

Cine, pobreza y marginación en el Pacífico colombiano

por Carlos de Oro e Iris Klotz*

Resumen: En *El vuelco del cangrejo* (2010) de Óscar Ruiz y *Chocó* (2012) de Jhonny Hendrix, los directores usan una estética de la pobreza que, a diferencia de enfoques sensacionalistas como la *pornomiseria*, busca representar problemáticas sociales escasamente retratadas en los largometrajes colombianos sin tanto maquillaje ni intenciones de entretenimiento con propósitos comerciales. La estética de la pobreza es una estrategia apropiada para evidenciar cómo diferentes ejes de opresión — principalmente el racismo, el sexismo y el clasismo— se interconectan y reglamentan las vidas de los personajes en las dos películas. Las producciones de Ruiz y Hendrix son ejemplos de una estética que invita a una reflexión sobre los efectos trágicos que tienen el racismo, el sexismo y el clasismo en las vidas de individuos y comunidades pobres en la región del Pacífico en Colombia.

Palabras claves: estética de la pobreza, interseccionalidad, cine colombiano.

Abstract: In *El vuelco del cangrejo* (2010) by Óscar Ruiz, and *Chocó* (2012) by Jhonny Hendrix, the directors use an aesthetic of poverty that, in contrast with sensationalist stylizations like *pornomiseria*, seeks to represent the reality of a poverty rarely portrayed in Colombian cinema without exploiting it for entertainment or commercial purposes. The aesthetic of poverty is an artistic device that emphasizes how different but interconnected axes of oppression — principally racism, sexism and classism— operate on and regulate the lives of the people portrayed in their films. The works of Ruiz and Hendrix are examples of an aesthetic that opens a window onto the tragic effects of racism, sexism and classism in the lives of individuals and poor communities in the Pacific region of Colombia.

Key words: aesthetics of poverty, intersectionality, Colombian cinema.

Fecha de recepción 15 de junio 2015

Fecha de aceptación: 27 de septiembre de 2015



En el cine colombiano, no son numerosos los largometrajes que se graban y enfocan en la problemática socio-económica de los afrodescendientes en regiones del Pacífico colombiano.¹ Tal situación se debe, en gran parte, al desafío geográfico y económico que enfrentan los directores colombianos para filmar en zonas de difícil acceso y/o azotadas por diferentes manifestaciones de marginación y violencia.² *El vuelco del cangrejo* (Ruiz, 2010) y *Chocó* (Hendrix,

¹ Zuluaga cita como ejemplos de producciones fílmicas con temas y sujetos afrocolombianos: *Tierra Amarga* (Ochoa, 1965), *Bajo el cielo Antioqueño* (Acevedo, 1925), *La sarda* (Luzardo, 1963), *Pura sangre* (Ospina, 1982), *Carne de tu carne* (Mayolo, 1983), *La mansión de Araucaima* (Mayolo, 1986), *Soplo de vida* (Ospina, 1999), *El Colombian Dream* (Aljure, 2006), *Perro come perro* (Moreno, 2007) y *Corta* (Guerrero, 2012), entre otros (2015: 162-168). No todas estas producciones les dan carácter protagónico a los afrodescendientes ni fueron filmadas en la zona del Pacífico en Colombia. Además de los trabajos mencionados por Zuluaga, podemos añadir el documental *Chocó: pobreza y tradición* (Escovar, 1975) en el que el director denuncia la pobreza de los afrochocoanos en medio de la riqueza natural explotada por industrias de exportación y el largometraje *La playa DC* (Arango, 2012) que se centra en los afrocolombianos en Bogotá.

² La región del Pacífico en Colombia está conformada, de norte a sur, por cuatro departamentos: Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño. Esta región presenta contrastes marcados, especialmente entre los departamentos vecinos de Chocó, uno de los más pobres y

2012) son dos de los pocos largometrajes recientes filmados en la costa del Pacífico.³

El presente ensayo analiza las estrategias de filmación empleadas por los directores de estas dos películas, particularmente el uso de una estética de la pobreza que representa de forma verosímil, simple y sin sensacionalismos los problemas de los afrocolombianos en el Pacífico teniendo en cuenta la perspectiva de sus residentes. Además, la estética de la pobreza hace evidente la manera cómo diferentes ejes de opresión —el racismo, el clasismo y el sexismo— se entrecruzan y marginan a los afrodescendientes en los filmes. Dentro del contexto reciente del cine en Colombia, *El vuelco del cangrejo* y *Chocó* retoman algunos temas ya denunciados en *Tierra amarga* y *Chocó: pobreza y tradición*, demostrando que, a pesar del paso del tiempo, los afrodescendientes continúan enfrentando los mismos tipos de marginación.⁴

Inspirado por un viaje que hizo a la zona de La Barra en la costa del Pacífico en 2005, Óscar Ruiz, un director colombiano, se arriesgó a grabar en ese lugar difícil por las condiciones geográficas y climáticas.⁵ A esas dificultades, se sumó el bajo presupuesto con el que contaba el equipo de producción. De

marginados del país, y Valle del Cauca, donde se encuentra Cali, la ciudad industrial más próspera del suroccidente de Colombia.

³ *El vuelco del cangrejo* fue el primer largometraje de Óscar Ruiz Navia. Por él, recibió el premio de la Crítica Internacional Fipresci en el forum del Festival de Cine de Berlín, además de otros 18 premios y la invitación a más de 70 festivales internacionales (contraviafilms.com.co). Por su parte, *Chocó* recibió el Premio del Público, en el 52 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), en 2012. También fue parte de la Selección oficial en la Sección Panorama, del 62 Festival Internacional de Cine de Berlín, Alemania, en 2012 (www.proimagenes.com); el Festival de Cine Latinoamericano de Washington DC y el Festival de Cine Latinoamericano de Sidney, Australia (Barahona, 2012). El relativo éxito de estas películas a nivel de festivales de cine, nacionales e internacionales, no se tradujo en un éxito de taquilla en Colombia donde el consumo de cine nacional sigue siendo bajo.

⁴ *Tierra amarga* es una película que recrea la entrevista que una periodista estadounidense le hizo a un minero negro. La cinta presenta una crítica explícita al colonialismo y la explotación (Zuluaga, 2015: 163).

⁵ El interés de directores de Cali, entre ellos Óscar Ruiz, por el problema de los afrocolombianos tiene sus antecedentes en el denominado “Grupo de Cali”, un movimiento artístico surgido en esa ciudad con una gran población afrodescendiente y del que hacen parte directores como Carlos Mayolo y Luis Ospina, entre otros.

acuerdo al director, lo más importante para él era arriesgarse con tal de contar una historia local y personal. Obviamente, este riesgo ocasionó fallas pero a Ruiz le importaba tocar sensibilidades mostrando la problemática de esta región (El vuelco del cangrejo, Detrás de cámara).

En su ópera prima, Ruiz “quería capturar momentos de realidad, sin ninguna técnica y eliminando cualquier gesto o movimiento fingido en sus personajes”.⁶ Además, el director expresó: “Cuando veo la película siento que todo este tiempo de trabajo valió mucho la pena, que hay que seguir mejorando, y que la vida continúa. Que la gente es más importante que el cine. Para el rodaje de *El vuelco del cangrejo*, primero existieron los personajes y luego el guión”. Debido a este interés en los personajes, la primera producción de Ruiz tiene un énfasis de corte etnográfico cuyo propósito principal es contar historias basadas en memorias locales y personales de gente en medio de la pobreza.

Por su parte, Jhonny Hendrix, un afrocolombiano originario del Chocó, quiso crear una representación fílmica verosímil que respondiera al ser y sentir de su tierra natal y de las experiencias cotidianas de su gente. En una entrevista, el director afirmó:

La película nace de la realidad que he visto y con que crecí en mi región. Un día escuché a dos mujeres hablando sobre sus vidas y coincidió que ambas tenían como pareja al mismo individuo. De ahí comencé a hacer una investigación con mujeres del Chocó para entender cómo vivían, cómo las tratan sus parejas y cómo hacían para salir adelante. El resultado es un filme que refleja la naturalidad del Chocó (Barahona, 2012).

El director hace evidente su interés por representar las dinámicas sociales relacionadas con el género, inevitablemente conectadas a la raza y la clase, en zonas del Pacífico colombiano.

⁶ Extraído de:

http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3859. (Acceso: 25 de mayo de 2015).

El vuelco del cangrejo y *Chocó* fueran producidas dentro del marco actual de la Ley 814 o “Ley de Cine” aprobada en 2003.⁷ No obstante las controversias y desafíos, “hoy la Ley de Cine es soporte esencial para una producción de películas que en los últimos años ha sostenido un promedio de estrenos nacionales de diez a quince títulos y alcanzado un máximo histórico de diecisiete filmes nacionales estrenados en pantallas comerciales en 2011” (Zuluaga, 2015: 169). Zuluaga aclara algunos aspectos útiles de la Ley:

A pesar de sus propósitos industriales, la Ley de Cine ha generado espacios para proyectos que en principio surgieron como muy lejanos a las aspiraciones comerciales. Mediante un mecanismo de subsidios que se entregan en distintas fases, incluso proyectos de bajo presupuesto como *El vuelco del cangrejo* han tenido el inicial impulso doméstico para sobre esa base proyectarse internacionalmente, en escenarios de cooperación y coproducción (2015: 170).

En una línea similar, *Chocó* es un filme de bajo presupuesto que logró consolidarse gracias a la promoción de la actividad cinematográfica y el acceso a escenarios internacionales de cooperación y coproducción generado por la Ley de Cine.

La estética de la pobreza y los ejes de opresión

Aunque nuestro uso del término ‘estética de la pobreza’ no es nuevo y puede compartir características con otros conceptos usados dentro de la cinematografía latinoamericana, lo definimos teniendo en cuenta aspectos estéticos y temáticos en *El vuelco del cangrejo* y *Chocó*. Algunas de las estrategias que ejemplifican una estética de la pobreza en estos filmes son: la simplicidad en la puesta en escena, el uso del silencio y las tomas largas. Los directores evitan los libretos estrictos, las tramas complicadas, el predominio de los escenarios interiores y el uso de filtros y en su lugar exponen los problemas

⁷ Para una información detallada sobre los artículos que incluye dicha ley, ver: www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/legislación/legislacion.php.

de forma directa tratando de capturar las experiencias de vida de los personajes principales dentro de sus condiciones socio-económicas precarias a pesar de la riqueza natural que los rodea.



A diferencia de lo que Carlos Mayolo denominó “pornografía de la miseria” o “pornomiseria” y que él nota en trabajos documentales donde “el pobre se convierte en actor y es agredido por una estética que lo convierte en espectáculo y objeto de consumo de los más pudientes” (Martínez, 2009: 147), Ruiz y Hendrix usan una estética de la pobreza que le da, literalmente en algunas escenas, una voz al pobre para que exprese su sentir y su conocimiento del contexto local. Lo que importa para estos directores es representar problemáticas sociales escasamente retratadas en los largometrajes colombianos sin tanto maquillaje ni intenciones de entretenimiento con propósitos comerciales. Los directores no buscan hacer de la pobreza o de lo abyecto un espectáculo. A pesar de ser obras de ficción, Ruiz y Hendrix incorporan escenas que se acercan más al estilo documental

permitiendo así que sus propuestas asuman una postura que Mayolo identifica como “cómplice”, es decir, una aproximación que se aleja de la tendencia detectivesca o analista de la realidad (Martínez, 2009: 147).

Con el uso del término “estética de la pobreza” también buscamos resaltar las dificultades de producir cine con bajos presupuestos y en zonas de difícil acceso. Esta situación llevó a ambos directores a emplear un estilo *docuficcional* con actores no profesionales de la región, cámaras estáticas, escenarios reales con poca luz, sonidos naturales, música con instrumentos típicos del Pacífico colombiano (las marimbas y los tambores) y canciones o cantos interpretados por los personajes. La técnica cinematográfica de corte *docuficcional* intensifica el interés por la anécdota, lo cotidiano, lo concreto y lo local con el propósito de mostrar de forma auténtica y verdadera lo que sucede en lugares específicos y cómo se siente vivir en ellos.⁸

Aunque el uso de actores no profesionales resalta el interés de los directores de darle una voz a la gente afrodescendiente del Chocó, en el lado negativo, los actores no profesionales cometen fallas actorales que hacen evidente su falta de entrenamiento ante una cámara. Con respecto a *El vuelco del cangrejo*, Zuluaga apunta: “La combinación de actores profesionales o por lo menos formados en la academia con actores amateurs es el mayor desbalance que sufre la película, porque obliga al espectador a pasar de un código a otro y genera una especie de cortocircuito en su verosimilitud” (2015: 178). La misma situación ocurre en *Chocó*. En muchas de las escenas, Karent Hinestroza, la actriz profesional que interpreta a la protagonista, interactúa con actores no profesionales que afectan la verosimilitud de la representación.

La estética de la pobreza también transmite la idea de estar atrapado en un sistema inflexible que mantiene el dominio de los blancos o mestizos sobre los

⁸ Para una ampliación sobre el uso del término “docuficción”, ver texto de Tschiltschke, Christian y Dagmar Schmelzer “Docuficción: Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual”.

afrodescendientes. Los directores lo expresan simbólicamente con los títulos de sus producciones y a través de sus personajes centrales quienes a pesar de todos sus esfuerzos parecen no poder escapar de las fuerzas dominantes externas que mantienen a los afrocolombianos en la posición más baja de la escala socio-económica.

La estética de la pobreza es una estrategia fílmica que resulta adecuada para visibilizar una serie de ejes de marginación (ligados a problemas de raza, clase y género) cuyo origen principal es la pobreza histórica de los afrocolombianos en zonas del Pacífico colombiano. Autores como Mosquera y Barcelos apuntan: “los temas raciales están ligados a los altos índices de desigualdades económicas y exclusión social, situaciones indeseables que caracterizan a la mayoría de la población afrodescendiente latinoamericana y caribeña” (2007: 20). En Colombia, como ocurre en muchos lugares del mundo, hay una correspondencia entre la pobreza extrema y las zonas habitadas por afrodescendientes, un aspecto que representan muy bien *El vuelco del cangrejo* y *Chocó*.

Kimberle Crenshaw nos ayuda a entender la forma interconectada en que operan los ejes de opresión que visibilizan los directores Ruiz y Hendrix a través de la estética de la pobreza. Esta autora acuñó el término “interseccionalidad” para conceptualizar las redes de poder entrelazadas que dominan la sociedad. Aunque en su artículo, Crenshaw presenta la interseccionalidad como una manera de enmarcar las diversas interacciones de la raza y el género en el contexto de la violencia contra las mujeres negras en los Estados Unidos, de acuerdo a ella: “el concepto [de interseccionalidad] puede y debe ser expandido para incluir asuntos tales como la clase, la orientación sexual, la edad y el color” (Crenshaw, 1993: 1245).⁹ Además, Crenshaw añade:

⁹ “The concept [of intersectionality] can and should be expanded by factoring in issues such as class, sexual orientation, age, and color”.

[...] un proyecto grande y continuo para la gente subordinada —y de verdad, uno de los proyectos por los que las teorías posmodernas han sido muy útiles— es pensar en la manera en la que el poder se ha agrupado alrededor de ciertas categorías y es ejercido contra otras. Este proyecto intenta revelar los procesos de subordinación y las diferentes maneras en las que esos procesos son experimentados por la gente que es subordinada y la gente que es privilegiada por ellos (1993: 1297).¹⁰

Esta manera de abordar el poder como una serie de ejes interconectados que subordina a ciertos grupos y privilegia a otros, resulta efectiva en el análisis de *El vuelco del cangrejo* y *Chocó* porque en ambas producciones los afrocolombianos pobres están sujetos a diversas formas de marginación. Estos ejes de marginación interactúan o se combinan ocasionando que una mujer que es afrocolombiana y pobre, por ejemplo, no experimente el racismo en forma aislada del clasismo o el sexismo.

La estética de la pobreza representada en *El vuelco del cangrejo* y *Chocó* tiene conexiones con el Cinema Novo, especialmente con producciones de la primera etapa de este movimiento que siguieron un formato de estilo documental y representaron las vidas de la gente corriente. Al igual que algunos de los directores brasileños de este movimiento (Rocha, Pereira dos Santos y Guerra), Ruiz y Hendrix buscaron una estética apropiada para articular una temática social sobre las realidades de hambre, precariedad, pobreza, desigualdad social y violencia particulares de Latinoamérica y de esa forma concientizar e informar a sus espectadores.

Con una idea en la cabeza y una cámara en la mano, como proclamaría Glauber Rocha, Ruiz y Hendrix logran visibilizar la problemática socio-

¹⁰ “[...] A large and continuing project for subordinated people- and indeed, one of the projects for which postmodern theories have been very helpful- is thinking about the way power has clustered around certain categories and is exercised against others. This project attempts to unveil the process of subordination and the various ways these processes are experienced by people who are subordinated and people who are privileged by them”.

económica de sujetos afrocolombianos. La estética de la pobreza que emplean los directores colombianos tiene conexiones con lo que Rocha denominó “una estética del hambre” o una “estética de la violencia”, términos que permiten leer las producciones que encajan dentro de estas categorías como “alegorías del subdesarrollo” (Shohat y Stam, 1994: 256). Así mismo, los dos directores emplean una estética emparentada con el Neorrealismo italiano que busca: “Poner a la gente como tema, darle forma humana a conflictos fundamentales, hacer de la gente el centro y la matriz del instrumento cinematográfico” (Johnson y Stam, 1995: 66).¹¹ A través de las vivencias de sus personajes, Ruiz y Hendrix resaltan su propósito de contar historias sobre personas pobres afectadas por múltiples prejuicios y represiones sistemáticas.

La estética de la pobreza comparte algunas características implícitas en el término “cine imperfecto”, acuñado por el director cubano Julio García, según el cual:

El cine imperfecto ya no está interesado en la calidad o la técnica. Puede ser bien creado igualmente con una Mitchell o con una cámara de 8 mm, en un estudio o en un campo guerrillero en medio de la selva. El cine imperfecto ya no está interesado en un gusto predeterminado y mucho menos en el ‘buen gusto’. No es la calidad lo que se busca en el trabajo de un artista (Hart, 2015: 47).¹²

Esto se hace bastante obvio en producciones como las estudiadas ya que la calidad desde el punto de vista técnico pasa a un segundo plano en comparación con el interés de contar historias de gente local afectada por la pobreza.

¹¹ “To take the people as theme, to give human form to fundamental conflicts, to make the people the center and master of the cinematic instrument”.

¹² Imperfect cinema is no longer interested in quality or technique. It can be created equally well with a Mitchell or with an 8mm camera, in a studio or in a guerrilla camp in the middle of the jungle. Imperfect cinema is no longer interested in predetermined taste, and much less in ‘good taste’. It is not quality which it seeks in an artist’s work. (Hart 47)

Territorio, pobreza y neocolonialismo en *El vuelco del cangrejo*

El vuelco del cangrejo abre con el sonido de la lluvia cayendo, antes de que desaparezcan los créditos iniciales. Después de eso, la pantalla queda en negro por un rato y sólo se escuchan los cantos de los pájaros y la lluvia. Inmediatamente, vemos un sendero de barro en medio de la selva y se escuchan de nuevo sonidos naturales de pájaros e insectos. Esta insistencia y énfasis en la naturaleza como el telón de fondo ubica la historia en un lugar específico: la costa selvática del Pacífico en Colombia. Esta contextualización es importante porque la trama de esta historia responde a las particularidades socio-ambientales de esta región única en el mundo.

Ruiz le informa al espectador que el lugar donde ocurre la acción se llama La Barra por medio del diálogo de los personajes y de un anuncio hacia el inicio de la cinta que dice “Bienvenidos a La Barra”. Así establece conexiones directas con La Barra, un corregimiento en la costa del departamento del Valle del Cauca. Este lugar vivió su momento de mayor fama gracias a la filmación de *El vuelco del cangrejo* y de Arnobio Salazar Rivas, conocido como “Cerebro”, un afrocolombiano nativo y líder comunitario de ese lugar que contribuye al efecto docuficcional de la película al interpretarse a sí mismo. El director conoció a Cerebro en un viaje por la costa del Pacífico colombiano e, interesado por su historia, filmó inicialmente un cortometraje titulado “En La Barra hay un Cerebro”. A lo largo de *El vuelco del cangrejo*, Cerebro nos revela los principales problemas que enfrenta la comunidad afrocolombiana de La Barra, principalmente, la llegada de foráneos, hombres blancos y/o mestizos llamados ‘colonos’ o ‘paisas’ por los lugareños, con títulos de propiedad de zonas históricamente habitadas por los afrodescendientes y que tienen un interés en la explotación comercial y turística de los recursos naturales y las playas.

Como parte de la estética de la pobreza asociada a las condiciones de producción, *El vuelco del cangrejo* no usa efectos especiales de luz ni de

sonido. Cuando los personajes no hablan, la banda sonora utiliza únicamente sonidos naturales. En muchas instancias, en vez de sonido predominan momentos de silencio. El uso del sonido se convierte en un medio de escenificación y caracterización del choque cultural entre los afrocolombianos y el paisa (Jaime Castaño), un foráneo blanco. Por un lado, escuchamos los cantos afrocolombianos acompañados con instrumentos de percusión y los sonidos de la naturaleza; por el otro, la música estruendosa del paisa. Este contraste musical invita a una reflexión sobre el choque entre culturas y sus diferentes maneras de interactuar con el mundo. En cuanto a la luz, podemos notar que es principalmente natural y opaca, muy típica de una región tropical con constante nubosidad y lluvia. Este uso exclusivo de luz y sonido natural es una elección artística muy apropiada para enfrentarnos con una representación verosímil de la zona del Pacífico y su gente. La película no indica los momentos dramáticos con música ominosa, ni ilumina a los actores para que salgan más nítidos. Tampoco hay cambios de vestuario ni uso de maquillaje. Se trata de una cinematografía simple, de una estética apropiada para capturar a los personajes y el lugar de la forma más auténtica posible.

En la escena de apertura, Daniel (Rodrigo Vélez), un viajero blanco, se sienta agotado al lado de un poste de luz y se duerme. Por su agotamiento, entendemos que ha recorrido a pie un largo camino. Esto es corroborado más adelante cuando Daniel se encuentra con un anciano afrocolombiano local quien le dice que todavía le falta bastante para llegar a La Barra. Desde el principio, tanto las imágenes de caminos enlodados y zonas selváticas como los diálogos que sostiene Daniel con los lugareños, indican que La Barra es un lugar remoto y abandonado por el Estado.

Daniel va de paso por La Barra y se ve obligado a permanecer varios días esperando la llegada de una lancha para irse a otro lugar. Daniel —especie de alter ego del director— funciona como la mirada foránea hacia el conflicto entre los afrocolombianos locales y el paisa. La estrategia de usar a Daniel como la

mirada foránea encaja dentro de lo que Tompkins describe como: “La preocupación distintiva del neorrealismo con el protagonista como testigo, enfatizando así el viaje, la situación dispersa, los lazos intencionalmente débiles, la condena deliberada de la trama [...]” (2013: 2).¹³ En su papel de protagonista viajero, Daniel sirve como nuestro guía y nuestros ojos en La Barra. En gran parte de la película, la cámara se focaliza en Daniel y desde su mirada se marca el campo visual de los espectadores. Vemos lo que él mira, en un movimiento lento, marcado principalmente por tomas largas. Aparte de esa función, Daniel es construido como un personaje desconectado y despreocupado de lo que ocurre entre los afrocolombianos y el país. La presencia de Daniel en un pueblo pobre y aislado de la costa del Pacífico colombiano es efectiva para mostrar el conflicto étnico y territorial con ojos externos.

A través de la mirada de Daniel y de sus interacciones con los lugareños nos enteramos de la pobreza, la falta de recursos y la transformación negativa que ha sufrido la región. En la escena de apertura, el anciano afrocolombiano con el que se encuentra Daniel le dice: “si vino por el pescado amigo, regrésese porque aquí ya no hay pescado”. Además, le advierte: “Este lugar se está llenando de locos. Le deseo suerte pero cuídese mucho que este sitio ya no es como antes”. Desde el principio de la cinta, los comentarios del anciano afrocolombiano nos revelan dos de los problemas serios a los que se enfrenta su comunidad: la falta de pescado, su principal fuente de ingreso y alimento, y el impacto negativo que ha sufrido el lugar por la llegada de personas de otras regiones. Es muy significativo que en la escena de apertura un anciano afrocolombiano sea la primera persona que describa los problemas del pueblo. Daniel, y por extensión los espectadores, tenemos un punto de vista horizontal con los habitantes de La Barra. Daniel los mira a los ojos, los escucha con

¹³ “Neorealism’s signature concern with the protagonist as witness, thus stressing the voyage, the dispersive situation, the intentionally weak links, the deliberate condemnation of plot [...]”.

respeto y no muestra ninguna actitud que indique que él se siente superior a ellos. De esta forma, el director enfatiza que Daniel no es más que un testigo y que lo importante de la película es la historia de los residentes de La Barra contada por ellos mismos, lo cual distingue eficazmente entre la estética de la pobreza y la *pornomiseria*. La estética de la pobreza no busca representar personajes que sufren pasivamente ni hacer un espectáculo de sus circunstancias difíciles. Por el contrario, busca darles voz y mostrarlos como personas complejas, con agencia, a pesar de sus desventajas económicas y sociales.

En otra escena, Cerebro, el protagonista afrocolombiano, le explica a Daniel que antes había peces en abundancia, pero que cuando llegaron personas del interior a comprar pescado, comenzó una sobreexplotación que disminuyó la población de peces a tal punto que los pescadores en el presente casi no encuentran nada que pescar. Sin embargo, hacia el final de la película, vemos la casa del paisa llena de neveras de icopor con pescado y entendemos que el problema no es la falta de pescado sino que el paisa está manipulando el negocio de la pesca con el propósito de controlar y someter a la comunidad de afrocolombianos.

El paisa, visto como un intruso o invasor por los lugareños mayores, funciona como catalizador del conflicto no sólo territorial y económico sino también étnico-cultural e ideológico. Autorizado por su posesión de las escrituras de un lote en frente de la playa, el paisa busca tomar control de la región a través del supuesto desarrollo y explotación de la industria del turismo, algo a lo que se oponen los afrocolombianos, específicamente los de la tercera edad encabezados por Cerebro. En la película, vemos que los forasteros como el paisa llegan a zonas apartadas y toman posesión de las tierras comunitarias ya que los habitantes originales no cuentan con recursos legales para reclamarlas. La situación que enfrentan los afrocolombianos en la cinta es un reflejo de lo que ocurre dentro del contexto socio-histórico. Autores como Velasco, han

denunciado: “A la mayoría de la población negra y campesina del Chocó también les hacía falta los títulos de propiedad y eran altamente vulnerables a la concesión privada de la tierra, lo que amenazó su cohesión territorial” (2014: 139).¹⁴ En el filme, la preocupación por el despojo de territorios ocupados ancestralmente se hace evidente a través de los comentarios de Cerebro quien le dice a Daniel: “el problema es que nosotros hemos vivido aquí toda la vida pero no tenemos las escrituras. Cuando llegamos, aquí no vivía nadie. Todo esto era monte. Por eso es que las tierras son de nosotros los negros”. Cerebro reclama el derecho colectivo a la posesión de la tierra de los afrocolombianos basado en la ocupación ancestral, algo que entra en pugna con la dinámica dominante y oficializada de escrituración y división del espacio privado que maneja el paisa. Es importante enfatizar, como explica Cerebro, que la pobreza de los habitantes de La Barra es una consecuencia directa de la marginación histórica de la gente afrocolombiana y que la pobreza y el racismo constituyen barreras abrumadoras que impiden el mejoramiento del nivel de vida de la gente de este pueblo.

Además de Cerebro, Daniel interactúa constantemente con Lucía (Yisela Álvarez), una niña afrocolombiana de unos ocho años. En las escenas en las que aparece, Lucía nos sorprende por su sagacidad y su entendimiento de todo lo que ocurre en La Barra. Ella constantemente está tratando de convencer a Daniel para que le compre un almuerzo a su mamá y se la lleve de ese lugar. Al igual que los jóvenes de La Barra, Lucía resalta el sentido de estar atrapado en un lugar sin futuro. Según Suárez: “La agencia femenina se materializa en el personaje de la joven Lucía, la estudiante que guía la incursión de Daniel en la zona y diseña su plan de escape” (2012: 200).¹⁵ Lucía está más al tanto que los adultos afrocolombianos de lo que hacen el paisa y dos de los jóvenes de La

¹⁴ “Chocó’s majority black peasant populations also lacked property titles and was increasingly vulnerable to private land concessions that threatened its territorial cohesion”.

¹⁵ “Female agency is embodied in the character of young Lucía, the schoolgirl who guides Daniel’s incursions in the zone and designs his escape plan”.

Barra con el pescado en la clandestinidad de la noche. Lucía tiene una agencia y una representación femenina más positiva que Jazmín (Karent Hinestroza), una mujer afrocolombiana convertida en el objeto del deseo sexual de todos los hombres de La Barra.

Con respecto a Jazmín, Suárez sostiene:

Jazmín es la amante de su tío Cerebro y del paisa. Posicionada como el objeto del deseo masculino, como el deseo por la tierra, su construcción como un cuerpo sexualizado engendra la disputa sobre el territorio. Sin embargo, su eventual aventura con Daniel sugiere una entrega fácil y reduce su sexualidad a encuentros casuales donde parece estar privada de agencia, actuando como una mediadora pasiva del conflicto (Suárez, 2012: 200).¹⁶

Jazmín ejemplifica lo dicho por Crenshaw quien afirma: “las mujeres de color llevan la carga de la pobreza, las responsabilidades del cuidado de los niños y la falta de habilidades laborales” (1993: 1245).¹⁷ La representación de Jazmín refleja la sexualización de la mujer afrocolombiana pero también muestra cómo se ve obligada a hacer uso de su cuerpo para conseguir lo que necesita debido a la falta de entrenamiento laboral, su pobreza y su condición de madre, asuntos que toman carácter central en *Chocó*.

Sexismo, racismo y clasismo en *Chocó*

Hendrix establece conexiones directas con el departamento de Chocó a través del título de su producción y del nombre de su protagonista. Este doble uso del nombre Chocó sumado al hecho de que el director filmó la película en Chocó

¹⁶ “Jazmín is the lover of her uncle Cerebro and the paisa. Positioned as the object of male desire, like the desire for the land, her construction as sexualized body engenders the dispute over the territory. However, her eventual involvement with Daniel suggests easy surrender and reduces her sexuality to casual encounters where she seems to be deprived of agency, acting merely as a passive mediator of the conflict”.

¹⁷ “Women of color are burdened by poverty, child care responsibilities, and the lack of job skills”.

con actores secundarios no profesionales, principalmente mujeres originarias de esa región, nos indica el propósito del director de resaltar problemas asociados al abuso de género ocasionado por la pobreza y el abandono estatal. Al referirse al departamento de Chocó, Wade expresa:

Las características centrales de su posición son la periferalidad, la pobreza y lo negro. Es el segundo sitio más lluvioso del mundo. Su mayor contradicción es la pobreza en medio de la riqueza. La región es rica en minerales y producción agrícola. Las riquezas han sido canalizadas fuera de la región, especialmente por foráneos, frecuentemente blancos, y ésta ha sido abandonada para que se suma en su propio subdesarrollo (1997: 131, 132, 170).

La película provee ejemplos de algunos de los problemas expresados en el documento “Bases del plan de desarrollo 2012-2015, Gobernación del Chocó”, según el cual los afrochocoanos forman parte de una de las poblaciones más marginadas de Colombia en términos de pobreza, analfabetismo, violencia armada, racismo, subdesarrollo, polución, explotación indiscriminada de recursos naturales, desplazamiento forzado y falta de servicios gubernamentales (2012: 12-13). A través de Chocó y su familia, la cinta nos da ejemplos claros de cómo su situación de pobreza extrema los hace vulnerables al racismo, el sexismo, la explotación laboral, las dificultades para tener acceso a la educación y el peligro de contaminación con los productos químicos usados para explotar los recursos naturales como el oro.

El largometraje de Hendrix cuenta la historia de Chocó (Karent Hinestroza), una afrocolombiana que simboliza la explotación y el abuso de la mujer y de la selva. Chocó transita en cuatro escenarios: su casa, su pueblo, una mina de oro y la selva. La puesta en escena en cada uno de estos escenarios, en su mayoría espacios exteriores reales, es sencilla y busca hacer notorios, ante todo, los problemas que enfrentan la protagonista y las mujeres afrocolombianas de su comunidad. Las imágenes del pueblo por el que constantemente transita la protagonista resaltan la pobreza generalizada en la

región. Vemos por ejemplo que los lugareños viven en casas de madera con techos de zinc, sin servicios públicos óptimos y tienen que atravesar los caudalosos ríos por puentes colgantes de madera. Asimismo, muchos de los caminos están sin pavimentar.



La casa de Chocó, una choza a la orilla de un río caudaloso, es una de las principales muestras de la pobreza extrema. La vivienda carece de servicios públicos adecuados. La falta de agua en la casa obliga a Chocó a lavar la ropa en la orilla del río, lugar que también funciona como baño de sus hijos y de los otros niños de su comunidad. Las escenas en la casa muestran la vida familiar de Chocó junto a Everlides (Esteban Copete), su marido, y sus dos hijos pequeños, Jeffrey (Sebastian Mosquera) y Candelaria (Daniela Mosquera). Chocó vive momentos desagradables dentro del espacio doméstico donde es abusada sexualmente por su marido. Todas las noches, cuando regresa borracho a su casa, Everlides fuerza a Chocó a tener sexo ya que según él, la

función principal de la mujer es satisfacer el deseo sexual de su esposo. De esta forma, Everlides reafirma la ideología generalizada y dominante en ese lugar que obliga a la mujer a convertirse en objeto sexual del hombre.



A pesar de la precariedad económica y del abuso sexual de su marido, la protagonista comparte los momentos más felices de su vida en su casa junto a sus hijos. Por ellos hace cualquier sacrificio, aun si estos atentan contra su integridad de mujer como cuando se ve obligada por su pobreza a tener sexo con el paisa Ramiro (Fabio Restrepo) —el dueño de una tienda en el pueblo cercano a la casa de Chocó— para conseguir la torta de cumpleaños que su hija tanto deseaba. Al igual que la casa, la torta es otro elemento que resalta la situación de pobreza extrema en la que viven Chocó y sus hijos. Una torta de cumpleaños se convierte en un lujo inalcanzable y es la causa de que Chocó se rebaje hasta el punto de pagar con su cuerpo por ella.

El paisa Ramiro es consciente de que Chocó no tiene dinero y se aprovecha de su situación económica para abusar sexualmente de ella. Él la llama “chocolatico” y le hace varios comentarios sexuales racializados. Con respecto a estas tendencias sexistas y racistas, Crenshaw dice:

Las imágenes sexualizadas de las afroamericanas datan de los primeros encuentros de los europeos con africanos. Los negros han sido por largo tiempo representados como más sexuales, más terrenales, más orientados al placer. Estas imágenes sexualizadas de la raza se intersectan con normas de la sexualidad de las mujeres, normas que son usadas para distinguir a mujeres buenas de malas, a las vírgenes de las putas. Así, las mujeres negras han sido esencialmente preetiquetadas como malas dentro de las narrativas culturales acerca de las mujeres buenas que pueden ser violadas y las mujeres malas que no (Crenshaw, 1993: 1271).¹⁸

A lo largo de todo el filme, Ramiro hace comentarios sexuales directos e insultantes que demuestran que para él una mujer afrocolombiana y pobre como Chocó es ante todo un objeto sexual. Esto se resalta cuando le dice a la protagonista: “usted parte esa torta y yo le parto esa torta [refiriéndose al órgano genital femenino]” (Chocó). Desde su posición como un hombre mestizo y dueño de una tienda, Ramiro se siente con poder para lanzar cumplidos vulgares y hacer propuestas indecentes a las mujeres afrocolombianas.

Ramiro es también abiertamente racista. En una actitud discriminatoria, el tendero aumenta los precios para los clientes afrocolombianos. Cuando Chocó le pregunta por las tortas de cumpleaños, dice que todas cuestan veinticinco mil pesos, incluso la más pequeña. Además, Ramiro le dice a Everlides cuando va a comprar licor:

¹⁸ “Sexualized images of African Americans go all the way back to Europeans’ first engagement with Africans. Blacks have long been portrayed as more sexual, more earthy, more gratification-oriented. These sexualized images of race intersect with norms of women’s sexuality, norms which are used to distinguish good women from the bad, the madonnas from the whores. Thus Black women are essentially prepackaged as bad women within cultural narratives about good women who can be raped and bad women who cannot”.

“eso [el aguardiente] es trago de blancos, hermano” en un despliegue descarado de un racismo crudo y explícito. En el contexto de la producción de Hendrix:

El color y, aún más, la referencia racial a la cual remite, lejos de ser únicamente una característica objetiva inherente a los individuos, es ante todo el producto de la interacción y un vector de clasificación social del otro. La percepción del color moviliza esquemas cognitivos incorporados, normas sociales implícitas, valores culturales difundidos; revela mecanismos de atribución de estatus, de clasificación del otro y relaciones de dominación (Cunin, 2003: 17, 18).

En la película, ser ‘negro’ es señal de una clase socio-económica baja. No obstante, para las mujeres afrocolombianas la raza no sólo se relaciona con un estatus socio-económico bajo, sino también con explotación sexual y con una completa falta de reconocimiento de su condición como sujetos portadores de derechos. Ser ‘negra’ incrementa la vulnerabilidad del sujeto femenino y representa un mayor riesgo de ser abusada sexualmente por los hombres. Esto se ejemplifica en la escena en la que un grupo de mujeres afrocolombianas, entre ellas la protagonista, son transportadas en la parte posterior de un camión hacia la mina donde laboran.

La escena de las mujeres en el camión es otro ejemplo de las características de una estética de la pobreza. Aquí aparecen varias de las mujeres locales en medio de un escenario real en el que entablan un diálogo en su lenguaje coloquial e interpretan cantos típicos de la región. En su mayor parte, las mujeres son filmadas con una cámara estática ubicada en la parte trasera del camión donde se encuentran. A pesar de las fallas actorales, la importancia de esta escena es que muestra la intención del director de resaltar los temas del abuso sexual de la mujer y la explotación laboral desde el punto de vista de las afrochocoanas. Una de las mujeres habla de un hombre afrocolombiano llamado Ramón y dice que la hizo suya a la fuerza en una quebrada; asimismo, añade que Ramón no es hombre de una sola mujer. A pesar de todo esto, ella

expresa que Ramón es su hombre. Los comentarios de esta mujer no sólo revelan el abuso sexual de la mujer sino también la preocupante aceptación social de la promiscuidad masculina. Además, mientras van en el camión, las mujeres cantan “A la mina no voy” y de forma específica el coro que dice: “Aunque mi amo me mate, a la mina no voy. Yo no quiero morir en un socavón”. Esta canción se convierte en una expresión cultural de resistencia y rechazo hacia las condiciones laborales insostenibles y peligrosas en las minas y remite a la historia de esclavitud, explotación y racismo en Colombia y sus efectos trágicos para los afrocolombianos. También refleja que, en muchas situaciones, el balance de poder entre los grupos sociales en Colombia no ha cambiado mucho a pesar del paso del tiempo. El dueño de la mina industrial es un hombre blanco y todas sus empleadas son mujeres afrocolombianas.

Chocó enseña que no sólo hay abuso sexual socialmente aceptado y peligroso hacia las afrocolombianas sino también una distribución de labor desigual y sexista entre los géneros ya que se exige más de las mujeres que de los hombres. A lo largo del filme, vemos a las mujeres trabajando en las minas, como lavanderas, cuidando a sus niños y en las tareas del hogar mientras que los hombres juegan dominó y beben alcohol, en un despliegue público de una masculinidad negativa y licenciosa. Hay una escena en la que vemos a unos hombres afrocolombianos, entre ellos Everlides, jugando dominó en el espacio público del pueblo y en el fondo se encuentra Chocó, sudorosa y cargando un bulto de ropa en su cabeza. A pesar de la presencia bastante visible de Chocó quien mira fijamente a Everlides mientras juega, él la ignora totalmente. En esta escena el director logra capturar y contrastar la distribución injusta de responsabilidades entre hombres y mujeres y peor aún la invisibilidad de la mujer y de todos sus esfuerzos.

En el pueblo, Chocó pasa por momentos vergonzosos que ejemplifican la aceptación social del abuso físico y sexual masculino hacia la mujer. En una de las escenas, vemos a la protagonista enfrentando a Everlides, después de

darse cuenta que él había gastado el dinero que ella estaba ahorrando en una alcancía para pagar la escuela de sus hijos. Chocó llega hasta la tienda de Ramiro, en frente de la que Everlides y otros hombres usualmente juegan dominó y se embriagan. La protagonista le reclama furiosa por el dinero y en su desesperación por la falta de atención de su marido, estrella la alcancía contra la mesa e interrumpe momentáneamente el juego. En ese instante, Everlides se levanta y le pega brutalmente en la cara, dejándola tendida en el suelo por unos instantes. Sin ningún tipo de remordimiento, Everlides continúa jugando con sus amigos como si nada hubiese pasado. Lo más sorprendente es que a pesar de que había mucha gente alrededor, nadie hizo nada. Se hace evidente que Chocó había cruzado una línea peligrosa marcada por papeles sociales basados en el género. Además, el hecho de que Everlides pudiera abusar físicamente de Chocó no sólo en su casa, sino también en un lugar público afirma que el maltrato de las mujeres es socialmente aceptable en esa comunidad y que no hay leyes que las protejan.



Finalmente, como ejemplifican las producciones de Ruiz y Hendrix, la estética de la pobreza es apropiada para hacer evidentes las condiciones económicas precarias de comunidades aisladas como los afrocolombianos en el Pacífico. Los directores usan una estética de la pobreza que no busca despertar compasión ni explotar la miseria sino traer atención hacia una serie de problemas graves que pasan desapercibidos tanto en contextos locales como nacionales e internacionales y que son generados por la marginación social y económica de las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano.

Alejada de enfoques sensacionalistas, la estética de la pobreza resulta una estrategia efectiva de los directores Ruiz y Hendrix para mostrar la forma cómo diferentes ejes de opresión —principalmente el racismo, el sexismo y el clasismo— se interconectan y reglamentan las vidas de los personajes en sus películas. Aunque estos ejes de marginación responden de maneras específicas al contexto socio-histórico del Pacífico colombiano, también reflejan fuerzas estructurales globales. Los dos filmes son una expresión de una estética de la pobreza que invita a una reflexión sobre los efectos trágicos que tienen el racismo, el sexismo y el clasismo en las vidas de individuos y comunidades pobres en la región del Pacífico en Colombia.

Las películas muestran comunidades afrodescendientes locales en lugares periféricos sin presencia estatal, algo que las hace vulnerables a la explotación de sujetos foráneos, en su mayoría hombres blancos, con poder económico. Estos sujetos se aprovechan de las condiciones extremas de pobreza en la que viven los lugareños para imponer su ideología y explotarlos laboral y sexualmente. La falta de ayuda estatal en regiones del pacífico colombiano también contribuye a la perpetuación del ciclo de pobreza. En ambas películas vemos, por ejemplo, que niños y jóvenes afrocolombianos no asisten a las escuelas o se escapan de clase porque están buscando maneras de conseguir

dinero. Esta falta de entrenamiento profesional, los mantiene en el lugar más bajo de la escala social.

De forma preocupante, *Chocó* y *El vuelco del cangrejo* enseñan que los afrocolombianos, especialmente la mujer afrocolombiana, se encuentran en una situación de alta vulnerabilidad y sin mecanismos legales o judiciales para defenderse. En los filmes vemos a mujeres afrocolombianas privadas de derechos y convertidas en objeto de satisfacción sexual del hombre. En ambas producciones es evidente que el patriarcado afecta negativamente las vidas de las mujeres y de los hombres afrocolombianos y que es necesario reformar las prácticas masculinas que perpetúan las actividades misóginas.

Bibliografía

Barahona, Carlos (2012). "Chocó, la película que sorprendió a los colombianos". Disponible en: <infosurhoy.com/es/articulos/sali/features/Entertainment/2012/09/20/feature-01> (Acceso: 15 de mayo de 2015)

Bases del Plan de Desarrollo 2012-2015, Gobernación del Chocó. 1 de junio 2012. Disponible en: <<http://choco.gov.co/apc-aa-files/39636366663438353663646466323738/plan.pdf>> (Acceso: 10 de junio de 2015).

Colombianos, 33-34, 145-148.

Crenshaw, Kimberle (1993). "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color". *Stanford Law Review* 43 (6), 1241-1299.

Cunin, Elisabeth (2003). *Identidades a flor de piel, Lo negro entre apariencias y pertenencias: categorías raciales y mestizaje en Cartagena*, Bogotá: ICANH/Uniandes/Instituto Francés de estudios Andinos/Observatorio del Caribe Colombiano.

Hart, Stephen (2015). *Latin American Cinema, Cine Latino*. London: Reaktion Books.

Johnson, Randal and Robert Stam (1995). *Brazilian Cinema*, New York: Columbia UP.

Martínez, María (2009). "Mayolo, Carlos, la vide de mi cine y mi televisión", *Revista de estudios*

Mosquera, Claudia y Luiz Barcelos, eds (2007). *Afro-reparaciones: Memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Bogotá: Universidad Nacional.

Óscar Ruiz Navia. Proimágenes Colombia, Perfiles. Disponible en: <www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_persona.php?id_perfil=3859> (Acceso: 25 de mayo de 2015).

Shohat Ella y Robert Stam (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, New York: Routledge.

Suárez, Juana (2012). *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture, Cinembargo Colombia*, Trad. Laura Chesak. New York: Palgrave/Macmillan.

Tompkins, Cynthia (2013). *Experimental Latin American Cinema, History and Aesthetics*, Austin: University of Texas Press.

Tschilschke, Christian y Dagmar Schmelzer, eds (2010). *Docuficción: Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*, Madrid: Iberoamericana.

Velasco, Marcela (2014). "The Territorialization of Ethnopolitical Reforms in Colombia, Chocó as Case Study", *Latin American Research Review*, Vol 49, No 3, 126-152.

Wade, Peter (1997). *Gente negra, Nación mestiza, dinámicas de las identidades raciales en Colombia*, Bogotá: Ediciones Uniandes/ Siglo del Hombre/ICANH/Editorial Uniantioquia.

Zuluaga, Pedro (2015). "'Yo no soy su negro' o 'Este sitio ya no es como antes'", en Gabriela Copertari y Carolina Sitnisky (eds), *El estado de las cosas, Cine latinoamericano en el nuevo milenio*, Madrid: Iberoamericana, 159-180.

Materiales audiovisuales

Hendrix, Jhonny (2012). *Chocó*, Colombia: Antorcha Films.

Ruiz, Óscar (2009). *El Vuelco Del Cangrejo*, Colombia: Contravía Films.

En la Barra hay un Cerebro. Contravía Films. Disponible en: <<http://contraviafilms.com.co/peliculas/cortometrajes/en-la-barra-hay-un-cerebro/>> (Acceso: 11 de junio de 2015).

* Carlos de Oro es profesor asociado de español en Southwestern University. Sus áreas de investigación incluyen la literatura y el cine latinoamericanos, con particular énfasis en Colombia. Además, le interesan temas relacionados con el género, la raza y los estudios culturales. E-mail: deoroc@southwestern.edu.

Iris Klotz es estudiante de último año en Southwestern University con una doble especialización en español y francés. Entre sus intereses investigativos están la literatura y el cine, los estudios feministas, el género y la raza. E-mail: klotzi@southwestern.edu.