad augurada por la cotidianidad del uso de algunos objetos como el molino de hierro fundido o la máquina de coser, surgen otros objetos, como las colchas o alimentos como el sancocho, el quesito, las arepas, objetos que también se inscriben en esa dulzura extendida facilitada por espacios como la casa. De ahí el guiño simpático de la necesidad de procurar atender los cuidados básicos para la conservación de ese espacio. Entonces, la señora Fabiola debe limpiar sus santos, la señora Luz debe lustrar sus ollas, la señora Licinia hace sus colchas para decorar su casa, la señora Cecilia continúa su búsqueda de rosarios para hacer más grande su colección. Esta vocación de atender la conservación del espacio de la intimidad, lejos de ser un limitante de vida, es su potenciación. La relación entre Licinia y la máquina de coser, que se analizó brevemente en el capítulo anterior, hace manifiesta la estrecha relación entre el objeto y su dueña. La máquina de coser lleva los rastros de su dueña tanto por los decorados usados para proteger el objeto del polvo, así como también por las marcas que alrededor del tiempo se han ido haciendo visibles por el constante uso de Licinia. Como indican Edgar Pineda-Cruz y Adryan Pineda-Repizzo: “Los objetos biográficos entran en la esfera del individuo a experimentar una simbiosis con el poseedor; envejecen con las manos del usuario”²³. El objeto no termina nunca de convocar experiencias nuevas. Para Licinia, la máquina de coser se convierte en un medio a través del cual relajarse y entretenerse, casi como si su encuentro con la máquina funcionara como potencia creativa de su entorno. Mientras las manos laboriosas de la señora Licinia dan movimiento a la máquina de coser que multiplica los colores a través del entretejido de las telas de la colcha, la escuchamos reconocer en este quehacer doméstico, una ventana hacia la tranquilidad, hacia el esparcimiento, una posibilidad de animar su vida. Como si en esa intención de entregarse a las ollas, a las colchas, a los rosarios, a los santos, se abriera la posibilidad de, en su apropiación, perfeccionar su belleza²⁴.

22. Bachelard, *La poética*, 75.

23. Edgar Pineda-Cruz y Adryan Pineda-Repizzo, “El objeto de uso como signo. Un recurso para la comprensión de la experiencia cotidiana”, *AdVersus: Revista de Semiótica* 6, nos. 14/15 (2009): 92, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3041742>

24. Bachelard, *La poética*, 77.



La preparación de algunos alimentos y la utilización de algunas herramientas como, por ejemplo, el molino para la realización de la arepa ubica a las protagonistas en una tradición y un orden social específico. La distribución del mobiliario junto con los colores y la arquitectura escogidos para las fachadas de sus casas, así como también la utilización de los implementos de tradición como el molino, en fin, la declaración de la diferencia a partir de la disposición a poblar y renovar el entorno privado dotados de significación y valor estético, al afirmar a las protagonistas dentro de un orden social, les permite, así mismo, “dejar una huella personal en el mismo” a través de esa misma afirmación y defensa de un modo de habitar el espacio.

El rostro en primer plano

“No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o ya pasado. ¿Qué rostro no ha convocado los paisajes que amalgamaba, el mar y la montaña, qué paisaje no ha evocado el rostro que lo habría completado, qué le habría proporcionado el complemento inesperado de sus líneas y de sus rasgos?”. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2015), 178.

Entre todos los mecanismos que *Jericó, el infinito vuelo de los días* explora para procurar un acercamiento a las vivencias de sus protagonistas, la utilización del primer plano juega un papel fundamental. El primer plano revela los rostros y descubre en ellos gestos que emergen acompañados de los relatos más íntimos, hace visible las expresiones más fugaces pero dicentes de diversos modos de vida. Cada rostro de las siete protagonistas del documental será captado en un primer plano. Así, veremos en primer plano el rostro de la señora Fabiola mientras perfuma su cuello, el rostro de concentración de la señora Celina mientras amasa la harina de las arepas, los rostros sonrientes de la señora Luz y la señora Licina mientras la cámara las enfoca desde una ubicación frontal e incluso la cámara acercándose lo más posible a los rostros, presentará en un primerísimo primer plano el rostro de la señora Ana Luisa mientras escribe en su cuaderno y el rostro de la señora Cecilia mientras maquilla sus ojos, planos en los que los dobleces de la piel, los labios y los ojos ocupan toda la imagen. Marcel Martin, en su texto



El lenguaje del cine, indica que el primer plano “corresponde a una invasión del campo de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo”²⁵. El énfasis insistente en el revelamiento y acercamiento detallado del rostro pareciera responder a la interrogación de aquello que un rostro siempre tiene por mostrar. Como si la cámara trastocara sin reparos la intimidad del rostro en la ampliación exagerada del primer plano, pero, a excepción de un fotograma que se analizará a continuación, en la mayoría de primeros planos que tienen como protagonista el rostro envejecido, la cámara frena o marca una pausa en el acercamiento excesivo evadiendo el encuentro directo de las miradas entre el espectador y el rostro enfocado y con ello marca los límites del espectador que en su necesidad de entender y acercarse a la narración y en su respuesta al llamamiento del rostro que parece estar a punto de revelar algo nuevo, alguna verdad, algún misterio, se deja llevar por la intención de inmiscuirse en la profundidad máxima de aquello que esconden los rostros de estas mujeres.

La carga emotiva de estos primeros planos reposa precisamente en aquello que enfocan, la complejidad del rostro, que además no es el rostro de un actor, sino que presentan la autenticidad del rostro de un personaje del documental. Un rostro puede, tal y como recuerda David Le-Breton, “ser socialmente relacionado con lo sagrado”²⁶. En su artículo, *El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis*, el sociólogo y antropólogo francés reconoce una especie de jerarquía que diferencia los distintos componentes del cuerpo humano. En este sentido, el rostro y los atributos sexuales, en tanto facilitan la emergencia de un sentimiento de identidad personal, ocuparían un lugar privilegiado dentro tal jerarquía. El rostro se ofrece de manera inmediata a la mirada del otro y funciona como medio de diferenciación y reconocimiento. David Le Breton agrega lo siguiente: el rostro “es una fuente inagotable de significaciones nuevas o por descubrir; cada día bajo un nuevo ángulo, el rostro se ofrece a la manera de un mundo por explorar”²⁷. El encuentro con un rostro impone un tipo de relación diferente del resto de experiencias sensibles²⁸. El rostro marca una distancia absoluta de significación respecto a una cosa. En la relación con un objeto la identidad del yo se sobrepone al objeto para comprenderlo. Contrario a ello, el rostro solo puede ser anunciado en su imposibilidad de llegar a ser contenido, comprendido o agotado en la representación²⁹.

25. Marcel Martin, *El lenguaje del cine* (Barcelona: Gedisa, 2002), 46.

26. David Le Breton, “El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis”, trad. Beatriz Montoya-Tamayo, *Universitas humanística* no. 68 (2009): 141.

27. Le Breton, *El rostro*, 146.

28. Levinas, *Totalidad*, 201.

29. Levinas, *Totalidad*, 207.



Aun así, al Otro “infinitamente extranjero”, en palabras de Levinas, le es propio un rostro que augura la posibilidad de apertura, el llamamiento de un Otro. De ahí el carácter complejo, pero al mismo tiempo cautivador de un rostro captado en primer plano. Se trata de una existencia que a través del discurso cinematográfico se manifiesta en la expresión, en el gesto abismal y sugerente del rostro. Aún más complejidad puede encerrar este tipo de plano, si a través de ellos el espectador asiste a la manifestación de un rostro que le solicita a este dirigir su mirada hacia él, como en el caso de la imagen potente de la señora Licina cuando dirige su mirada hacia la cámara y sonrío, casi como si se sonriera con aquello Otro que está detrás de la cámara. La fuerza del encuentro del ofrecimiento de la rostrificación, en términos delezianos, enmarcada en el primer plano, afirma la infinidad oculta que le es propia y a la par, tal infinidad señala la potencia del rostro en tanto imprevisibilidad que convoca algo, una acción, un afecto. El rostro, no es la envoltura del yo que revelaría un mundo interior. El rostro es zona de posibilidad, “espacio de resonancia”³⁰, es la urgencia de un “poner en relación”³¹. Si la interrogación del rostro aparece siempre del lado de la indefinición absoluta que lo caracteriza, así como indicaba Levinas, o de su carácter pared blanca-agujero negro, como señalaban Deleuze y Guattari, entonces, ¿qué nos resta por decir sobre un rostro envejecido? Quizás los rostros envejecidos, llevados a los primeros planos del cine son la coartada empleada por el discurso cinematográfico para interrogarnos por las implicaciones que trae consigo ser testigos de aquellos gestos del rostro que solo se hacen particularmente manifiestos bajo la piel arrugada.

Conclusiones

Si bien, la noción de vejez no se agota a través de la representación, si se le puede transitar, por ejemplo, a través del cine, transitar o vivirse no en su positividad sino en tanto posibilidad, en tanto potencia. El ejercicio de visibilidad de un conglomerado de coordenadas móviles o fragmentos intensivos que insinúan diversas formas de habitar la vejez, aparecen expuestos a través del discurso cinematográfico, un discurso a través del cual se abstraen puntos a veces completamente aislados para luego ser entretejidos a través del montaje. De este modo, los fragmentos que recogen las imágenes y narraciones de las protagonistas del documental *Jericó, el infinito vuelo de los días*, aparecen entremezcladas en setenta y ocho minutos de película, para insinuar heterogéneas formas de habitar la vejez.

30. Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, 174.

31. Levinas, *Totalidad*, 225.



Detenerse en los fragmentos audiovisuales en los cuales el cuerpo envejecido aparece como protagonista, responde a la intención de hacer visible la forma bajo la cual el discurso cinematográfico multiplica los modos de acercamiento a la vejez. Es decir, el cine, a partir de su variada representación de los modos de vida en la vejez ha afirmado el cuerpo como potencia más allá de pretender inscribirlo en el orden de la significación. El cuerpo envejecido se instala en las dinámicas que ofrece el espacio de lo cotidiano y lo doméstico, espacio en el que choca constantemente con aquello que ese espacio le posibilita. Espacio de convergencias, recubierto de recuerdos, gestos, ritmos, costumbres, olores, colores, intensidades.

Bibliografía

Fuentes primarias

Multimedia y presentaciones

- [1] Mesa, Catalina, dir., *Jericó, el infinito vuelo de los días*. 2016. 78 minutos.

Fuentes secundarias

- [2] 242 PELÍCULAS DESPUÉS. “Encuentro con CATALINA MESA”. Video de YouTube, 5 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=RhpzvTf5GrI>
- [3] Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- [4] Bachelard, Gaston. *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- [5] Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós, 2018.
- [6] Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2015.
- [7] Didi-Huberman, Georges. *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada, 2014.
- [8] Dittus, Rubén. *Semiótica del cine documental*. Ciudad: Editorial, 2019.
- [9] Jess Blandón Giraldo. “Expresión Visual - Catalina Mesa - Dir. Jericó El Infinito Vuelo De Los Días”. Video de YouTube, 22 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=K-Gk64wDzLU>



- [10] Le Breton, David. “El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis”, traducido por Beatriz Montoya-Tamayo. *Universitas humanística* no. 68 (2009): 139-153.
- [11] Levinas, Emmanuel. *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Sígueme, 2002.
- [12] Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- [13] Pardo, José-Luis. *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991.
- [14] Pineda-Cruz, Edgar y Adryan Pineda-Repizzo. “El objeto de uso como signo. Un recurso para la com-prensión de la experiencia cotidiana”. *AdVersuS: Revista de Semiótica* 6, nos. 14/15 (2009): 70-99. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3041742>
- [15] Pulecio, Enrique. *Cine: análisis y estética*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014. <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/El%20Cine,%20An%C3%A1lisis%20y%20Est%C3%A9tica.pdf>

