

La elevación paramuna

ANDRÉS ISAZA GIRALDO

Realizador de cine y televisión graduado de la Universidad Nacional de Colombia. Su primer cortometraje, *Medias blancas* (2017), fue seleccionado en el Festival Internacional de Cine UNAM (FICUNAM) y recibió varios premios nacionales. Además, es curador en el Festival Internacional de la Imagen y ha programado en varios festivales y muestras.

62

I. Hacia una crítica cartográfica

Uniendo las imágenes del cine, se podría dibujar un mapa, no hecho de distancias o coordenadas, sino de materia fílmica y dramática. Este texto es un mapa que conduce a las partes más altas de las montañas ecuatoriales. Al descifrar el paisaje en términos fílmicos, biológicos y geológicos, quizás podamos descifrar también las miradas y emociones que emanan de la soledad y el viento.

Los mapas son representaciones falibles y a veces mágicas, llenas de trucos, errores, deformaciones y omisiones. En el medioevo, localizaban mitos bíblicos y el más allá, elementos fundamentales para enseñar el imaginario del mundo. En 1809, Francisco José de Caldas publicó la traducción de *Geografía de las plantas*, obra de Alexander von Humboldt que da cuenta de la expedición botánica realizada por ambos. En el prefacio a esta edición, Caldas anotó: «Esta obra nos toca muy de cerca, son nuestras producciones, somos nosotros mismos los objetos de que trata. [...] Respetando las luces, los vastos conocimientos y los grandes talentos de este viajero



Nuestra voz de tierra, memoria y futuro,
Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1981

extraordinario, más respetamos la verdad».¹ Tras esto, Caldas hizo 24 anotaciones en las que corrigió la altura de algunas montañas, la presencia de algunas especies domésticas y el clima de algunos lugares, entre otras imprecisiones del expedicionario europeo.

Uno de los grandes problemas de la cartografía es que no se puede representar un planeta esferoide en un plano bidimensional. En la proyección de Mercator a la que estamos acostumbrados, lo que está más arriba o más abajo (los polos) se representa más grande en relación con lo que está al centro (el ecuador). Así esta proyección sea geoméricamente pragmática, también refleja una visión hegemónica del Norte sobre el mundo, misma que se ha ejercido sobre el aparato cinematográfico, hipervisibilizando al mundo boreal (Europa y Norteamérica) y haciendo invisible al mundo intertropical. El mapa que presento a continuación tiene una proyección contraria a la de Mercator y su punto de orientación es la ubicación geográfica donde nací y desde la cual escribo: las laderas del volcán Nevado del Ruiz.



Comparación del tamaño real de países ecuatoriales sobre el continente europeo en la proyección de Mercator, creada con thetruesize.com

2. ¿Qué es un páramo?

La mayoría de los paisajes han sido rápidamente codificados en la historia del cine por las películas estadounidenses y europeas; sin embargo, ciertos paisajes tropicales permanecieron sin filmar por un tiempo. Uno de ellos podría ser la selva, pero existía el amplio imaginario colonizador de la expedición y el salvajismo que había conducido a su filmación o falsificación. El páramo que está localizado principalmente en Colombia, Ecuador y Venezuela (y también en el norte de Perú y Costa Rica) sería filmado en muy pocas ocasiones. La referencia cinematográfica más antigua la encontré en *Alma provinciana* (1926), de Félix Joaquín Rodríguez. Sobre la distribución del espacio en esta cinta, la teórica Juana Suárez comentó:

La idea de nación es más amplia justo por el tránsito entre la ciudad y las tierras santandereanas. Además, la naturaleza, aunque benigna, también es presentada como un reto. Lo anterior se sugiere en el desplazamiento a caballo de Gerardo y su amigo Julio a la capital que los hace atravesar el difícil Páramo del Almorzadero, mostrado con atención por una serie de barridos de la cámara. Al peligro de la inhóspita naturaleza se suma el acecho de Águila Negra, un bandido de la zona que, junto a sus compinches, en una escena más cómica que alarmante, los asalta.²

Si bien Juana Suárez dice que la alusión al Páramo del Almorzadero confirma la ubicación geográfica de la película, también habría que decir que el encuadre no nos revela todavía mucho de este paisaje; se observan algunas siluetas de montañas rocosas, un bosque pequeño y un potrero. No obstante, su naturaleza ya se revela bella y arisca. Asimismo, habría que notar que los páramos han sido lugares de condiciones extremas, indispensables para cruzar el territorio colombiano que está dividido por tres cordilleras andinas.

Otra de las primeras imágenes de los páramos colombianos fue filmada por el padre claretiano Jorge Restrepo en *La isla de los deseos* (1950). En un breve fragmento, aparecen varios misioneros en un ascenso al glaciar del Nevado del Ruiz para representar una alegría enorme, como lo era ordenarse sacerdote. La nieve está casi excluida del imaginario del colombiano promedio, es un evento muy raro.

En *El páramo de Cumanday* (1965), dirigida por Gabriela Samper y Ray Witlin, el páramo finalmente se revela ante un joven arriero en un sueño: «Soy la memoria de millones y millones de años estancados, de casquetes de hielos perpetuos derretidos por fuegos subterráneos. Soy el recuerdo de lo indefinido, en el principio y en el fin». En vez de fascinarse por la impresión del glaciar, los directores prefieren dejar la nieve fuera de cuadro y filmar la flora que cubre las montañas y, sobre todo, las costumbres y leyendas de los campesinos. El páramo es el ecosistema de alta montaña más biodiverso del planeta.



El filme sigue a un aprendiz de mulero de nombre Caloroso en un extraño día en que el espíritu del arriero Luis Beltrán se le aparece repetidamente en la montaña. Con interés pedagógico, se nos exponen los diferentes paisajes a medida que el mulero sube la montaña, pasando por los bosques de niebla, el bajo páramo caracterizado por vegetación pequeña y el páramo alto que es arenoso y desértico. El encuentro con un bosque de frailejones es uno de los momentos más impactantes: el personaje, asfixiado en su búsqueda por las mulas perdidas, decide cortar un frailejón. La violencia de esta imagen pretende agitarlos, pero, vista en nuestro tiempo, nos contraría. Aunque Samper y Witlin lograron representar el desbalance entre hombre y naturaleza, quizá no alcanzaron a identificar la acción humana y agropecuaria —además de cinematográfica— como uno de los principales factores de presión al ecosistema.

En los altos arenales paramunos, el joven Caloroso vence al espíritu del arriero Luis Beltrán en un duelo con empuje de machete. El espíritu tumbado le da un consejo final: «Para

conquistar el páramo, el arriero tiene tres armas: aguantar el frío, dominar la soledad, querer la inmensidad yerma y desolada. Así me habló el dueño del Cumanday cuando yo soñaba». Cumanday es un nombre antiguo para el Nevado del Ruiz. En su uso se refleja la importancia que tuvo la montaña para las culturas precolombinas. Samper y Witlin resaltan el endemismo y la biodiversidad; el viento y la niebla, la soledad, el misterio y la leyenda, y la profunda explotación de la tierra. En esta película se condensan muchas de las ideas y sensaciones que volverán a encontrar los futuros directores al enfrentarse a estas montañas.

3. El espíritu de la montaña

El frailejón, arropado todo él en su lana amarilla crema, es religioso; una religiosidad pura, que acompaña también a la nieve, al cráter y a los arenales.

Fernando González Ochoa, *Viaje a pie*, 1929

Ante el páramo, el silencio y el frío propician un encuentro con uno mismo. Se disocia la frontera entre uno y las montañas, el viento y los frailejones. En el paisaje paramuno persiste una sensación de trascendencia romántica y correspondencia con el mundo, reminiscencias de una humanidad primitiva y de los periodos glaciares a los que nuestros ancestros lograron sobrevivir.

En su ensayo *An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*, Erika Balsom dialoga con la idea de André Bazin de que, al volver al mar, el hombre retorna a sus orígenes. Balsom concluye:

Cualquiera sea el caso, lo que está en juego es la fantasía de la indiferenciación primordial, de la autoaniquilación. Este retorno borra el ego y deshace el orgullo de la racionalidad y sus categorías —incluyendo la distinción entre hombre y animal, cultura y naturaleza—. La certeza cede ante lo desconocido. Es mejor darse uno al mar en vez de pretender que permanecemos soberanos, capaces de sondear completamente sus profundidades.³

Siete cabezas,
Jaime Osorio Márquez, 2017

La soledad del páramo activa lugares remotos de la naturaleza humana y de su psique. En *Siete cabezas* (2017) de Jaime Osorio Márquez, un guardabosques, Marcos, guía a dos biólogos que estudian la muerte masiva de aves en el Parque Nacional Natural Chingaza, el páramo más extenso del mundo. Para Marcos, la soledad de su trabajo ha propiciado un desorden mental de querer amputarse miembros del cuerpo. Con la muerte de los pájaros y la llegada de la pareja de biólogos, Marcos ve cumplidas las señales del Apocalipsis. La vida y la muerte que están en tensión en la naturaleza, tensan también el cuerpo flagelante de Marcos, quien cuida la vida natural y pretende el fin de los tiempos.



Los nuevos realizadores en la década de 2010 se interesaron por filmar los diferentes paisajes colombianos y venezolanos. En particular, Osorio Márquez se aprovechó del paisaje autóctono de alta montaña para trasponer una suerte de terror o misterio. En su primera película, *El páramo* (2011), un escuadrón militar tiene que retomar una base con la que se ha perdido comunicación. Los militares no entienden la sobrenaturalidad de la situación, solo el indio Fiquitiva ve señales misteriosas después de la aparición de una mujer encerrada tras una pared. Algunos personajes mueren a manos de la bruja, pero otros se matan entre sí por arrogancia, ambición y desidia; el peligro no estaba en la maldición, sino entre ellos mismos. En el aislamiento del frío paramuno, los personajes están encerrados al aire libre y el drama se desenvuelve en el interior de cada uno.

En *Luz* (2019), dirigida por Juan Diego Escobar Alzate, un supuesto profeta y sus hijas viven en una pequeña cabaña. El filme está grabado en un ecosistema foráneo, el bosque de pino. La exclusión del páramo revela el monocultivo de pino para tala, una especie invasora que presenta múltiples amenazas al ecosistema y que ha reemplazado grandes secciones del bosque andino. Quizás —en el imaginario de los realizadores— el pino sirve a la película como código visual para insertarse en el género de terror.

En *La sirga* (William Vega, 2012), Alicia llega a la Laguna de La Cocha para quedarse con su tío, a quien ayudará a adecuar su casa como hostel. Pareciera que Alicia ha sido desplazada por la violencia y espera encontrar un refugio en el páramo. Un primer acto resalta por su ausencia: ¿qué le ha pasado a esta mujer? Solo a través del sonambulismo de Alicia se hace evidente un trauma por el fuego. La narración se centra en los pequeños momentos, en las tensiones mínimas, en una emoción desoladora exacerbada por el viento. El primer y el penúltimo plano nos muestran a un hombre colgado. La cinta intenta entender cómo opera la guerra en el individuo y se aprovecha de la incertidumbre para revelar las tácticas del miedo que constituyen la guerra en contraposición a las visiones mediáticas. El segundo plano nos muestra un pequeño morro que se mueve entre el agua y que es un mal



presagio entre los habitantes de la laguna. El tercer plano nos muestra unos enormes frailejones entre los cuales se mueve Alicia como por inercia antes de caer desmayada.

4. El fuego ancestral

En *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981), Marta Rodríguez y Jorge Silva dan testimonio de la lucha del pueblo indígena kokonuko por recuperar la tierra que les fue ocupada desde el siglo XVII. Una secuencia narra la historia en la que dos reses se pierden en los arenales de la parte alta del volcán Puracé. Un par de hombres parten en su búsqueda y encuentran un corral con algunas reses, custodiado por el mayordomo de una hacienda, quien lleva una máscara de diablo. A través de cortes rápidos y movimientos de cámara, el rostro del mayordomo se superpone con el de un monstruo y luego con el del terrateniente, cuyas espuelas se comparan también con las de la estatua del conquistador Sebastián de Belalcázar.



Al final, los dos hombres vuelven al resguardo, donde dirán que a las vacas se las había llevado el diablo.

Los directores interpretan los mitos alrededor del diablo y los malos vientos como una mistificación pragmática que sirve a los habitantes como metáfora de la ambición desmedida de la raza colonizadora. Uno de sus testimonios dice que las Minas Puracé son efecto de un pacto con el diablo, quien cada año arrebató la vida de uno o más mineros para que la multinacional Celanese consiga su lucro. No obstante, lo que deja la minería en el páramo es una profunda erosión de la tierra y contaminación de las fuentes hídricas. Aún hoy la minería constituye uno de los grandes riesgos para el ecosistema, como es el caso de la actual polémica por el proyecto minero en el Páramo de Santurbán. En vez de asumir una posición escéptica frente a los mitos, el filme les da forma con dramatizaciones como la interpretación sobrenatural de un pacto con el diablo: «Pa' eso dicen también que debe ser de bastante espíritu para hacerse un encuentro con él».

*Nuestra voz de tierra,
memoria y futuro,*

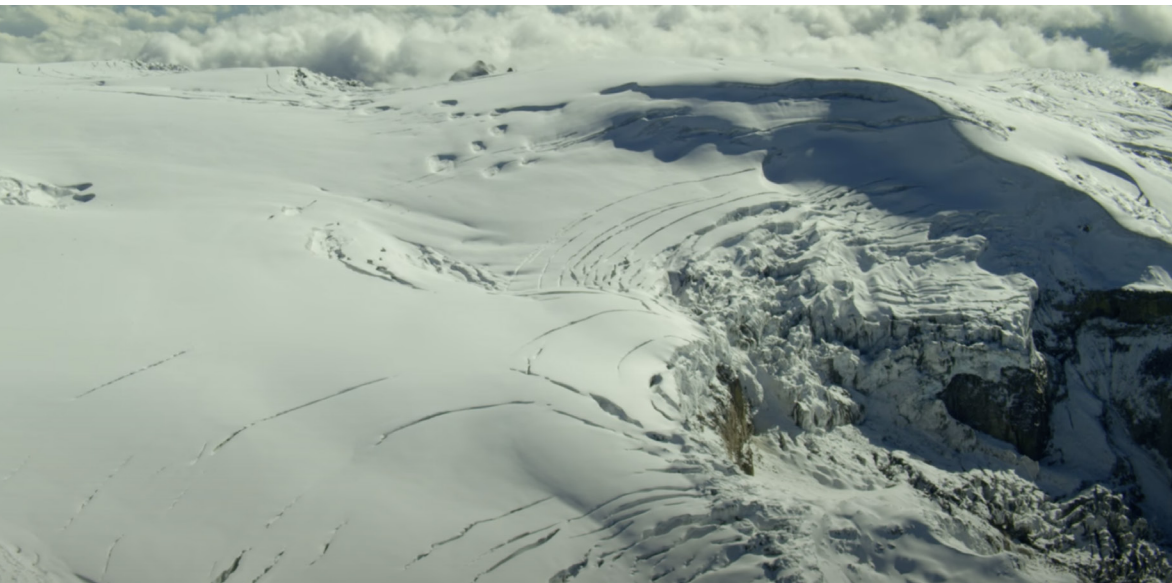
Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1981

La erupción del Nevado del Ruiz en 1985 ha sido la peor catástrofe natural en Colombia. El material piroclástico derriñó una enorme sección de glaciar que se precipitó montaña abajo hasta llegar al valle, donde cubrió en un solo momento todo el pueblo de Armero, acabando con la vida de más de veinte mil personas. En el documental *El valle sin sombras* (Rubén Mendoza, 2015), algunos sobrevivientes cuentan su testimonio desde las ruinas de las casas que un día habitaron. Las heridas se agravan por hechos comúnmente ignorados como el tráfico infantil, el abuso de la policía y de la Cruz Roja, y las devastadoras experiencias personales de salir de entre la tierra. Desde un helicóptero, Mendoza filma lo que podría ser una de las últimas majestuosas imágenes de este glaciar y después sigue el camino que tomó la avalancha por el cauce del río Lagunilla hasta llegar a la aldea abandonada. Escribe Mendoza:

Aún me cuesta pensar el ritmo de las cosas, el tamaño: una montaña móvil, que avanza a razón de cien metros cada cinco segundos, que arrastra hileras de gente, de carros, que va juntando los muros de las casas en el piso, los techos, va haciendo una mezcla homogénea, como una licuadora apocalíptica, machacando hombres, mujeres y niños con piedras descomunales, con camiones, masticándolos con maquinaria, con santos de iglesia.⁴

He querido volver a esta cumbre que sirve de punto de orientación para mi mapa de lugares dispersos. Yo mismo he filmado en sus montañas y me he preguntado por la coherencia histórica, biológica y geográfica de sus imágenes. El área glaciar de este volcán ha disminuido y tres glaciares del Parque Nacional Natural Los Nevados han desaparecido, pasando a ser los Paramillos de Cisne, Santa Rosa y Quindío. El proceso de deglaciación no solo se ha acelerado por el cambio climático, sino también por las constantes erupciones de ceniza. La inminente desaparición de los glaciares tendrá efectos irrevocables en nuestra memoria geológica y ecológica.

En internet hay cientos de videos de este glaciar hechos por turistas e investigadores, con drones o cámaras de monitoreo.



Estas imágenes digitales graban cada segundo de una era que se derrite frente a nuestros ojos, una era que necesita cartógrafos (críticos, videoensayistas y programadores) que usen las imágenes para trazar planos y dar relevancia a los mares de información. No basta con ver películas con los ojos de la biología o la geología, sino usar sus métodos y sus conceptos. Hay que entender el pensamiento científico como un asunto libre, experimental e inestable, no tan lejos de lo que es el cine. ©

El valle sin sombras,
Rubén Mendoza, 2015

73

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Francisco José de Caldas, «Prefación a la geografía de las plantas» en *Obras completas de Francisco José de Caldas: publicadas por la Universidad Nacional de Colombia como homenaje con motivo del sesquicentenario de su muerte 1816*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1966, pp. 383-399.

² Juana Suárez, *Cinemabargo Colombia: Ensayos críticos sobre cine y cultura*, Cali, Editorial Universidad del Valle, 2009, p. 37.

³ Erika Balsom, *An Oceanic Feeling: Cinema and the Sea*, Wellington, Govett-Brewster Art Gallery, 2018, p. 38. (T. de A.).

⁴ Rubén Mendoza, «[Volar en un solo pie](#)» en *Revista Universo Centro* No. 71, Medellín, 2015. {Revisado en línea por última vez el 06 de marzo de 2021}.