

Presencia y ausencia del pueblo en dos películas de José María Arzuaga*

**Presence and Absence
of the People in Two
Films by José María
Arzuaga**

**Presença e ausência
do povo em dois filmes
de José María Arzuaga**

Andrés Villegas** 

Juan Camilo Lee Penagos*** 



Para citar este artículo

Villegas, A. y Lee Penagos, J. C. (2024).
Presencia y ausencia del pueblo en
dos películas de José María Arzuaga.
Folios, (59), 184-197.
<https://doi.org/10.17227/folios.59-17271>

* Artículo derivado del proyecto “Pensar el cine: realismos en el cine colombiano” (34981), financiado por la Universidad Nacional de Colombia.

** Doctor en Historia. Profesor titular, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Correo electrónico: aavilleg@unal.edu.co

*** Doctor en Ciencias Humanas y Sociales. Profesor auxiliar, Universidad Nacional de Colombia, sede de La Paz.

Correo electrónico: juancamilolee@gmail.com

Artículo recibido
07•09•2022

Artículo aprobado
31•07•2023

Resumen

Este artículo de investigación analiza la forma en que las dos primeras películas del director español José María Arzuaga, filmadas en Colombia en la década de 1960, construyen una mirada muy particular sobre la realidad social colombiana. Arzuaga filmó estas obras en el lapso comprendido entre dos años que se han considerado apertura o cierre en las tendencias cinematográficas nacionales: 1961 se concibe como el cierre de la renovación del cine colombiano a mitad del siglo; 1966 ha sido catalogado como el comienzo de la ruptura provocada por la cinematografía explícitamente militante. Además, el director llegó a Colombia en 1960, en la primera etapa del Frente Nacional (1958-1974), una alianza entre los partidos liberal y conservador, los más poderosos y tradicionales, que apuntaba a alternar la presidencia y distribuir milimétricamente la burocracia. Por esto, Arzuaga se encontraba en tierra de nadie en lo político y cinematográfico. Este artículo muestra cómo Arzuaga presenta la ausencia de conciencia política y social en aquellos que son explotados por el desarrollismo en el país, y cómo esto es expresado estéticamente en la realización de sus obras.

Palabras clave

cine colombiano; José María Arzuaga; pueblo; cine y política

Abstract

This article analyzes the way the first two films by Spanish director José María Arzuaga, filmed in Colombia in 1960 decade, build a very particular view of the Colombian social reality. Arzuaga filmed these works between two years, which have been considered as 'openings' or 'closings' in cinematographic tendencies in Colombia: 1961 is considered as the closing of the renewal of Colombian films at the middle of the century; 1966 has been understood as the beginning of the rupture caused by the explicitly militant cinematography. Furthermore, the director arrived in Colombia in the year 1960, at the first stage of the Frente Nacional (1958-1974), an alliance between the liberal and the conservative parties, the most powerful and traditional ones, that pointed to alternate the presidency and meticulously distribute the bureaucracy. As a result, Arzuaga was in 'no man's land' politically and cinematographically. This article shows how Arzuaga indicates the absence of political and social consciousness in those who are exploited by the 'desarrollismo' in the country, and how this is expressed aesthetically in the realization of his works.

Keywords

Colombian cinema; José María Arzuaga; people; film and politics

Resumo

Este artigo analisará a maneira como os dois primeiros filmes do diretor espanhol José María Arzuaga, rodados na Colômbia na década de 1960, constroem uma perspectiva muito particular sobre a realidade social colombiana. Arzuaga filmou essas obras no período entre dois anos, que foram consideradas 'aberturas' ou 'encerramentos' nas tendências cinematográficas da Colômbia: 1961 é considerado o encerramento da renovação do cinema colombiano em meados do século; O ano de 1966 tem sido entendido como o começo da ruptura provocada pela cinematografia explicitamente militante. Além disso, o diretor chegou à Colômbia em 1960, na primeira fase do Frente Nacional (1958-1974), aliança entre os partidos liberais e conservadores, os mais poderosos e tradicionais, que visava alternar a presidência e distribuir milimetricamente a burocracia. Por esta razão, Arzuaga encontrou-se em "terra de ninguém" política e cinematograficamente. Este artigo mostra como Arzuaga indica a ausência de consciência política e social daqueles que são explorados pelo 'desenvolvimentismo' no país, e como isso se expressa esteticamente na realização de suas obras.

Palavras-chave

cinema colombiano; José Maria Arzuaga; povo; cinema e política

Introducción

La producción cinematográfica colombiana se caracterizó durante el siglo xx por ser esporádica. A mediados de ese siglo se produjo una relativa renovación temática y estilística, aunque la producción no aumentó sustancialmente. Esta renovación fue impulsada por películas como *La langosta azul* (1954) de Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Enrique Grau y Luis Vicens; *La gran obsesión* (1955) de Guillermo Ribón Alba; *El milagro de la sal* (1958) de Luis Moya; *Esta fue mi vereda* (1960) de Gonzalo Canal Ramírez, y *Chambú* (1961) de Alejandro Kerk. Hernando Martínez Pardo, en su historia canónica del cine colombiano, planteó que estas películas se alejaban del cine que predominaba en el país, al cual denominó “folclórico-paisajístico”, al presentar una realidad distinta a la oficial; no obstante, se trataba de un esfuerzo incipiente que a su juicio debía ser profundizado en dos direcciones: 1) la reflexión sobre la “función social real” del cine en Colombia y 2) su desarrollo como “lenguaje artístico” (1978, p. 235). El director español José María Arzuaga (1930-1987) fue, probablemente, quien más aportó al desarrollo de un lenguaje cinematográfico en ambas direcciones.

Nacido en Madrid, Arzuaga adelantó estudios, sin llegar a graduarse, en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de su ciudad natal y llegó a Colombia en 1960. Al año siguiente dirigiría *Raíces de piedra*, película que solo pudo ser estrenada en 1963 luego de la supresión de varias escenas. En 1966 terminó su segundo largometraje *Pasado el meridiano*, el cual también fue censurado y no tuvo un estreno comercial, aunque fue visto en festivales y muestras. En 1969 rodó la película inconclusa *El cruce* y en 1978 estrenó *Pasos en la niebla*, película con una vocación comercial mucho más marcada, aunque no contó con el favor del público. A la par realizó numerosos cortometrajes por encargo, de los cuales el más destacable es *Rhapsody in blue – Rhapsody in Bogotá* (1963), conocido también como *Rapsodia en Bogotá*.

La crítica de la época coincidió en resaltar las evidentes deficiencias técnicas de los dos

primeros largometrajes de este director, al tiempo que valoró positivamente la construcción de los personajes y del espacio filmico. Tres artículos del primer número de la revista *Ojo al Cine*, publicados en 1974, hacen evidente que para el sector progresista de la crítica, tanto *Raíces de piedra* como *Pasado el meridiano* trazaban caminos por los cuales podían y debían transitar los filmes colombianos posteriores, no tanto por los resultados —condicionados por las deficiencias mencionadas—, sino por el esfuerzo de realizar un cine de autor comprometido con la realidad colombiana (C. Álvarez, 1989, p. 31; Caicedo, 1974; Caicedo y Ospina, 1974; Mayolo y Arbeláez, 1974). A pesar de estas y otras opiniones positivas publicadas a finales de la década de 1960 y comienzos de siguiente por personas que ya habían dirigido sus primeras películas como Luis Ospina, Carlos Mayolo o Carlos Álvarez, el trabajo de Arzuaga tuvo poca continuidad. Su siguiente largometraje fue estrenado once años después de *Pasado el meridiano* y el cine colombiano tomó varias vías, de las cuales ninguna estuvo directamente relacionada con su legado, a excepción de *Rodrigo D. No futuro*, película a través de la cual Víctor Gaviria rinde un homenaje a *Pasado el meridiano* (Suárez, 2009, p. 145) y desarrolla los postulados que había planteado en un escrito programático del cual fue coautor, y en el cual se reivindicaba también el cine de Arzuaga (Álvarez y Gaviria, 1982).

A partir de estas consideraciones sobre su obra, es posible plantear la dimensión política de sus películas. En este sentido, la posición de Arzuaga fue bastante particular y él mismo afirmó que la expresión de su punto de vista personal era *per se* una actitud política, pero que esta actitud era muy distinta del “cine político” de realizadores como Carlos Álvarez, Alberto Mejía, Diego León Giraldo o Gabriela Samper (Rubiano *et al.*, 1982). Consideramos que la singular posición del cine de Arzuaga se debe a la confluencia de tres factores: 1) el carácter autoral de su obra; 2) su condición de extranjero y su edad, lo que no le impidió establecer relaciones con otros cineastas, pero sí marcó una distancia con los jóvenes que estaban comenzando

a trabajar en el ámbito cinematográfico colombiano de las décadas de 1960 y 1970, y que en su gran mayoría eran 10 o 15 años menores que él, y 3) el momento de recomposición sociopolítica y cultural en que fueron rodadas *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano*, punto sobre el que es necesario detenerse antes de comenzar el análisis de ambas películas. Trabajaremos sobre los puntos 1 y 3 en este artículo.

Arzuaga filmó sus dos primeros largos entre dos años que han sido considerados hitos de cierre o de inicio de nuevas tendencias cinematográficas en Colombia: 1961 se concibe como el cierre de la renovación del cine colombiano de mediados de siglo, como se mencionó anteriormente (Martínez, 1978); 1966 ha sido catalogado como el inicio de la ruptura propiciada por el cine explícitamente militante (Becerra, 2016). A esto se suma que el director español llegó al país en 1960, a comienzos del Frente Nacional (1958-1974), una alianza entre los partidos liberal y conservador, los dos más poderosos y tradicionales, la cual tenía como fin la alternancia en la presidencia de la república y la milimétrica repartición burocrática. El Frente Nacional se había forjado como un intento de estabilizar al país luego de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) y de La Violencia, periodo de conflicto armado no declarado oficialmente entre ambos partidos que produjo centenares de miles de muertos y que, si bien comenzó años antes, creció en extensión e intensidad luego del asesinato en las calles de Bogotá del líder populista liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948. Esto hizo que Arzuaga quedara en tierra de nadie tanto en el ámbito cinematográfico como en el político. En el primero, confesó que llegó esperanzado por la supuesta facilidad que había en Colombia para hacer cine, pero pronto se desencantó y se encontró, en sus palabras, “fabricando basura comercial” para ganarse la vida (Caicedo y Ospina, 1974, p. 57). En el campo político, su salida de la España franquista lo llevó a un país tanto o más rígido que el que abandonaba; un país que atravesaba además un periodo de recomposición hegemónica por parte de una alianza interpartidista de élites, luego de la relativa pacificación de las guerrillas liberales y de los agentes paraestatales

conservadores, y del fin de las amenazas populistas a través del asesinato de Gaitán y del destierro de Rojas Pinilla. Esta hegemonía empezará a ser cuestionada por los movimientos estudiantiles, obreros, campesinos y armados contrahegemónicos que irán surgiendo o consolidándose durante el segundo lustro de la década de 1960 y que confluirán en el cine marginal de Carlos Álvarez y Julia de Álvarez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, entre otros.

A continuación, examinaremos sus dos primeros largometrajes *Raíces de piedra* y *Pasado el meridiano* porque dan cuenta de una perspectiva singular sobre los procesos políticos del país y de la manera en que se asumieron desde el cine. Esto se manifiesta en una creciente despolitización de los personajes que, de forma paradójica, expresa una potencialidad política al hacer visible la ausencia del pueblo; a esto se suma una reflexión sobre la historia de Bogotá y Colombia en particular, y sobre el ser humano moderno en general. Así mismo, recogeremos el concepto de imagen-tiempo de Gilles Deleuze para explicar algunas características de los filmes, siempre relacionando y matizando lo sugerido por el francés con las especificidades históricas de las películas.

Raíces de piedra

Como ya se ha comentado, *Raíces de piedra* fue rodada en 1961, aunque solo pudo ser estrenada en diversos festivales en 1963. La película fue filmada en 35 milímetros en blanco y negro. José María Arzuaga, además de director, fue montajista y coguionista al lado de Julio Roberto Peña, quien a su vez se desempeñó como productor y principal promotor del proyecto. De acuerdo con Caicedo (1974), la versión original tenía una duración de 100 minutos, pero para lograr pasar el filtro de la censura se redujo a 79 minutos. El filme narra unos pocos días en la vida de dos hombres: Clemente, un honrado obrero de la construcción, y Firulais, un ladronzuelo, quienes viven en el mismo barrio marginal de Bogotá. La narración se desarrolla a través de los trayectos de estos dos personajes, que se encuentran en raras ocasiones, pero cuyas vidas se entrelazan. La estructura está compuesta de

tres partes claramente definidas: en la primera, se presentan a los dos personajes principales a través de un montaje alterno; la segunda, se concentra en Clemente y su enfermedad; el segmento final se ocupa de Firulais y sus intentos por conseguir los medicamentos para su vecino.

Raíces de piedra es, en términos generales, una película de recorridos: observamos el trayecto de los obreros desde los chircales (lugares de extracción de arcilla para la construcción) hasta la ciudad, el de Firulais buscando sus víctimas, el de Clemente tratando de emplearse, el de una mujer recorriendo el chircal en pos de quien lea el periódico para ella, al ladronzuelo de vuelta en la ciudad y luego tras nuevas víctimas en solidaridad con el obrero. La película retrata a los habitantes de los chircales recorriendo la distancia entre sus hogares y la ciudad, y luego paseándose por diferentes motivos entre sus calles. Los recorridos dentro del chircal son mucho menos numerosos y vistosos, en el sentido de que la descripción de sus espacios no es tan trabajada como la de la ciudad. Sin embargo, el énfasis en las labores de la construcción de los ladrillos es notable, y sería de alguna manera el contrapeso que hace la película frente a la nutrida cantidad de imágenes del espacio urbano: mientras que de Bogotá nos muestra sus calles, su arquitectura en construcción, de los chircales nos ofrece la descripción de las labores que se llevan a cabo allí. Cabe anotar, como lo señala Mauricio Durán (2006), que el tema de la película es precisamente la relación entre una ciudad en construcción —Bogotá— y quienes dan su vida y su cordura construyéndola —los residentes de los chircales—, con la profunda contradicción de que ellos nunca podrán habitarla.

Los primeros planos de *Raíces de piedra* muestran el viaje de Clemente en un camión, desde las afueras de Bogotá hasta sus zonas consolidadas que están en pleno auge de la construcción. En este recorrido pasa por un estadio; allí se encuentra Firulais, quien se esconde en un baño para revisar una billetera que ha robado. Luego se mostrará de nuevo a Clemente trabajando como obrero de construcción. La contraposición entre las actividades ilícitas de

uno y la laboriosidad de otro se repetirá luego, pero, antes de esto la contraposición se transforma en un conflicto directo, cuando los dos hombres lleguen al barrio en que viven, más exactamente a un establecimiento nocturno, en el cual Clemente encuentra a su hija bailando con Firulais, quien le ha regalado una pulsera:

—CLEMENTE: Deje tranquila a m'hija quiere, soy pobre pero honrao.

—FIRULAIS: Está bien, está bien, cuídese hermano, no trabaje tanto. Descanse como yo.

—C: ¿Como usted? No faltaba más. Le digo que soy un hombre honrao.

—F: Honrao, siga siendo honrao pue, ¿quién se lo impide? Siga siendo esclavo del barro, siga así hasta que se muera como un burro viejo.

—C: ¿Y a usted qué le importa? (9 min 32 s)

De esta forma, *Raíces de piedra* presenta y contrapone a los personajes principales en sus primeros diez minutos. Muestra, así, una especie de contradicción arquetípica en los habitantes de los chircales: el honrado trabajador y el pillo de poca monta, el disciplinado y el delincuente, y, si se quiere usar una terminología marxista, el obrero sin conciencia de clase y el lumpenproletario. Como se verá, la película muestra la transformación de esta relación de opuestos que se da a través de los recorridos de los personajes por la ciudad y sus espacios. La frase de Firulais “hasta que se muera como un burro viejo” —que se convierte en una predicción y que el ladronzuelo pronuncia como burla— puede ser la que posteriormente activa el vuelco en su actitud, al ver el declive de la salud mental y física del trabajador, y tal vez recordar la respuesta de este: “¿y a usted qué le importa?”

Clemente es despedido de su trabajo porque “no sirve para nada”, y empieza su trasegar por diferentes espacios de la ciudad, en busca de una nueva oportunidad para laborar. La ciudad es presentada a través de los ojos del desempleado de la construcción: los planos de las fachadas, los edificios y las obras en la

ciudad se alternan, a través de fundidos, con imágenes de Clemente caminando incansablemente, como indicando que lo que él ve, lo ve el espectador de la película: el personaje se convierte en espectador del espacio urbano. Cabe acá destacar los planos de la ciudad vista a través de los escombros u obras apenas empezadas —no se alcanza a discernir—, enfatizando así en el hecho de que Bogotá se encontraba, en los años en que fue rodada la película, a medio camino de una renovación urbanística que se había planteado como reconstrucción de los destrozos ocurridos en el levantamiento popular del 9 de abril de 1948, consecuencia del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, conocido como El Bogotazo:

Las consecuencias fueron múltiples. Se aprovecharon los destrozos para eliminar el tranvía y fomentar el transporte automotor. Las demoliciones no se hicieron esperar. En lo urbano se propusieron nuevos modos de manejo inmobiliario y de transformación física del centro histórico. El 9 de abril abrió la puerta a una avalancha de renovación urbana, predio a predio, que perduró durante varios años. (Saldarriaga, 2006, p. 261)

Como se verá, este es un dato muy importante para tener en cuenta, puesto que el asesinato de Gaitán y, en menor medida, la salida del país de Rojas Pinilla, sumadas a las políticas del Frente Nacional, dejarían en una especie de orfandad política precisamente a quienes nutrían el incremento poblacional de Bogotá: “Además, a partir del Frente Nacional, el clientelismo no solo fragmentaba la política por abajo, sino que la despojaba de referencias partidistas” (Palacios, 2012, p. 34). Es decir, el asesinato de Gaitán y sus consecuencias, al mismo tiempo, provocarían el cambio urbanístico de la ciudad y la despolitización de buena parte de sus habitantes: los dos temas de *Raíces de piedra*. Si bien se ha dicho en diferentes lugares que el asesinato de Gaitán exacerbó la violencia bipartidista, esto no quiere decir necesariamente que se haya incrementado la organización partidista o la movilización social. Por el contrario, con La Violencia y el Frente Nacional, algunos autores afirman que los movimientos sociales y la organización popular se

debilitaron sensiblemente, debido a la cooptación de la pasión política por parte de los partidos y las estrategias despolitizadoras del Frente Nacional (Sánchez, 1990). También a esto se sumaría, después de 1958, la creciente desconfianza en los partidos y en los órganos de representación política (Pizarro, 2015, p. 34).

De regreso a la representación fílmica de Bogotá, otros planos notables de la ciudad son aquellos que se hacen desde la parte alta de un edificio. En un principio parecen ser planos más o menos subjetivos de la ciudad desde la mirada de Clemente: una ciudad inmensa que se le abre a la contemplación, pero le cierra toda posibilidad de desarrollo personal. Sin embargo, el último plano parece desprenderse de la subjetividad y dar una mirada más objetiva: por la posición de la cámara, la mirada que se da sobre la ciudad es imposible para un testigo humano, pero al estar editada en yuxtaposición con la mirada de Clemente, da la impresión de objetivar su punto de vista sobre Bogotá: la verdadera ciudad es la que aparece frente a los ojos del trabajador desempleado, la del habitante marginal:

La extensión alarmante de los asentamientos [de masas campesinas inmigrantes] construidos entre 1950 y 1970 y su visibilidad en el paisaje urbano atrajeron la atención de los políticos y los investigadores sociales [...] Con inmigrantes y gaminos, profesionales modernos y mujeres trabajadoras, las imágenes tradicionales de la ciudadanía bogotana comenzaron a diluirse después de 1950. (Saldarriaga, 2006, p. 266)

La mirada de Clemente sobre la ciudad es precisamente la mirada de estas masas de nuevos habitantes de la ciudad. Eso en cuanto a la historia de Clemente. A Firulais también lo vemos recorriendo las calles bogotanas, pero en una búsqueda bien diferente: está a la caza de carteras y billeteras ajenas también para conseguir el pan (y la cerveza y la prostituta y el rato de billar) de cada día. Es interesante notar acá que si Clemente se convierte en espectador de la ciudad mientras la recorre, es decir, es él quien observa, con Firulais ocurre algo distinto: él no contempla la

ciudad, sino que es contemplado por la cámara. El plano de Firulais huyendo victorioso después de hacerse con una cartera femenina no es, por supuesto, un plano que nos muestre su mirada de la propia situación, sino una mirada externa, que deja ver cómo el ladrón se funde y se confunde con los innumerables habitantes de la ciudad. Así, si Clemente es caracterizado como alguien capaz de una contemplación emotiva, que de alguna manera expresa su precaria situación personal, el otro personaje se construye sin esa profundidad en el sentir. Es la misma contraposición que aparece en la discusión previa entre los dos: Clemente encarna una opción emotiva y compleja, mientras Firulais una sencilla y hedonista. Finalmente, se podría decir que los planos de contemplación de Bogotá desde los ojos de Clemente, aunque nos muestran calles, edificios, obras, son lentes que permiten visualizar el interior del personaje de una manera indefinida: son planos de Bogotá que representan de manera difusa su emocionalidad. En cambio, la emocionalidad de Firulais es presentada predominantemente por sus propias características externas: gestos, actitudes, palabras.

En estos primeros recorridos —el de Firulais y el de Clemente— se nos presenta, entonces, una fractura entre los mismos habitantes de los chircales. Su condición de fragmentación y de precariedad se ratifica con el pequeño recorrido que hace una mujer en busca de quien pueda leerle un periódico, en donde aparece la información sobre el futuro del chircal: en esos terrenos se construirá una urbanización, según dicen los topógrafos que le entregaron el periódico. Ellos, invocando el progreso, se muestran indiferentes frente a su angustia al intuir que será desalojada de su rancho, y que este será destruido. Los vecinos consultados resultan ser analfabetos, con excepción de Clemente, que al leer prefiere guardar silencio, confirmando así las terribles intuiciones de la mujer. No hay ningún indicio de una posible organización para oponerse al despojo, ni siquiera la opción de enterarse a través de los medios masivos de comunicación de lo que le sucederá a sus hogares. Clemente, que es quien podría transmitir esa información, prefiere guardársela, en un gesto de

profundo pesimismo y resignación. Como plantea Simón Puerta (2015), el progreso aparece acá como un proyecto fallido, que excluye a quienes lo hacen posible. Y estos aparecen inermes e incapaces de hacerle frente. Cabe destacar que no hay asomo de ningún tipo de pasión política en los habitantes de los chircales, siendo esto un síntoma más del abandono en que se encuentran.

Luego, en su nuevo trabajo, Clemente tiene un episodio de agotamiento, y es enviado de vuelta a su casa, mientras Firulais está de juerga en un billar. Empieza un nuevo recorrido del trabajador, ahora en crisis psicológica y física: después de caminar entre mareado y perdido hacia su hogar, Clemente tiene un ataque y cae al piso en medio de alaridos y aparentes convulsiones. Esta escena es de las más significativas de la película, no solo porque marca el inicio de la segunda parte, el nudo narrativo, sino por su misma realización, y la manera en que se relaciona con el resto del filme. Al tener el ataque se nos muestran algunos planos subjetivos de los edificios que rodean al personaje, con violentos contrapicados y edición rápida, que logran transmitir cierta angustia y alteración en las percepciones de Clemente. A continuación, vemos un plano fijo y largo del personaje en el piso teniendo su crisis a través de un vidrio: la cámara se sitúa —de manera oculta— en el interior de un local de una agencia de viajes —se alcanza a ver un avión de estantería—, y la situación es algo así como un experimento social, puesto que se registra la reacción real de los viandantes de la ciudad, que no se saben filmados, en su indiferencia o incredulidad frente al estado del personaje. Así, mientras los planos en contrapicado de la ciudad son los más subjetivos de la película, la situación de la crisis registra la reacción de los habitantes reales de Bogotá. Nuevamente acá aparecen muy relacionadas a través de la edición los planos que expresan la mirada personal y emotiva del trabajador, y las que tienen una intención más objetiva o documental.

Después de esta secuencia, volvemos al chircal. Vemos el proceso de fabricación de los ladrillos, y fragmentos de lo que podría ser la vida cotidiana

de la comunidad. Decíamos que con la crisis de Clemente comienza la segunda parte de la película por cuanto muestra el conflicto central del argumento: su enfermedad. Así, junto con el plano de cámara oculta que registra la reacción de los transeúntes, tenemos también una secuencia en donde se presenta de nuevo el barrio y las duras condiciones de vida de sus pobladores, por medio de una serie de planos generales de carácter descriptivo y, se podría decir, de intenciones casi documentales. Cabe rescatar que la construcción artesanal de ladrillos será luego también objeto fílmico privilegiado en *Chircales* (1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva. La segunda parte del filme comienza, entonces, con planos y secuencias que buscan dar una imagen menos ficcional de los habitantes de Bogotá y de los chircales.

En la primera parte observábamos el quiebre de los lazos comunitarios en el chircal. En la segunda, por el contrario, el énfasis recae en las formas de solidaridad que aparecen entre sus habitantes. La preocupación de los vecinos por el estado del trabajador es una de las muestras de la mutua colaboración, y se expresa en concreto con el intento de curarlo dejándolo toda la noche a la intemperie, según dictan las creencias populares. Pero la señal de solidaridad comunitaria que hace parte central del argumento es la que da Firulais, al decidir hacerse cargo de la búsqueda del dinero para las medicinas de Clemente, después de que este se lanzara, en medio de su desvarío, desde un acantilado, quedando mal herido. Es de notar que antes de caer, el agobiado trabajador sueña con construir un palacio en donde solo vivirían él y su hija: una casa propia para ellos, los constructores de ajenas ciudades. Es curioso pensar que, por un lado, cuando el trabajador expresa su anhelo de hacer propio lo que él mismo construye, en la película se expresa como delirio. Por otro, llama la atención que esa declaración sea la que marque el declive final de la locura, y que sea entonces cuando la solidaridad de la comunidad pueda expresarse más directamente, por lo menos en términos argumentales. Es decir que la idea de tener una residencia propia solo aparece en el pensamiento y el sentir

del trabajador cuando ha perdido la cordura: es un imposible, que se relaciona con la creación de lazos de solidaridad. El palacio que imagina Clemente para su familia es precisamente la Bogotá soñada, la Bogotá inexistente: un lugar para los excluidos. Y cuando esta idea cobra la salud del trabajador, surge la solidaridad.

Este ensueño, esta utopía, puede entenderse, en parte, desde una mirada marxista clásica: el deseo del trabajador de recuperar para sí mismo el producto de su trabajo, expropiado por los dueños de los medios de producción. Sin embargo, el delirio de Clemente no plantea el deseo de hacer propios tales medios, ni de reformar las relaciones sociales de producción, es decir no es revolucionario en sentido estricto, y de hecho parece plantear que tal palacio solo es alcanzable en el cielo o después de la muerte, dejando por fuera la posibilidad de hacer real el deseo de tener un lugar propio. En otros momentos de crisis de Clemente veíamos que se relacionaban las imágenes de Bogotá y su emotividad exacerbada. Es notable que en el estado de delirio en que visualiza la posibilidad, aunque en forma de fantasía, de mejorar su forma de vida a través de la construcción de su propio hogar no exista ningún plano del cielo o de los chircales que Clemente parece observar mientras imagina su palacio: no hay una arquitectura, un lugar o un espacio existentes —es decir: registrables por la cámara— que puedan servir como ventanas o espejos —como lo eran las imágenes de Bogotá— de la subjetividad delirante del trabajador de la construcción que sueña con tener un hogar propio. Los únicos planos posibles son los del propio Clemente en su desvarío, y la de su hija y los vecinos que intentan salvarlo.

Así, los planos de la ciudad estarían cargados con la emotividad de una mirada que ni siquiera sueña con alcanzarla, aun cuando es la mirada de quien la construyó. La imagen objetiva de Bogotá es en realidad la del objeto enajenado a quien realmente pertenece, según el marxismo clásico: al trabajador. Bogotá nos es mostrada como un fetiche, por cuanto aparece ante nosotros a través de la mirada del trabajador que no reconoce en ella el producto

de su propia labor. La subjetividad de Clemente es construida y definida a través de las imágenes de lo que, al mismo tiempo, construye y le es ajeno: Bogotá. En este sentido, también se hace necesario notar que durante la parte de la película que se desarrolla en el chircal, no existe en ningún momento la edición a través de la cual se les da carga emocional a los planos de lugares, arquitecturas o paisajes. Al contrario, como se mencionaba, se registran estas escenas a través de métodos que recuerdan el género documental. No hay, pues, construcción de emotividades a través de imágenes del chircal como espacio. Los personajes son contruidos en este segmento a través de las relaciones de solidaridad que mantienen entre ellos.

Así empieza la tercera y última parte de la película. Firulais emprende, en un gesto solidario, un nuevo recorrido hacia la ciudad para buscar el dinero. Dos planos singulares muestran la transformación que vive Firulais: cuando Clemente al verlo empeora y la comunidad lo insta a irse, el rostro de Firulais palidece y se ve pensativo, como lamentado su poca aceptación entre sus vecinos, o tal vez recordando sus malas relaciones con el enfermo y su frase “¿y a usted qué le importa?”. También, cuando toma la prescripción de las medicinas para ir a conseguirlas. La búsqueda del dinero acentúa uno de los aspectos más interesantes de la película, que hemos mencionado: la exploración de la ciudad a través de planos de diferente escala y de diversas angulaciones y posiciones de cámara, lo cual no era común en la cinematografía colombiana de la época. El periplo de Firulais le permite al espectador recorrer una Bogotá real filmada de una forma casi documental, como han resaltado diversos autores (Álvarez y Gaviria, 1982; Durán, 2006; Martínez, 1978). Pero Arzuaga filma la Bogotá de la modernización desde los habitantes que son excluidos, desde sus heridas y cicatrices (Puerta, 2015). Hay que notar que en este segmento tales imágenes ahora corresponden a la travesía de Firulais, y que no funcionan ya como constructoras de la emotividad de este personaje, como lo hacían con Clemente. Firulais no contempla la ciudad, y los planos de ella no hacen parte de la mirada de ningún personaje.

Si Deleuze (2005a) propuso que la emergencia de una nueva imagen cinematográfica estaba relacionada con la crisis del sueño americano, en el cine colombiano se podría plantear que lo está con la crisis del modelo modernizador y desarrollista, la que se va tornando visible desde comienzos de la década de 1960. Para Puerta (2015), *Raíces de piedra* será una de las primeras películas en las cuales la narrativa de una nación que se dirige hacia la modernidad es cuestionada y aparece el personaje del mártir, signado por su no contemporaneidad con el tiempo del progreso. Esta nueva imagen de la que hablamos no es otra que la imagen-tiempo, caracterizada por “la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot” (Deleuze, 2005a, p. 292). Si bien, en mayor o menor medida, *Raíces de piedra* cumple estas cinco características, será la *forma-vagabundeo* la más destacada, ya que está presente en varios momentos del metraje: los recorridos de los personajes.

La escena más significativa de este recorrido es cuando el ladronzuelo entra en un edificio y le comenta a quien sería el gerente de la empresa que funciona allí que uno de los trabajadores que construyeron el edificio se encuentra enfermo y necesita medicina. El “doctor” le responde que él no tiene nada que ver con aquellos constructores. Es, finalmente, la manera de hacer explícito el conflicto social que subyace en toda la película: los que gozan de Bogotá se sienten completamente ajenos al destino de quienes la reconstruyeron. Sin embargo, cabe indicar acá que, a pesar de cierta conciencia sobre el panorama social por parte de Firulais al haber ido a reclamar a los dueños de las edificaciones, no hay claridad sobre el conflicto que ello conlleva. Así, ninguno de los dos personajes principales de la película adquiere una conciencia profunda de lo que les sucede como habitantes de los chircales. Ambos intuyen que hay una contradicción tácita, pero ninguno actúa o reflexiona sobre cómo revertir o cambiar tal situación.

La película, a través de su presentación de personajes despolitizados —en el sentido de que

se encuentran sin identidad partidaria y sin lazos sociales para resistir los embates del desarrollismo del Frente Nacional—, muestra de manera crítica las consecuencias de la desigualdad social en Colombia y la potencia de la solidaridad entre los habitantes más vulnerables. Finalmente, cuando el ladrón regresa al barrio, se encuentra con la procesión que acompaña a Clemente a su tumba. Así, y a pesar de cierto hiperquietismo de la película, que corresponde a la forma-vagabundeo, esta no concreta en una acción, si por tal entendemos aquellos actos que logran transformar las situaciones. La inacción política de los personajes está vinculada a que la situación que observan, y en la que se hallan inmersos, los excede, y no son capaces de emprender ninguna acción, como se esperaría de la imagen-tiempo planteada por el autor francés.

En *Raíces de piedra*, el pueblo¹ está presente, pero se trata de una presencia subordinada e impotente ante el impulso del desarrollo que hace que todo lo sólido se desvanezca en el aire: la transformación urbanística de Bogotá y la reconstrucción política de los partidos tradicionales después del Bogotazo. La impotencia del pueblo se expresa en la impotencia del mártir, Clemente, y en la del antihéroe popular, Firulais. Esto se acentuará en el segundo largometraje de José María Arzuaga, en el cual ya el pueblo desaparece del campo cinematográfico y el antihéroe y el mártir se fusionan en un solo personaje: un hombre sin atributos.

Pasado el meridiano

El segundo largometraje argumental de Arzuaga fue filmado en blanco y negro y 16 milímetros en el año de 1966. Arzuaga fue también el responsable del guion y el montaje, y fue coproductor junto con Juan Martín B. La película fue rodada durante los fines de

semana dados los compromisos laborales y personales del equipo técnico (Mayolo y Arbeláez, 1974) y fue planeada sin la intención de sincronizar sonido e imagen. Esto hizo que los actores no tuvieran diálogos preestablecidos, los cuales fueron escritos para el doblaje, caracterizado por la homogeneidad de su entonación y por la falta de sincronía con los labios de los actores, que durante el rodaje hablaban lo que se les viniera a la cabeza, tal como lo indica Andrés Caicedo (1974). Las imperfecciones técnicas impiden la transparencia del relato y dan forma a una película antiespectacular, en una especie de distanciamiento brechtiano involuntario. Para Caicedo (1974), el método de Arzuaga es la negación de cualquier método, aunque esto no excluye la cuidadosa selección de los actores no profesionales que condensan tipos sociales, más exactamente al hombre subdesarrollado y a su mujer favorita, de voluptuosidad obesa. La afortunada selección de los actores, sumada a la construcción dramática, ha hecho que los personajes de Augusto y Nuri sean elogiados por autores como Carlos Álvarez (1989) y Andrés Caicedo (1974).

La película relata la historia de Augusto, un modesto ascensorista de una agencia de publicidad, retratado el día en que se entera de la muerte de su madre y debe pedirle permiso a su jefe para asistir a su entierro en un pueblo cercano. Lo que sería un simple trámite se torna una empresa casi imposible. El relato transcurre en aproximadamente día y medio y está fuertemente focalizado en el personaje protagónico, salvo dos breves escenas que muestran el velorio y entierro, las cuales no suman un minuto. Además, se narra la efímera relación amorosa de Augusto y Nuri a través de tres analepsis. A pesar de su carácter desprolijo en ocasiones, intensamente personal en otras, la película presenta una estructura clásica con tres partes claramente definidas. En la primera escena del segmento inicial, Augusto le informa a la asistente de su jefe que su madre ha muerto y que necesita que este le dé permiso para ausentarse e ir a su pueblo natal donde va a ser enterrada. Esta parte de la película sirve para caracterizar a Augusto y para introducir la primera analepsis que muestra cómo conoce a Nuri en unos baños

1 Diversos autores (Badiou, 2014; Butler, 2014; Khiari, 2014; Laclau, 2005) han señalado que si bien el término *pueblo* es polisémico, remite a un colectivo que surge solo en medio de la oposición abierta o velada a otros grupos que buscan controlarlo, dirigirlo o dominarlo. En ese sentido el pueblo no es una entidad preexistente, sino un grupo que solo toma forma en cuanto se moviliza. En *Raíces de piedra*, la movilización para salvar a Clemente construye un pueblo, pero lo hace de forma paradójica, ya que fracasa en su intento de salvarlo; en este sentido la *potentia* no se transforma en *actus*.

termales. El personaje protagónico es caracterizado como alguien completamente pasivo: no ayuda a un enfermo que convulsiona en los baños, en una visita al sastre acepta como bueno un traje que aún le queda mal y que había mandado a arreglar, y es incapaz de hablar con su jefe o de presionar lo suficiente a la asistente para que le sea otorgado el permiso.

El nudo de la película se desarrolla en torno a la realización de un comercial para un producto alimenticio, que tiene como consumidor objetivo la población más pobre. Este segmento está dividido en tres secuencias: la negociación del jefe de la agencia con el jefe de la empresa que fabrica y vende Alinutrina —el producto a ser publicitado—, el intento fallido de filmar escenas del comercial en un barrio marginal de Bogotá y el regreso a las oficinas de la agencia, donde se muestra lo que se ha filmado y se cierra la negociación al calor de una película erótica que se proyecta para complacer al cliente. Después de esto, por fin Augusto puede salir de su trabajo hacia el funeral de su madre. De alguna manera, *Pasado el meridiano* es una reflexión no solo sobre el mundo de la publicidad, sino también, extrapolando un poco, de la relación entre la representación audiovisual de la realidad y la realidad representada. Esto debido a que esa “realidad” que en la agencia de publicidad se pretende representar es la vida de las clases populares de Bogotá, y en este intento la película desliza reflexiones sobre uno de los géneros más discutidos en Latinoamérica durante la década de los 60: “absoluto género documental” exclama autosatisfecho el director de la agencia al referirse al comercial que había realizado su empresa. Desde comienzos de la década, cineastas como Fernando Birri habían comenzado a expresar el interés en el género documental como forma de denuncia social y política, dado que presentaba la realidad “tal cual es”. Para 1966, cuando se filma *Pasado el meridiano*, el documental empieza a ser entendido como una herramienta política de emancipación (León, 2013; Paránagua, 2003). Sin embargo, la forma en que este tipo de registro es utilizado en la agencia de publicidad es totalmente opuesta a la planteada por

estos cineastas del posteriormente llamado nuevo cine latinoamericano (NCL).²

En el filme de Arzuaga, el género que es entendido como más revolucionario y potente políticamente aparece cooptado y utilizado por intereses mercantiles. Las imágenes de la realidad social que la agencia se interesa en captar no tienen la intención de hacer una denuncia, provocar la indignación del público o apoyar un movimiento social o político, como se proponía desde el NCL. Por el contrario, toda la potencia política de esa “realidad” queda por supuesto anulada por la intención mercantil: la pobreza se convierte en imagen para la venta; en este sentido, se puede pensar esta parte de la película como el antecedente directo de uno de los medimétrajes colombianos más importantes de la segunda mitad del siglo xx: *Agarrando pueblo*, y encontrar en el dueño de la agencia un precursor del documentalista que “agarra pueblo” para venderlo en los festivales internacionales.

El fragmento de la película sobre la publicidad es bastante largo, y parece desconectado de lo que sería el conflicto central de la película: el entierro de la madre de Augusto y el permiso solicitado para asistir. Presenciamos los acontecimientos de la agencia por cuanto el ascensorista es incapaz de interrumpirlos para comunicar sus intereses y necesidades. Puesto que es un personaje pusilánime, tímido, cobarde, esta espera se prolonga bastante. Así, la extensión del fragmento de algún modo ayuda a construir el carácter del personaje. De la misma manera, tanto la proyección del comercial

2 Sobre el nuevo cine latinoamericano, dice Michael Chanan: “Este no fue un movimiento unificado por un conjunto de ideas estéticas en común, ni siquiera un movimiento artístico en el sentido habitual en que el término es utilizado para referir a corrientes dentro de las culturas europeas modernas, las que generalmente se forman alrededor de un modelo estilístico común expresado, a menudo, bajo la forma de un manifiesto, una exposición colectiva o una revista literaria que desempeña el papel de definir, incorporar y excluir. En el caso del Nuevo Cine Latinoamericano hubo manifiestos, pero la única demanda estilística era una proscripción —rechazar el modelo de Hollywood—; la identidad del movimiento fue siempre, principalmente, política. Estaba guiado por un doble imperativo: ser antiimperialista y nacionalista, crear un espacio en la pantalla para un nuevo cine con contenido y raíces locales, para oponerse a la dominación de Hollywood y sus imitadores —películas comerciales del tipo que Solanas y Getino llaman primer cine—” (Chanan, 2014, p. 16).

como la fallida filmación funcionan como parte de la estructura narrativa del filme, ya que muestran la indiferencia del mundo de la publicidad frente a esa realidad social de la que Augusto hace parte: así como las pobres familias utilizadas para el comercial solo son valoradas por su utilidad en la agencia, Augusto solo es tenido en cuenta en cuanto peón y no en relación con sus necesidades como ser humano.

No es entonces gratuito que justamente después de que le prohíben a Augusto continuar mirando el comercial, la secretaria le da el permiso para ir al entierro de su madre. Si hasta entonces el espectador de la película de alguna manera observaba lo que ocurría en la agencia a través de los ojos del trabajador —que está allí porque no puede irse—, cuando vemos que una puerta se cierra en la cara de Augusto, con un significativo cartel que dice “arte”, prohibiéndole seguir observando, la secuencia en la agencia termina y el personaje sale hacia el entierro. Cuando se acaba la posibilidad de observar la falsa representación de la realidad social colombiana, el personaje, y con él los espectadores del filme, pueden por fin acceder a una representación de esa misma realidad que, por contraste, se puede entender como más legítima. Es decir, el viaje de Augusto hacia su pueblo, y lo que ocurre de allí en adelante se puede interpretar como una representación más *verdadera* de la realidad social, ya que se contrapone a la falsedad del género documental utilizado en la agencia de publicidad. Es interesante pensar que en *Pasado el meridiano* se propone implícitamente la ficción como género más adecuado para representar la realidad, en contraposición con los postulados del nuevo cine latinoamericano.

Esto puede estar directamente relacionado con la posición de Arzuaga en el campo fílmico colombiano. Como hemos mencionado, él se consideraba como más marginal aun que aquellos que eran abanderados del propio cine marginal politizado y documental. Además, es importantísimo tener en cuenta que al filmar esta realidad a través de la ficción se nos da una imagen de ese pueblo, que desaparece como colectivo, pero que es encarnado por Augusto, completamente despolitizada, pesi-

mista, indiferente a su propia suerte. Es decir, una construcción opuesta a la que se empezaba a esperar de los cineastas desde posturas más radicales, como los del cine marginal. Así, con este filme Arzuaga quedaba de alguna manera, como se ha dicho, en tierra de nadie: no se podría decir que era cine de autor o “segundo cine” en términos de Pino Solanas y Octavio Getino (1969), por sus características técnicas deficientes y su reflexión sobre las representaciones de la pobreza, pero tampoco era un cine politizado y radical, o “tercer cine”, por cuanto no presentaba una denuncia o una posición política clara, en el sentido de proponer una salida partidista específica o militante, aunque es evidente que la película tiene una mirada crítica de la situación social del país.

En 1966 el panorama político y cultural en Colombia y Latinoamérica es ya bien distinto del que se vivía a comienzos de la década. Después del entusiasmo continental por la Revolución cubana y el apoyo en bloque que recibió de la intelectualidad y de los artistas de la región, para el año en que se filma la película, se empiezan a ver rupturas y distanciamientos frente a la dirigencia revolucionaria, y los debates respecto a la labor del intelectual se han intensificado. En el país, según Marco Palacios (2012), la crisis no solo se vivió en las toldas revolucionarias e izquierdistas, sino también a nivel gubernamental, más precisamente en la legitimidad siempre endeble de las propuestas del Frente Nacional. Así, *Pasado el meridiano* habría sido producida en medio de un profundo sentimiento de derrota o desconcierto político. Si *Raíces de piedra* alcanzaba a insinuar una posible conformación u organización de las poblaciones vulnerables a través de la solidaridad, esto ya no aparece en el *Pasado el meridiano*.

La parte final de la película es, al igual que buena parte de *Raíces de piedra*, un recorrido, o varios, realizados por el personaje: Augusto va de la ciudad a su pueblo, recuerda el paseo por unos edificios en construcción con Nuri, recorre el cementerio en busca de la tumba de su madre, emprende el camino de vuelta hacia la ciudad. Estos recorridos no tienen desenlace o problemática por resolver, no

hay tensión o conflicto: sabemos que Augusto llegará tarde, él es casi totalmente indiferente a la suerte de su amante violada por desconocidos y su resignación, al ser burlado por unos jóvenes a quienes ayudó a empujar un automóvil con la esperanza de que lo llevarán a Bogotá, es notoria. Augusto pasa por los paisajes y lugares con indiferencia, sin dejar huella, sin tener iniciativa alguna. Solo en busca de una relación sexual con Nuri se nota algún tipo de interés de su parte, pero no la suficiente como para que la defienda frente al asalto de los merodeadores. Nuevamente encontramos un personaje que es superado por sus circunstancias, pero en esta ocasión estas no parecen enmarcarse en un conflicto social concreto, como la reconstrucción urbana de Bogotá y el desarrollismo en el filme anterior. Augusto no tiene idea del porqué de su abandono y su apatía, y no parece interesarle saberlo. El personaje no tiene un proceso de transformación o crisis, pues es indiferente a su propia condición: son recorridos puramente visuales para el espectador, pues el personaje no se transforma.

Augusto se presenta como “el hombre que termina por elegir ser un subordinado de cualquier otro” (Caicedo, 1974, p. 54), como la víctima, el cobarde y el amaestrado por un medio ambiente hostil (Martínez, 2006), como el hombre solo (C. Álvarez, 1989). Pero se trata, de nuevo, del hombre colombiano como un mártir del desarrollo desigual, un ser humano que presencia cómo el crecimiento económico representado en la expansión de la ciudad y el imperio de la imagen publicitaria pasa frente a sus ojos sin que se transformen sus posibilidades vitales. Una vez más estamos frente a la nueva imagen postulada por Deleuze:

He aquí que las situaciones ya no se prolongan en acción o reacción, tal como lo exigía la imagen-movimiento. Son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe cómo responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y actuar y entre en fuga, en vagabundeo, en un ir y venir, vagamente indiferente a lo que le sucede, indeciso sobre lo que se debe hacer. Pero ha ganado en videncia lo que había perdido en acción o reacción. (2005b, p. 361)

Pasado el meridiano presenta una sucesión de actos inconclusos: Augusto no consuma el acto sexual con Nuri, no llega al entierro de su madre; en donde Firulais luchaba, Augusto se resigna. Es necesario recordar que tanto Clemente como Firulais son seres plenamente sociales, hacen parte de una comunidad, y aunque esta no logre sus objetivos, ellos poseen vínculos que los oponen pero que también los pueden hacer solidarios. Pero en *Pasado el meridiano* el personaje protagonista está aislado: en su lugar de trabajo, en la ciudad en que vive e incluso en su pueblo natal, en donde no tiene ya a nadie. La ausencia de vínculos sociales, de pueblo, hace imposible la presencia del antihéroe y mucho más del héroe; en su lugar queda un hombre sin atributos, un espectador de sí mismo y de los demás. En este sentido, Arzuaga, a pesar de no realizar una película militante políticamente, construye una mirada crítica de la situación social colombiana mostrando las subjetividades de personajes que representan al pueblo.

Reflexiones finales

Como se ha planteado, los dos primeros largometrajes de Arzuaga están en tierra de nadie en términos políticos y cinematográficos. En el campo político, los movimientos de izquierda tanto armados como civiles están apenas creciendo y articulándose, y el Frente Nacional está en crisis de legitimidad. En el campo cinematográfico, Arzuaga defiende un cine personal, que podría inicialmente ser considerado como “segundo cine”, pero lo hace en un país en donde el carácter casi artesanal de la producción hace imposible producir largometrajes de ficción que tengan una calidad equiparable al cine de autor europeo. No obstante, esta misma situación, la ausencia de una política emancipatoria y contrahegemónica relativamente articulada y la imposibilidad de un cine crítico argumental, hacen que Arzuaga llegue, sin ser plenamente consciente, a un cine político singular, al hacer evidente que el pueblo es justamente lo que falta en las pantallas y en la realidad colombiana de la década de 1960. Recordando de nuevo a Deleuze: “En síntesis, si hubiera un cine

político moderno, sería sobre la base: el pueblo ya no existe, o no existe todavía... 'el pueblo falta'” (2005b, pp. 285-286). Esa ausencia abre la brecha por la cual el pueblo podrá empezar a formarse de manera discontinua, fragmentada y problemática en el cine marginal a finales de esa década y a comienzos de la siguiente, no en vano la mayoría de los cineastas marginales y realistas posteriores reivindicaron a Arzuaga y su construcción de un ser humano que no estaba representado ni filmica ni políticamente por quienes decían representarlo.

Estas características se ven con diferentes matices en cada una de estas dos películas. En *Raíces de piedra*, es claro el contexto urbano tras El Bogotazo, y esto hace que la reflexión histórica y política concreta sea más notoria, incluso cuando no es del todo explícita. De manera un poco más abstracta, pero contundente, en *Pasado el meridiano* podemos encontrar una reflexión sobre el antihéroe colombiano, sobre la falta de motivaciones y lazos sociales del personaje principal, haciendo explícita esa ausencia de pueblo de la que habla Deleuze y que Arzuaga muestra para el contexto político colombiano que observa a mediados de la década de 1960.

Referencias

Álvarez, C. (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Universidad Nacional de Colombia.

Álvarez, L. A. y Gaviria, V. M. (1982). Las latas en el fondo del río. El cine colombiano visto desde la provincia. *Cine*, 8, 1-22.

Badiou, A. (2014). Veinticuatro notas sobre los usos de la palabra “pueblo”. En AA. VV., *¿Qué es un pueblo?* (pp. 9-19). Eterna Cadencia.

Becerra, S. (2016). Colombia: en torno a Camilo Torres y el movimiento estudiantil. En M. Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 217-48). Akal.

Butler, J. (2014). Nosotros, el pueblo. Apuntes sobre la libertad de reunión. En AA. VV., *¿Qué es un pueblo?* (pp. 47-67). Eterna Cadencia.

Caicedo, A. (1974). Raíces de piedra y Pasado el meridiano. *Ojo al Cine*, 1, 4-73.

Caicedo, A. y Ospina, L. (1974). Entrevista con José María Arzuaga. *Ojo al Cine*, 1, 56-63.

Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós.

Deleuze, G. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.

Durán, M. (2006). Bogotá en la mirada de José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 8, 40-56.

Getino, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. *Tricontinental*, 13, 120.

Khiari, S. (2014). El pueblo y el tercer pueblo. En AA. VV., *¿Qué es un pueblo?* (pp. 101-118). Eterna Cadencia.

Laclau, E. (2005). *La razón populista*. FCE.

León, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*. Universidad de Lima.

Martínez, H. (1978). *Historia del cine colombiano*. Ed. América Latina.

Martínez, H. (2006). José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 8, 20-39.

Mayolo, C. y Arbeláez, R. Secuencia crítica del cine colombiano. *Ojo al Cine*, 1, 17-31.

Palacios, M. (2012). *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*. FCE.

Paranaguá, P. A. (2003). Orígenes, evolución y problemas. *Cine documental en América Latina* (pp. 13-78). Cátedra.

Pizarro, E. (2015). Una lectura múltiple y pluralista de la historia. En Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas, *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia* (pp. 1-94).

Puerta, S. (2015). *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*. Universidad de Antioquia.

Rubiano, J. C., Marroquín, A., Restrepo, M. E. y Arzuaga, J. M. (1982). Reportaje a José María Arzuaga. *Cuadernos de Cine Colombia*, 5, s. p.

Saldarriaga, A. (2006). *Bogotá Siglo xx: urbanismo, arquitectura y vida urbana*. Alcaldía Mayor de Bogotá.

Sánchez, G. (1990). Guerra y política en la sociedad colombiana. *Análisis Político*, 11, 7-33.

Suárez, J. (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Editorial Universidad del Valle.