

Militancias visuales. El pensamiento estético y político de Gabriela Samper en su obra*

Resumen

Este artículo, resultado parcial de una investigación de tesis doctoral, tuvo como objeto de estudio la obra de Gabriela Samper. Una mujer colombiana pionera del audiovisual etnográfico y la cultura visual, quien inició una corriente de investigación documental que constituyó un reservorio de contenidos y memorias que le permitieron una extensa participación en la realidad política y cultural colombiana de la época (1965-1974). El objetivo de este artículo es caracterizar el pensamiento estético y político de Gabriela Samper, apropiando como objeto de estudio algunas de sus obras cinematográficas más emblemáticas. La metodología consideró un análisis estético del contexto político y un estudio técnico de algunos de sus cortometrajes más importantes, con un prototipo de análisis formal establecido por el autor para la reconstrucción de su ideología y experiencia de vida artística. Tomando como fuentes complementarias se incluyeron entrevistas realizadas a personas conocedoras de su obra. El análisis permitió ubicar a Gabriela Samper en la historia nacional, la crítica, los movimientos estéticos y su fuerte relación con el contexto cultural y social; este corpus de documentales sobre la identidad colombiana son una mirada diferente para esta época, desarrollando así posturas más controversiales y contemporáneas a través de enlaces simbólicos que visualmente permiten entender la postura crítica de la artista.

* Este trabajo es resultado parcial de la investigación académica adelantada en el Doctorado en Lenguaje y Cultura de la UPTC titulada: *La obra cinematográfica de Gabriela Samper. Militancias visuales y la mujer en el cine*, financiado por la Dirección de Investigaciones de la UPTC (código SGI 2734).

Catalina del Mar
Bonilla-Sanabria
Magíster en Artes Plásticas y Visuales
Docente de la Universidad
Pedagógica y Tecnológica de
Colombia
Tunja, Colombia.
Correo electrónico:
catalina.bonilla@uptc.edu.co
orcid.org/0000-0002-7134-9803

Google Scholar

José Gabriel Cristancho
Altuzarra
Doctor en Educación
Docente de la Universidad Distrital
Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia.
Correo electrónico:
jgcristancho@udistrital.edu.co
orcid.org/0000-0003-4288-4361

Google Scholar

Recibido: septiembre 8 de 2021

Aprobado: mayo 24 de 2022

Palabras clave:
Teorías de los medios, cine,
Gabriela Samper, análisis visual,
régimen audiovisual.



Visual militancy. The aesthetic and political thought of Gabriela Samper in her work

Abstract

This article, a partial result of a doctoral thesis research, had as its object of study the work of Gabriela Samper, a Colombian woman who was a pioneer of ethnographic audiovisual and visual culture, and who initiated a stream of documentary research that constituted a reservoir of content and memories that allowed her extensive participation in the Colombian political and cultural reality of the time (1965-1974). The objective of this article is to characterize the aesthetic and political thought of Gabriela Samper, appropriating some of her most emblematic cinematographic works as object of study. The methodology considered an aesthetic analysis of the political context and a technical study of some of her most important short films with a formal analysis prototype established by the author for the reconstruction of her ideology and artistic life experience. Taking as complementary sources, interviews with people familiar with her work were included. The analysis allowed Gabriela Samper to be located in national history, criticism, aesthetic movements and her strong relationship with the cultural and social context. This corpus of documentaries on Colombian identity is a different look for this time, thus developing more controversial and contemporary positions through symbolic links that visually allow understanding the critical position of the artist.

Key words:

Media theories, cinema, Gabriela Samper, visual analysis, audiovisual regime.

Introducción

En el contexto latinoamericano, los referentes femeninos en el mundo del arte son extensos¹; en diversas décadas del siglo XX el manifiesto del virtuosismo se atribuía al hombre, pero con el fenómeno del arte moderno el mundo simbólico se expande, el papel de la mujer en el círculo cultural se amplía, enmarcando relatos con lenguajes artísticos que por décadas fueron objeto de control del poder hegemónico.

La lucha por la visualidad ha sido en su historia un camino de apuestas por la problematización de los estereotipos sociales. Nuevas y creativas formas de intervenir en el relato humano configuran la imagen de la cultura explorando un liderazgo cultural, que permitió en la década del sesenta expandir los límites de creación en Colombia.

Arboleda, Osorio (2003) y Calle (2015) sostienen que la obra audiovisual que se estudia en este artículo permanece parcialmente oculta en el ámbito académico e histórico. Gabriela Samper fue una artista, cineasta y gestora cultural colombiana con una agitada vida y un final repentino. Los estudios e investigaciones académicas sobre ella son escasos y las reseñas de catálogo sobre su trabajo son limitadas. Por esta razón, resulta fundamental reconstruir y visibilizar su legado y postura ideológica, como un ejemplo de la construcción de visualidad y lugar de investigación vigentes.

Los trabajos de Gabriela Samper se adelantaron a su tiempo, su liderazgo para el trabajo interdisciplinar estableció una mirada moderna que utilizó nuevas narrativas, discursos y cuestionamientos técnicos sobre la otredad, tradiciones y manifestaciones antropológicas tanto del cuerpo como de la naturaleza. Los

¹ En la historia del arte latinoamericano del siglo XX podemos mencionar a Tarsila do Amaral (1889-1973), Feliza Bursztyn (1933-1982), Débora Arango (1907-2005), Frida Kahlo (1907-1954), Lygia Clark (1920-1988), Marta Minujín (1943), Beatriz González (1938).

archivos audiovisuales recopilados en la filmografía de la realizadora datan desde 1965. Los primeros son la escritura del guion y co-dirección del cortometraje *El páramo de Cumanday* (1965), *Historia de muchos años* (1965) y *¿Qué es intercol?* (1967). Luego se trasladó a Estados Unidos donde realizó dos películas: *Una máscara para ti, una máscara para mí* y *Ciudades en crisis, ¿qué pasa?* (1967). Cuando regresó a Colombia en 1969, realizó tres películas: *Festival folclórico de Fómeque*, *Los santísimos hermanos* y *El hombre de la sal*. La obra de Gabriela Samper es de gran importancia ya que vivió en tiempos donde existía:

Un cine y una sociedad que veía mal la participación femenina, tanto frente a la cámara (las actrices fueron repudiadas hasta la aceptación de las estrellas del esplendoroso Hollywood) como detrás de ellas, una sociedad que hasta 1951 no trató a las mujeres como ciudadanas, con derecho al voto. Cuando Gabriela Samper decide hacer cine, la poca participación femenina se limitaba a las maquiladoras, vestuaristas y una que otra asistente de dirección. (Samper en Calle, 2015, p. 1)

De esta manera, su vida y obra retoman especial relevancia por las posturas estéticas y políticas que quedaron plasmadas en sus guiones. A continuación, una muestra de su pensamiento:

Saber qué somos y tener orgullo de ello; conocer nuestro ancestro, divulgarlo y elevar el sentimiento de nacionalidad del cual carece nuestro pueblo, es decir, darle igual importancia al desarrollo cultural que al económico y al socio-político. (Samper en Calle, 2015, p. 2)

352

El artículo busca comprender desde un enfoque sociocrítico estos procesos sociales frente al inminente estallido de la guerra del narcotráfico en el país y la explotación de los territorios nacionales. Simultáneamente, se propone relacionar superficies y *aparición-es*² del territorio con los elementos simbólicos, que, a partir del reconocimiento de la memoria ancestral, convergen en elementos de investigación que condicionan una búsqueda hermenéutica del pensamiento moderno y sus movimientos en los discursos de la imagen:

² Aparición-es: categoría para diferenciar la identificación de situaciones visuales dentro de un cuadro fotográfico. Toda la descripción visual que es trabajo de la iconografía en su primer nivel.

“Creo que sólo a través de los nuevos medios de comunicación: cine, diapositivas, fotos, cintas magnetofónicas, podemos guardar y luego divulgar nuestra herencia cultural” (Samper en Calle, 2015, p. 2).

La realidad y experiencias sobre la observación estética del mundo, constituyeron una pulsión creativa en Gabriela Samper, con la cual definió la naturaleza de la cultura en la época de los sesenta, como símbolo de resistencia que propone un modelo de desarrollo alternativo, al establecido modernizante-capitalista. Este fenómeno de lo mestizo ha sido interesante y objeto de estudio para artistas e investigadores³.

Hoy en día el trabajo de Gabriela se relaciona con la antropología de los sentidos, la cultura visual, los estudios visuales, con la necesidad de re-localizar y de sentir nuevamente de forma más compleja y de problematizar sobre el cuerpo, sobre la forma en que percibimos el mundo y la realidad. (S. Valderrama, comunicación personal, 11 de junio de 2020)

En este sentido, se considera importante identificar el pensamiento estético y político en la obra cinematográfica de Gabriela Samper, como un ejemplo clave en Colombia, y es fundacional para la historia del audiovisual en el país. Este corpus es un tríptico de los siguientes cortometrajes escogidos: *El páramo de Cumanday*, *Los santísimos hermanos* y *El hombre de la sal*. El análisis de estas fuentes donde participó Samper, evidencia a la mujer como líder y sujeto creativo revolucionaria desde lo visual, para dar continuidad a la estética de una época. Estas producciones permiten analizar los subtextos latentes.

El páramo, pues, no es inabarcable y ajeno, sino que puede convertirse, con trabajo, persistencia y fortaleza de espíritu, en un espacio vivido y comprendido. La cámara de Witlin, que acaricia detalles del páramo y de El Caluroso con agilidad y gran poder de observación, parece comprobar este hecho, mientras que la edición de algunas escenas refleja la furia y la desorientación del joven aventurero mediante el montaje de elementos que el espectador no sabe bien si son reales o subjetivos. (Wood, 2010, p. 89)

³Entre los investigadores que han hecho este acercamiento se encuentran algunos teóricos decoloniales como Serge Gruzinski, el Colectivo de diseñadores gráficos Taller Cuatro Rojo que surgió en 1970 o Joseph Beuys que se destacó en la década del sesenta en Alemania.

Para tal fin, el artículo se divide en dos partes: en la primera se presentan los referentes teóricos y metodológicos; en la segunda se hace el análisis de la obra de Samper desde tres ejes: en el primer lugar se contextualiza el trabajo político de Gabriela Samper; en el segundo se analizan las obras objeto de discusión; y en el tercero se indaga sobre la postura que mantuvo con las artes, es decir, su aparición en el medio cultural de la época y su influencia culturalista.

Metodología

El lenguaje audiovisual como campo simbólico

A lo largo de la historia la importancia de la imagen para la representación política y estética ha servido como herramienta de control, donde los conceptos giran alrededor de lo visual, siendo lugar de investigación para las artes. De acuerdo con Burke (2001), históricamente las imágenes toman como punto de partida los discursos hegemónicos y los grandes relatos históricos, lo hacen con el ideal de redefinir el sujeto e ilustrarse continua e indefinidamente, en este sentido la función del arte contribuye al desarrollo estético y ético de las comunidades y de las épocas.

El sujeto representado en las imágenes de la historia del arte y la aparición del objeto artístico se pueden establecer como productos discursivos de la sociedad, definidos por narrativas y temporalidades que condicionan al artista; indaga la sensibilidad e intereses humanos a través de mecanismos y tecnologías para la representación. Mitchell (2014) sostiene que “lo que las imágenes quieren de nosotros, lo que hemos fallado en darles a ellas, es una idea de visualidad adecuada para su propia ontología” (p. 21).

La cultura visual en este sentido es un fenómeno fundamental, motor de indagación de los estudios visuales y culturales (Guasch, 2003; Didi-Huberman, 2008; Pollock, 2008; Rancière, 2008; Schweizer, 2008; Valdés, 2008) para identificar los regímenes audiovisuales (Cristancho, 2018, p. 101) que se han configurado en el tiempo, y juegan un papel fundamental en la construcción de la sensibilidad, del sentido común como parte de la hegemonía (Cristancho, 2021). En efecto, “La creación de imágenes en el espacio social es algo que todas las culturas han concebido, es otro tema referido a la actividad de percepción sensorial de cualquier persona a la producción de imágenes interiores” (Belting, 2007, p. 15).

Objetualizando la experiencia con las ideas se forma un combustible de conocimiento que permite un acceso a infinitas posibilidades de interpretar la identidad, tal como las obras de arte enmarcadas en conceptos universales, museográficos y subjetivos de la existencia, el dolor y la noción de experiencia, compositivamente aparecen en superficies de la materia o *physis*; procesos pictóricos y escultóricos que circulan y han dado lugar a la historia del arte, entre otros campos de la memoria y las preguntas ontológicas por el Ser. “El salto de la vista a la mirada es un acto simbólico. Toda mirada configura, da nueva figuración. La Mirada es la primera manifestación artística del hombre; arreglar el mundo. La mirada es ya un principio estético” (Vásquez, 1992, p. 2).

La experiencia sensible de la sociedad contemporánea con la cultura visual es prematura; en un primer momento, esta cultura modifica a la sociedad a través de los medios masivos de comunicación, las redes virtuales y el espacio público; azarosamente. De acuerdo con Villar y Ramírez (2014): “Las representaciones han sido estudiadas desde distintas disciplinas. Desde las ciencias sociales y la comunicación, que están atadas a su relación con el estudio de la sociedad y la cultura” (p. 55).

Lo estético es la realidad apropiada e interpretada a través del dominio del arte como medio expresivo para las masas. Así pues, el enfoque de los estudios visuales es su aparición en los escenarios modernos de la sociedad, y esta investigación toma consciencia frente a la legitimación social de las imágenes, su circulación y debates. Se ha considerado importante seleccionar algunos elementos del componente creativo de la obra de Samper para analizar los orígenes de nuestro pensamiento y vivencias actuales como colectivo nación. “En el rol y el contexto global, en el paradigma moderno del arte y sus disciplinas de estudio lo que estaría en juicio serían las imágenes y su rol en el mundo, la pregunta por ellas” (Pinto, 2006, pp. 143-148).

Así pues, la relación entre la imagen y la identidad subjetiva de los cortos estudiados contrastan elementos propios del *ethos*, entendido como modo de ser propio y ser sí mismo de una comunidad, estableciendo así la realidad cultural y las perspectivas individuales que conforman una nación ideológica con fuertes raíces ancestrales. La aparición de la imagen como fenómeno da cuenta de las experiencias, relaciones, y acontecimientos de la condición humana, y enmarca el valor de lo simbólico para cada cultura.

356

La circulación pública que vivieron las piezas audiovisuales escogidas fue, para la época de los setenta en Colombia, un despertar de la percepción individual del discurso, establece un encuentro con la otredad representada y los nuevos esquemas de pensamiento que se desbordan de lo estatal.

De acuerdo con Metz (1974), “cada lenguaje se define por la presencia en su significativo de ciertos rasgos sensoriales y por ausencia de ciertos otros” (p. 39). El guion audiovisual es entonces un lugar de creación visual donde la mirada literaria se establece a través de la palabra pensada creando las narrativas y la historia como recurso espaciotemporal.

En este sentido, el documental social y en específico el de Samper es el acontecimiento más pertinente para este acercamiento a lo real. Como un mapa de la búsqueda de identidad nacional que reconoce la pertinencia y calidad de los archivos, las ideas alrededor del arte y la cinematografía se problematizan. Las imágenes históricas en la escritura acerca de la filosofía, el cine, la fotografía, el paisaje-patrimonio, las manifestaciones culturales, los lugares, narrativas y simbolismos de los pueblos se encuentran de nuevo en el documental. La naturaleza de los personajes nos permite relacionarnos e indagar sobre sus formas y pensamientos ideológicos, fantásticos y de crítica política.

Por otro lado, el cine de Samper es un lenguaje que posee rasgos semánticos de simultaneidad, un pluralismo de códigos a la espera de organizarse por medio de esquemas cinematográficos que estudian el movimiento y la temporalidad que es fuertemente raizal. Las acciones suceden y se suman.

En el documental *El páramo de Cumanday* se concentró no solo en la posibilidad de narrar y divulgar una leyenda autóctona, sino que en la banda sonora participó un conjunto musical de la región conformado por los representantes más típicos del pueblo, tuvo como director y flautista al usurero del pueblo, el tiple lo tocó el peluquero y la guitarra el tendero. (Patiño, 2009, p. 439)

La muerte constante en el otro a través del tiempo del cine o el detenimiento del mismo en una fotografía como reflejo inconsciente de la mirada y la experiencia nos condiciona a una idea de semejanza que nos define como raza; con características específicas determinadas por el territorio. Hemos trascendido el acto primario de reconocimiento de nuestras diferencias determinadas por la cultura.

La experiencia del cine como viaje en el espacio y el tiempo es algo tan común que inclusive no la hacemos consciente. No obstante, el espectáculo cinematográfico funciona comercialmente cuando da esta respuesta a su público: el viaje, la evasión, la fantasía; cuando lo hace olvidar de su presente transportándolo a otro lugar y otra época. (Durán, 2009, p. 23)

Desde el origen de la idea audiovisual, su desarrollo escritural en el guion como derrotero para el despliegue de un trabajo en equipo, se dispone finalmente como propuesta de producción, creación y aparición de una imagen nueva de la cultura. El juego dinámico de luces y sombras subjetivas de la mirada, reformulados en la edición; toma sentido en consecuencia del realismo documental que se plasma en el formato técnico y en la memoria histórica de la experiencia.

El arte proclama la relación y coexistencia dinámica artista-público, por esto su aporte a la identidad con el mundo que habitamos es el de la distinción tajante entre lo que es y lo que no es, el ser y el no ser; este desarraigo o desplazamiento al terreno de la investigación es fundamental en la estructura de nuestro pensamiento; lo místico y lo poético viven de esta manera una relación clandestina y mermada en el acto creativo. Para Mitchell (2014): “La imagen como subalterno emite una apelación u orden cuyo efecto y potencia precisos emergen en un encuentro intersubjetivo compuesto de signos de deseo positivo y trazas de ausencia o impotencia” (p. 18).

Disponibles estos elementos, se procederá a presentar en un primer término, un panorama general de la obra de Gabriela Samper y su contexto, para, a partir de allí, realizar el acercamiento al corpus audiovisual y a los niveles de aparición-es en la imagen creada y su comprensión en términos de enunciados significantes. Posteriormente, se procura inferir la concepción de arte de Gabriela Samper al menos en estas obras. Se espera con esto, incluir en los asuntos de la interpretación y los estudios visuales una herramienta eficaz de análisis iconográfico para la pintura, la fotografía y el cine, en un acercamiento al relato de la vida y a una definición de arte atmosférico y lo que sería una justificación para detener nuestra mirada en una obra de arte.

Resultados y discusión

La imagen del otro en su contexto se logra producir en estos documentos y permite hacer una lectura histórica de la representación audiovisual de Colombia, antes de su conflicto territorial y los procesos del narcotráfico. Estos resultados son a su vez una pregunta por la identidad de lo regional, una mirada a la tradición y los fenómenos de la cultura que se sustentan en una creación colectiva de corte humanista.

El contexto de Gabriela Samper

Revisamos en particular la labor de Samper en la cultura local para comprender e interpretar los entramados simbólicos alrededor del mito ancestral y la vida que por generaciones anteriores eran y aún son enunciados libertarios del pensamiento. La apertura cultural que Gabriela tuvo en New York le permitió avanzar en el desarrollo tecnológico y entender la utilidad de las herramientas cámara, escenarios, sonido, edición, más allá del conocimiento narrativo y estableciendo un campo de experiencia.

Se enfocó aceleradamente en la gestión cultural y en la escritura de guiones para teatro y cine. Su actividad se equiparaba con el talento de artistas, fotógrafos y directores del momento como Hernán Díaz, Ray Witlin, Jorge Silva, Jorge Ali Triana, Manuel Zapata Olivella. Entre muchos otros elementos nuevos como una mirada al paisaje, el surrealismo, los trabajos de campo, algunas reflexiones sobre la moralidad y lo cotidiano, en una especie de *road movie* del hippismo tardío.

Su filmografía no es muy extensa, en todos los casos son cortometrajes documentales que no exceden los 30 minutos. A nivel formal realizó con varias posibilidades narrativas y puntos de vista, generando toda una escuela con sus maneras de investigar y producir, creía que la única forma de serle fiel a la realidad filmada era un largo proceso de investigación, en el que vivía durante años en los lugares y con las personas que investigaba. (Calle, 2015, p. 2)

Por otro lado, es importante mencionar sobre el trabajo de Samper a los estudios de género, como construcción conceptual de los estudios culturales que inciden tangencialmente en la obra y se pueden encontrar en el trabajo visual. Algunas características de estas nuevas libertades por descubrir, permiten entender el trabajo culturalista y docente que ejerció Gabriela Samper y los problemas que pudo tener en las décadas del sesenta y setenta frente a la beligerancia masculina y la persecución política.

Se puede interpretar el trabajo de esta activista como acción feminista que sitúa en cuestión el género y el trabajo, como un asunto de disputa por el poder intelectual y simbólico. De acuerdo con Estrada (1997), las características principales que denotan esta construcción del género son: énfasis de la mirada, discurso de defensa, los valores políticos, la lucha por los derechos, la calidad de vida y el cambio de rol en las relaciones de género; estos ítems se sopesan con el trabajo y la concepción misma de nuestra función vital como seres conscientes.

El cine desde la perspectiva femenina ha tocado temas de suma importancia, pero no solo con connotación femenina sino desde un punto de vista reflexivo y crítico a la hora de documentar tanto las realidades del país, como las vivencias de las mujeres, convirtiéndose así, en analista permanente de los cambios sociales. (Gómez, 2014, p. 35)

360

Y es que el trabajo de esta activista fluctúa constantemente entre la academia, las humanidades y los procesos de enfoque etnográfico que, equiparados con la técnica cinematográfica y el documental, implican un ejercicio de observación diferente en un contexto geográfico montañoso. La aventura de vida que desarrolló Samper moldeó su deseo por hacer un énfasis en la mirada geográfica y el entorno social del territorio. Desde una nueva pulsión femenina, se permitió ser partícipe del interesante momento anterior al conflicto armado en nuestro territorio, principalmente en el Tolima.

Saber qué somos y tener orgullo de ello; conocer nuestro ancestro, divulgarlo y elevar el sentimiento de nacionalidad del cual carece nuestro pueblo, es decir, darle igual importancia al desarrollo cultural que al económico y al socio-político. (Samper en Arboleda y Osorio, 2003, p. 148)

Luego de esta experiencia, su filme *El páramo de Cumanday* (1965)⁴ cobró un nuevo significado para ella. Expresó su profunda preocupación por lo que consideró el máximo de los males a los que se enfrentaba el país en dicha época: el miedo. De acuerdo con los homenajes hechos a Samper en centros culturales de la capital, se afirmaba que el miedo estaba por apoderarse de la sociedad colombiana, reflexión que anticipó los sangrientos tiempos que sucedieron con la llegada del narcotráfico y el recrudecimiento de la violencia entre guerrilla, paramilitares y fuerzas del Estado (El Chapín Prensa, 2016).

El ejercicio político de Samper enfrenta y construye el concepto de miedo desde las narrativas de la soledad, la pérdida, el desarraigo, y se ven manifiestas en las luchas simbólicas que mantuvo desde su obra. A través de los viajes y su naturaleza de analista cultural, aprovechó los vínculos con las esferas políticas, académicas y sociales que la elevaron a ser reconocida por su diálogo y por su coherencia ideológica. Sus acciones eran consecuentes con su proceder y las dificultades siempre las utilizó a favor. Es por esto que cuando fue encarcelada logró entablar una relación directa con las reclusas y hacer su último trabajo literario, un libro llamado *La Guandoca*.

Esto nos exige ubicar el análisis en el contexto del cine de las décadas del sesenta y setenta, lo cual requiere una revisión de las formas de producción y labor de los autores en tanto su marginalidad, debido a la precariedad de medios que se tenían para crear expresividad en los setenta, y el sobreprecio. Para hacer cortometrajes es preciso, y de suma importancia, el análisis sonoro, visual, y las mezclas que se han permitido en este trabajo ayudan a seleccionar

⁴En los créditos la fuente primaria señala a Samper como escritora del guion, sin embargo, otras fuentes cuestionan que su rol se limitara a esto y posiblemente tuvo el rol de dirección. No hay claridad sobre el asunto, las fuentes no son congruentes entre sí, así que el debate permanece abierto.

las capas ideológicas y políticas como instrumento de análisis. Hay que revisar en otro sentido los errores, defectos y la precariedad del revelado que pudo incidir en la factura de algunos documentos (Cristancho, 2018, pp. 209-210).

El cine documental de Gabriela Samper marca un momento en la historia donde se da apertura y simultaneidad a lo noticioso y lo pionero de sus acciones, rompe con estereotipos al revelarse en contra de las ideas hegemónicas y seculares. Su vida asimismo está llena de controversias, pasa un tiempo en Estados Unidos, es acusada constantemente en medio de su lucha contra la corriente política de la época y también es reconocida como una excelente amiga y avivadora de procesos (S. Valderrama, comunicación personal, 11 de junio de 2020).

Desde la visión de los estudios culturales hay que hacer énfasis en el voto femenino logrado en 1954 y cómo esto da paso a una imagen que no mostraba un imaginario femenino. En Mérida y Valparaíso, los festivales de cine social, militante y político se consideraban cine de autor, lugares donde Samper fue premiada. En el setenta surge el movimiento Cine Mujer con Patricia Restrepo y actualmente existen otras realizadoras importantes como Libia Stella Gómez y Camila Loboguerrero (M. Durán, comunicación personal, 10 de junio de 2020).

Cine Mujer es un llamado a prestarle atención a la cotidianidad: a cómo el trabajo que realiza diariamente un ama de casa no es pensado ni tratado como tal; a cómo una mujer pobre debe soportar no solo las cargas de un esposo maltratador, sino las del rebusque diario para darles una vida digna a sus hijos; a cómo, en últimas, las mujeres libran batallas diarias en medio de contextos adversos. El feminismo de Cine-Mujer reivindica esas luchas invisibles para hacerlas visibles y para convencernos de que es en la cotidianidad donde se cocina el cambio, donde se hace el feminismo. (Chaparro y Martínez, 2016)

El énfasis en el cine y la memoria, así como la relación entre documental y los análisis de los contenidos visuales, permite contar todo lo que sucede, la escena y los cortes, como aporte interesante en la obra de Samper que permite interpretar su obra como cine de autor y leer cada enunciado y acontecimiento visual desde un lugar innovador en tanto ejercicios de tiempo y movimiento (B. de la Pava-Vélez, comunicación personal, 15 de julio de 2020).

Los métodos de trabajo de Gabriela Samper reconocen un interés por el campo y sus personajes, la duración de sus trabajos y aproximaciones a la gente. Desde la antropología visual, develan una influencia de Robert Flaherty, realizador de películas como *Nanook* y *Hombres de Aran*; estos estudios externos impulsaron su realización local. Aun así, siendo mujer, no enfatiza en una visión del género, pero tampoco cae en lo abstracto del mismo (P. Mora, comunicación personal, 1 de agosto de 2020).

La teorización e investigación sobre cine nos remite a trabajos como los cuadernillos de cine colombiano de la Cinemateca Distrital como *Rostros y Rastros*, *Balance Documental*, *Cine y Política*, *Sonido* y *Un cine en busca de su voz*, entre otros. Son depósitos de memoria audiovisual que le dedican una revisión y mirada a los documentales de 1965 a 1971 de Gabriela Samper, Diego León Giraldo, Marta Rodríguez, Jorge Silva, Luis Ospina y Carlos Mayolo.

Es importante evidenciar la brecha entre el documental y el cine experimental aprovechando que el momento histórico no era definido; los elementos surreales que se develan son la violencia y la pobreza, conjugados en una imagen. A Samper le hacen la crítica de no hacer denuncia explícitamente, pero se evidencia en su cinematografía un discurso por fuera de las militancias coloquiales; sin embargo, ella se ubica en el corazón de la violencia en Colombia y desarrolla una mirada sensible de reflexión hacia la memoria ancestral (S. Valderrama, comunicación personal, 11 de junio de 2020).

Samper provenía de una familia reconocida en la capital, pero esto no impedía sus juicios de valor y la vinculación a movimientos sociales. Su encarcelamiento y comienzos con los títeres y el teatro son antagónicos; es una mujer inclinada a ser una heroína para su tiempo, hace parte de movimientos en contextos politizados de izquierda cultural y militancia artística; su obra es mucho más que cine justificado por su cercanía a las instituciones académicas y científicas. M. Samper (comunicación personal, 24 de noviembre de 2019) señala que tuvo contacto natural con terratenientes que la admiraban por su valentía y por su don de gente, fue quizás el gesto más político de ella, ejercer su trabajo y moverse en su búsqueda.

América Latina hereda de la colonia y sobre todo de la esclavitud modelos de desarrollo basados en la exclusión y no en la inclusión de las mayorías, las altas tasas de analfabetismo fueron obstáculos para el consumo del cine desde el periodo mudo con sus carteles. (Paranaguá, 2003, p. 87)

La violencia bipartidista y el proceso democrático no es cronológico. La escogencia técnica de Gabriela y la forma de acercarse al territorio es lo que le interesa y como subtexto es una reflexión sobre la violencia desde los otros. Se habla entonces de un nuevo cine latino, un cine campesino que no es una denuncia. *Los santísimos hermanos* causa impresión y comunicación sensorial donde la figura del narrador, y otras pedagogías audiovisuales se complementan con paisajes sonoros que hacen un impacto en los sentidos. La estética del corpus escogido es muy particular, en ese momento el documental como estaba ocurriendo, estaba desligado de las lógicas oficiales, se ubicaba en dos grandes ejes: los movimientos de izquierda que estaban unidos a la academia, antropología, educación pública y otro movimiento contracultural que tenía sus propias dinámicas entendiendo la mirada como acto social de ver entonces más allá de las visiones institucionales, gubernamentales; vemos en Samper un documental emergente, efervescente e interesante de este momento histórico (S. Valderrama, conversación personal, 11 de junio de 2020).

En este contexto de conflicto resalta la importancia de la mujer en los procesos políticos y culturales; la obra de Samper se ubica en un interés de tradiciones culturales y mitos. Marta Rodríguez entra con otra militancia social y otras voces, así como en el sur del país Carlos Mayolo y el grupo de Cali, Luis Ospina, Caliwood, Jorge Silva y el tercer cine de Carlos Álvarez; en el medio creativo se habla en general de un cine latinoamericano, siendo estos realizadores los que observan contextos propios y extendieron la mirada a la otredad (Cristancho, 2018, pp. 210-211).

El cine político y documental está alentado por mujeres y la perspectiva feminista que en nuestro país es liderada por Julia Álvarez, en Argentina por Lucrecia Martel y también a las teóricas feministas como la británica Laura Mulvey, Clarita Riascos de Cali, Patrice Ayala de Uruguay y Priscilla Padilla. La figura y la ficción en el cine mujer son principalmente importantes en el campo documental; las razones culturales, los financiamientos y el mapeo del panorama femenino en el audiovisual se pueden complementar con la mirada a Gloria Triana, Marta Rodríguez, como un despertar aguerrido de la genealogía cinematográfica de nuestro país (P. Mora, comunicación personal, 1 de agosto de 2020).

Este contexto permite ubicar la producción visual de Gabriela Samper; en tal sentido, a continuación, se presenta el análisis de las obras objeto de este estudio.

Análisis audiovisual de la obra de Samper

Como ya se mencionó, este artículo analiza tres obras cinematográficas de Samper con una metodología basada en la verosimilitud, correspondencias y asuntos espaciotemporales que constituyen los sujetos representados, estos

patrones se establecen de acuerdo a unidades básicas de las artes y el dibujo y nos permiten profundizar en la interpretación de los elementos visuales:

El páramo de Cumanday. Cortometraje dramático que relata un mito en las montañas de Colombia, exactamente en el departamento del Tolima. Hace referencias al mundo campesino y la ardua labor de ser arriero, evoca lo mítico de la tradición oral y lo traduce a una poética visual.

Los santísimos hermanos. Documental experimental sobre una secta grupo religiosa que toma como ideología ser austero y libre de materialismo, así como los sentimientos de adoctrinamiento en relación al pecado del dinero y la sociedad. Es un ejercicio hecho con antropólogos, psicólogos y fotógrafos que describen el espacio en detalle.

El hombre de la sal. Documental que registra la última tradición salina que preserva don Marcos Olaya, artesano de Nemocón, momentos antes de la industrialización y el avance técnico en el país que ha ocasionado la pérdida de estas herencias.

El páramo de Cumanday “estuvo dentro de la selección oficial de películas que participaban en el festival de Puerto Rico 1965” (Arboleda y Osorio, 2003, p. 149). En un primer nivel de análisis, *El páramo de Cumanday* nos permite decir que el cortometraje tiene una composición naturalista, una contraposición de planos que van entrando en la narración, donde están las profundidades de campo y las triangulaciones y diagonales⁵, que describen la geografía montañosa y los recorridos que se hacen dentro de ella.

⁵ La profundidad de campo es la capacidad que tiene la lente fotográfica para poner en nitidez lo observado; para ello cuenta con un foco y una distancia focal que a mayor distancia focal menor profundidad de campo y viceversa. Por otro lado, las triangulaciones o diagonales son estructuras compositivas que toman la geometría para atraer la mirada al enunciado visual.

Prevalece una fotografía limpia, trabajada y delicada, que enfoca, describe y representa el lugar de una manera indiscutible, utilizando prácticamente todos los tipos de encuadres y planimetrías: planos generales, planos medios, primer plano, plano detalle, picados, contrapicados, contraluz, cámaras fijas, planos secuencia, cortes y movimientos orgánicos de cámara en mano.

Principalmente, la cámara registra el movimiento de la naturaleza en el páramo, que varía constantemente. Los animales, el agua, la neblina y personajes irrumpen en el espacio y llaman la atención estas presencias en el paisaje. Y, por otra parte, la mirada sutil y efectos de movimiento y edición focalizan las poéticas de los diálogos en un dramatismo narrativo.

La elipsis inicial es una manera de generar un movimiento cíclico que se completa al final de la película. La edición, que organiza imágenes de diferentes referentes espaciales, se disuelve creando ritmos para entrar en el espacio simbólico del discurso, complementándose con la musicalización andina del grupo “Lluvia de recuerdos”, que evoca una emocionalidad en la tonalidad melódica y el uso de flautas. Este grupo es una experimentación con los mismos campesinos para que hicieran la música como una expresión de identidad.

El cortometraje tiene un narrador omnisciente, en voz en off, que contextualiza y presenta a los personajes, que son los arrieros de Villa María. Sus diálogos describen y cuentan la experiencia en el páramo, lleno de misterios fantasmagóricos, visiones oníricas, silbidos y gestualidades que comunican una exaltación misma del lenguaje y un dramatismo que conlleva la acción, permitiendo entrar en el discurso de una voz poética:

Son interesantes las siguientes descripciones de los fenómenos naturales: “El páramo se come al mal arriero” (Samper, 1965, 10:06), “Que talito compañero, ¿qué tal la jornada?” (10:58-11:01), “Me perseguían los frailejones ancianos gigantes guardianes del páramo” (13:17-13:21), “Arriba siempre arriba sonaba la campana” (13:53-13:56,14:18-14:20), “Páramo cruel quiero mi recua” (16:06-16:08), “El grito se detuvo en el miedo” (16:33-16:34), “El grito se detuvo en la asfixia” (16:39-16:40) “El grito se detuvo en el vértigo” (16:46-16:47), “Aguantar el frío, dominar la soledad, querer la inmensidad yerma y desolada” (20:32-20:39). El paisaje sonoro de campanillas, música de flautas y bambuco se enfrentan a la inmensidad de la geografía montañosa y acompañan armoniosamente la imagen.

Los elementos como la campana, los machetes, la indumentaria, las alpargatas, las ruanas, la neblina, la bruma, las gotas de agua termal, los caminos, las rocas y las miradas se funden con la filigrana ecológica. Aparece una mirada nostálgica y romántica de un pasado libre que evoca una conciencia medioambiental por el ecosistema milenario.

Existe una mayor presencia masculina en la narrativa. La imagen de la mujer se ve una vez en la finca de los arrieros, pero hay una manifestación de lo femenino en el tratamiento de la imagen y la construcción poética del discurso, por la suavidad de los movimientos, el sentido de vulnerabilidad del cuerpo ante inminentes peligros y arrojado a la indómita naturaleza.

La comparación de fuerzas masculinas en las diferencias que se leen en los personajes, sus historias personales, edades, capacidades y reacciones a su entorno demuestran la resistencia, el valor, coraje y vulnerabilidad, validan las acciones de las personas y son guiados por un ideal de humanismo sensible en donde se gira alrededor del concepto del miedo y la soledad humana.

Gabriela Samper tiene un interés por construir con el otro. M. Durán (comunicación personal, 10 de junio de 2020) señala que la recitación de letanías en *Los santísimos hermanos*, el diálogo entre ellos, la voz del niño y el adulto son modularidades del lenguaje y nuevas texturas sonoras, o el fantasma del páramo son elementos interesantes desde la psique y el inconsciente colectivo porque fomentan la indagación visual y la musicalización que, en el caso de *El hombre de la sal*, refleja un lamento a la pérdida de la tradición y el miedo a la desaparición.

Por otro lado, el Cumanday o Páramo del Ruiz es importante en la cosmovisión y en el nacimiento de las guerrillas, se considera un lugar paradigmático para reflexionar el ser en el mundo. Su trabajo de campo en estos territorios superó un año y esto le da la autoridad de narrarlo (F. Ospina, comunicación personal, 1 de agosto de 2020).

El segundo cortometraje, *Los santísimos hermanos*, es una composición rítmica a partir de fragmentos y detalles con primeros planos, medios y generales. Está construido para acercarse al espacio y situación en la que viven los personajes, quienes se desplazan de lo rural a lo urbano en la historia. La fotografía tiene momentos de cámara en mano, movimientos rápidos, pero a la vez delicados y con una fluidez que lleva la mirada del espectador a fijarse en los detalles de la experiencia sensorial.

Por ejemplo: la cámara encuentra un cuerpo que se acerca a una mesa con ollas negras aparentemente de barro y se enfoca en un plano medio, vemos a un hombre con los ojos cerrados agarrado de un cetro, vuelve al *tilt down*⁶ con un cuerpo en detalle y un *tilt up*⁷ con otro cuerpo. Aparece cuerpo lateral fuera del espacio en *tilt down* y vuelve a la oscuridad. Aparece una niña, le

⁶ *Tilt down*: mover la cámara verticalmente de abajo hacia arriba.

⁷ *Tilt up*: mover la cámara verticalmente de abajo hacia arriba.

enfocan el rostro y vuelve a bajar la cámara, ella tiene la mano en el corazón describiendo los costales que visten y algunos contactos del cuerpo, las manos y los objetos del entorno en alternancias.

Los elementos como el costal, los objetos de barro y otros materiales, cruces y vestidos que cubren todo el cuerpo y las cabuyas muestran la coyuntura entre naturaleza y cultura o lo que mantiene esta convergencia. La cámara muestra el recorrido de los integrantes de esta secta austera, que vivía en Nilo (Cundinamarca), desde ese terreno fangoso en donde habitan, dirigiéndose hacia el espacio de la ciudad. De este modo, hace una crítica directa a los poderes políticos, un discurso contrahegemónico, la pregunta por el cuerpo, sus pasiones y pulsiones, una letanía a la agonía de estar vivos. No obstante, también alude a un fanatismo religioso que parece engeguado y se torna profético. La voz masculina, el dominio de la naturaleza, la abstinencia y el sometimiento a la falsa conciencia religiosa recalcan la vulnerabilidad de la carne y el peligro de la razón.

En este trabajo el sonido es confuso, encriptado en el registro técnico y agudo, se mezcla con una voz recalcitrante y aleatoria sin guion. Hay un distanciamiento entre los protagonistas del cortometraje, los santísimos y la sociedad común, aparecen hombres, mujeres y niños y en la ciudad todo tipo de personas. Hay un escenario agreste, en medio de una naturaleza muy primitivista, naturalista y con aspecto rudo, para quienes habitan allí, quienes se adaptan y conocen el lugar donde se vive entre la tierra, el agua y los animales.

En cuanto al surrealismo, en *Los santísimos hermanos* se considera cine experimental más que todo al salir del realismo creando una transformación visual. La lección de Gabriela es la de un cine campesino, el objeto del mundo campesino que sería un reflejo de la violencia en el campo y el cine como condición urbana y herramienta. Los diálogos que surgieron de

allí son ahora parte de la historia audiovisual de nuestro país: “la tendencia estético-ideológica ha sido la de un cine de temáticas más individualistas que aquellas épico-colectivas del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta” (Rufinelli, 2006, p. 73).

Finalmente, *El hombre de la Sal* es un montaje que contrapone y edita imágenes, detalles y fragmentos de acciones, en función de una narrativa sonora que es dirigida desde la musicalización, hasta la superposición de una voz, que describe las situaciones. La fotografía, desde el punto de vista documental, va guiando la narrativa y va presentando los espacios, los cuerpos, las acciones y relaciones entre los mismos a partir de detalles, acercamientos y secuencias a manera de transiciones espaciales. Hay muchos cortes de edición que van generando un movimiento intrínseco en la visualidad, van enunciando y señalando el proceso que allí se desarrolla desde los cuerpos, su dinamismo y el conjunto de miradas realizado a través del trabajo individual y colectivo.

El diálogo es el derrotero de la narrativa que lo precede el canto introductorio y cómo este canto envuelve en un halo de melancolía por el devenir del tiempo; se introduce el personaje Marcos Olaya que relata el proceso, guiando como lazarillo y mentor de la tradición y la concentración de sus ayudantes. Hay una referencia clara al mundo sensorial y a la desaparición de una tradición por el desarrollo, la industrialización y la llegada de la técnica como un tipo de manipulación de los procesos de transformación de la materia. En la imagen final un péndulo describe esa sensación de lo temporal. La sal como elemento simbólico del mundo sagrado y la purificación.⁸

⁸ Antonio Caro, artista plástico colombiano, comenta y celebra la importancia que tuvo este cortometraje en su carrera artística puesto que él se atreve a trabajar el material salino y construir la cabeza de Lleras en un Salón Nacional de Artistas, donde por accidente se hace famoso (fragmento entrevista al artista, UPTC, 2019).

La actitud sabia en el personaje protagónico de *El hombre de la sal* hace una reflexión sobre el trabajo. Su clara dominación sobre los cuerpos que se someten al peligro y a la unión de fuerzas, bajo la mirada resignada, enuncia una revisión a la periferia, al campesino que está cerca de la ciudad y ve cómo la tranquilidad de su entorno natural se ve amenazada por la aparición de estructuras como las fábricas.

Hay una transición en tres momentos que se evidencian desde la cámara, uno que viene de la montaña boscosa entra en la casa-fábrica de la sal, y sale al otro lado del espacio donde está la fábrica moderna como un movimiento que alude al progreso o a la involución y desapego de la naturaleza para construir algo como la cultura. La mezcla de materias y sus procesos fisicoquímicos artesanales dejan en evidencia una lucha de clases por la permanencia y la tradición cultural de los procesos ancestrales. En todo el cortometraje solo se escucha una voz femenina que dice “¿qué se ofrece”, esto evidencia la estructura patriarcal en las relaciones con la labor y el trabajo pesado.

Partiendo de estas descripciones audiovisuales se amplía el campo de sentidos develando una experiencia subjetiva con la memoria. En primer lugar, la mirada de los directores y fotógrafos que se apropian de la cultura a través de su ejercicio de observación, se manifiesta en un discurso ficcionado. Seguido de la mirada subjetiva del público que se identifica y complementa al hacer parte de una tríada dramática y emocional, otorgando sentido a las narrativas propias del discurso desde el trabajo expresivo teatral y dramático precisando una imagen cinematográfica en un tiempo determinado. En los tres documentos el miedo es un elemento signifiante de la tensión narrativa ya que en ellos se hace presente una intuición ligera ante el advenimiento de la decadencia humana, las guerrillas, la mezcla y divergencia social, el caos de la ciudad y un innegable cambio de era con la industrialización de la producción.

Al orientar procesos metodológicos para establecer un discurso crítico que cuestione la escritura y la visualidad histórica como ejercicios de traducción y asimilación de los contextos se otorga un análisis y entendimiento de la cultura de hoy. Se ha seleccionado este corpus para un primer nivel de análisis visual dentro de la producción audiovisual colombiana en clave de diálogo con otras culturas. Representa un giro visual y de interpretación estética en una nueva dimensión y profundidad, el enigma de la representación que trasciende las épocas.

En el segundo nivel de análisis al corpus audiovisual de Samper se han seleccionado fragmentos y enunciados visuales sobre naturaleza y cultura desde tres puntos críticos: *El páramo de Cumanday* es un campo de búsqueda ideológica, *El hombre de la sal* el campo de lo simbólico y cultural, y *Los santísimos hermanos* un campo donde la visualidad e imagen política es entendida desde la ubicación de la mirada femenina sobre los cuerpos y sus campos emocionales.

Aquí se da una interacción y exploración misma del lenguaje a través del cine como médium de expresión para los directores, realizadores, productores o patrocinadores, son roles que se manifiestan técnicamente en la producción y proyección de un resultado estético.

En *Los santísimos hermanos*, Gabriela para tratar de comprender la realidad extraña de esas personas va a la textura del costal, al nivel del ojo, la tierra sobre el pie, llega a la textura; es como sentir con el cuerpo, allí es donde ella logra exaltar lo sensible, importante, relevante y novedoso, se presta a partir de la experiencia sensible; formalmente, logra evidenciar la potencia de esa relación. (S. Valderrama, comunicación personal, 11 de junio de 2020)

El análisis visual del corpus de Samper es un ejercicio experimental a partir de la identificación de capas compositivas que se superponen para identificar símbolos inconscientes y mensajes de diferentes categorías humanas o

un discurso sobre la naturaleza de los elementos; así pues, se determina lo siguiente:

Primera capa simbólica de patrones: el punto de análisis es la forma, la repetición y aparición de elementos como la tierra, el aire, el agua o la mezcla de ellos, facultando otra lectura independiente del guion.

Segunda capa de análisis estético: un punto de vista geométrico para entender las composiciones y relaciones corporales de los personajes como una construcción de ejercicio político de proximidad y distanciamiento de cuerpos.

Tercer campo de sensibilidad: la sincronidad, superposiciones, veladuras y canales sonoros para entender los entramados audiovisuales de la obra que se aproxima a la poética visual, la imagen creada y significada.

Estas capas son aplicadas a los cortometrajes y a partir de estos descubrimientos se seleccionan los *clips* de video que contribuirán a identificar los signos y mensajes en nuevas relaciones semióticas.

La concepción del arte en Gabriela Samper

La poética visual como un elemento característico de la estética contemporánea se vuelve más dinámica con el movimiento narrativo de la cámara. Es notorio todo el interés por construir lo que se está mostrando, es un medio para la obtención de nuevo conocimiento, que permitirá dar la razón e importancia a la imagen latente. El arte es aquella disciplina que crea una nueva posibilidad de investigar desde lo visual para crear nuevos conceptos y descripciones.

Interpretar cuáles fueron las iniciativas de un sector sensible ante la oligarquía política, y cómo surgieron estas preguntas por la identidad, inspiraron y avivaron los discursos proletarios e intereses de la gente del común. Es el caso de Antonio Caro y su nacimiento artístico, que coincide con la instalación en

Sal de la cabeza de Lleras. Después de ver el trabajo de Samper, *El hombre de la sal*, le suscitó crear con ese material, una cabeza de sal que con mala suerte se destruye rápidamente, no obstante, la periodista Alegre Levy se percata del evento, lo reseña y catapulta al artista a la fama mediática con una fotografía.

Hoy se puede reconocer el dominio latifundista y mercantil de las empresas nacionales, motivo que tiene en jaque nuestra diversidad a través de los dirigentes políticos y sus obsoletas políticas culturales. En un periodo histórico donde la cultura visual estaba surgiendo en el país y los procesos de creación audiovisual son disputas simbólicas, Samper las utiliza como una defensa y referencia al mundo indígena, campesino y obrero, en el marco de la Guerra Fría, asumiendo a la vez una postura crítica de la realidad. Tiene encuentros con activistas y su trabajo genuino disputaba los escenarios de encuentro donde pugnaba lo ideológico por encima de lo creativo.

En el análisis realizado en los tres filmes se puede ver que sus elementos más importantes son las personas, sus historias, la naturaleza y el ritual, así como otros aspectos que desde la mitología se evidencian en el paisaje y lo sonoro.

Como consecuencia de la popularización y llegada a nuestro contexto del concepto técnica y su relación con el lenguaje creativo, esta investigación sobre la cinematografía de Gabriela Samper aporta en gran medida a nuestra capacidad de entender el audiovisual como un acto didáctico de la comunicación, y construir analíticamente lo que se observa, definirlo como un asunto de distancias o proximidades del lenguaje corporal que aportan a la construcción de personajes y el aprendizaje del ser crítico.

La libertad que tiene ella no es propiamente informativa o didáctica; se convierte más bien en una oportunidad de analizar la libertad de la mirada en su propuesta y esto en ese sentido se conecta con la atención a los detalles y texturas, musgos y frailejones, lo cual al no haber un esquema de realización, el carácter antihegemónico y la riqueza cultural que se documenta, es hoy motivo de

investigaciones un tanto antropológicas para evidenciar límites o coyunturas simbólicas, las puestas en escena o encuadres son obras autorales que se desprenden de la noticia y lo didáctico. (J. Schlenker, comunicación personal, 2 de agosto de 2020)

Pensar el cómo resignificar sus contenidos de memoria social que a su vez cuestionan nuestra biodiversidad y los problemas ecológicos, medioambientales que por el extractivismo de las ciudades han conllevado a nuestra actual realidad, afianzan la soberanía y selectividad visual como un ejercicio de observación científica y resuenan con las catástrofes ambientales de hoy.

En las memorias artísticas de Samper se evidencia la importancia de crear realidades, porque redimensiona nuevas sensibilidades que logran desestancar discursos nuevos con poéticas experimentales y acercamientos a sensaciones irreales adelantadas a su tiempo, donde el sujeto humano adquiere un protagonismo y sobre todo el paisaje y los códigos que figuran.

A ella le importa la mirada; de forma intuitiva ella sabía, ella pone allí su mirada, puede ser equiparable al atlas Mnemosyne de Warburg no tanto por la coalición de imágenes sino por la forma en las que las relaciona y asume la imagen misma, porque toma planos, de territorios, paisajes, personas que habitan y las empieza a relacionar entre sí, de una manera que no establece un discurso fijo sino un discurso abierto, tiende a generar un acercamiento del observador y a poner a cuestionar al espectador sobre cómo se siente quien lo ve. (S. Valderrama, comunicación personal, 11 de junio de 2020)

376

Está implícito el desarrollo y relación de los conceptos imagen e identidad en los procesos artístico-sociales y en sentido ontológico encontrar la relación que establecemos con la imagen como elemento sensible y de autoconocimiento. Gabriela se enfrentó a una época de profundos arraigos y a la vez de deseos de progreso que le imprimieron un carácter surrealista a su obra, una imagen anterior a la sangrienta realidad del narcotráfico.

Conclusiones: la obra de Gabriela Samper, un campo de discusión y trabajo político

El recorrido creativo de Gabriela Samper es un lugar de investigación y memoria visual. Se intensifica su legado al contextualizarse en un presente saturado de contenidos vacíos que son copia de modelos capitalistas. Como realizadora, deja una huella estética y se puede concluir que su accionar y movimientos ideológicos fueron el soporte de sus cortometrajes y de su deseo de ser una mujer irreverente y fuerte ante la dureza de la realidad y las pérdidas que ello implica.

Los elementos formales que son resultado de la indagación permiten reconocer sus innovadoras metodologías de trabajo al identificar sus influencias que desde el documental le permitieron militar creativamente y reflejar en sus guiones una profunda necesidad de compromiso social sensible. Resaltar que su obra es muy amplia y se aproxima al virtuosismo para ser líder e intelectual orgánica de los sectores populares pese a su origen de élite. Una artista adelantada a su época, que es motivo de reconocimiento para la mujer colombiana.

El arte cinematográfico como conocimiento alrededor de lo sensible es un campo de fuerzas donde la idea prevalece y lo estético se define en el estadio de las formas. La materia es la esencia, el efecto de la transformación de la naturaleza por medio del trabajo, es aquello que nos es heredado por los ancestros y que se vuelve ritual cuando volvemos nuevamente a reproducirlo.

Por último, reconocer la vigencia de los archivos como elementos fundamentales de la reconstrucción histórica y circulación del arte en los entornos académicos y culturales de hoy en día, y que facultan su permanencia digital y la investigación creación en artes. Este documento de investigación será herramienta para posteriores análisis en los campos de la cultura visual.

Referencias

- Arboleda, P. y Osorio, D. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Ministerio de Cultura.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Katz Editores.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Calle, M. (2015). Gabriela Samper (1918-1974): Primera Cineasta Colombiana. *Revista La 13*.
- Chaparro, N. y Martínez, M. (2016, 3 de agosto). *Mujeres robando pantalla: cuando cine-mujer quiso mostrar otros mundos en Colombia*. Dejusticia.org <https://bit.ly/3QfojYz>
- Cristancho, J. (2018). *Tigres de papel, recuerdos de película. Memoria, oposición y subjetivación política en el cine argentino y colombiano*. La carreta editores.
- Cristancho, J. (2021). La categoría Hegemonía: Aportes conceptuales para el estudio de las relaciones de poder. *Revista Izquierdas*, 50, 1-20.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética. En G. Didi-Huberman, A. Madrid Z. y A. Valdés. *Alfredo Jaar* (Eds.), *La política de las imágenes*. Ediciones, Metales Pesados.
- Durán, M. (2009). *La máquina cinematográfica y el arte moderno: relaciones entre la fotografía, el cine y las vanguardias artísticas*. Editorial PUJ.
- El Chapín Prensa. (2016, 14 de marzo). Homenaje a Gabriela Samper, muestra documental. La 69 Cultural [archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=BULitMqwRDk>
- Estrada, Á. (1997). Los estudios de género en Colombia: entre los límites y las posibilidades. *Nómadas*, 6.
- Gómez, M. (2014). La representatividad de la mujer en el cine. Un análisis del contexto hacia un imaginario social para el reconocimiento femenino. *Quaestiones Disputatae: Temas en Debate*, 6(13). <http://revistas.ustatunja.edu.co/index.php/qdisputatae/article/view/717>

- Guasch, A. (2003). Los estudios visuales: un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1, 8-16.
- Metz, C. (1974). El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico *Revista de lingüística y Semiología*, 2.
- Mitchell, W. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Sans Soleil Ediciones.
- Patiño, C. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia.
- Paranaguá, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Pinto, I. (2006). Reseña de “Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de globalización” de José Luis Brea. *Aisthesis*, 39, 143-148. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221391011>
- Pollock, G. (2008). Sin olvidar África: Dialécticas de atender/desatender, de ver/ negar, de saber/ entender en la posición del espectador ante la obra de Alfredo Jaar. En G. Didi-Huberman, A. Madrid Z. y A, Valdés. *Alfredo Jaar* (Eds.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones, Metales Pesados.
- Puche, R., Samper, G. y Sabogal, H. (1969). *Los santísimos hermanos*. [Documental].
- Rancière, J. (2008). El teatro de las imágenes. En G. Didi-Huberman, A. Madrid Z. y A, Valdés. *Alfredo Jaar* (Eds.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones, Metales Pesados.
- Rufinelli, J. (2006). Quince años: otro cine, otro público. Cine a la mano, Cine a la carta. *Kinetoscopio*, 15, 73.
- Samper, G. y Silva, J. (1969). *El hombre de la sal*. [Documental].
- Samper, G. y Witlin, R. (1965). El páramo de Cumanday. [Cortometraje]. Cinta Limited.
- Schweizer, N. (2008). La política de las imágenes. Un recorrido a guisa de introducción. En G. Didi-Huberman, A. Madrid Z. y A, Valdés. *Alfredo Jaar* (Eds.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones, Metales pesados.

- Valdés, M. (2008). Prefacio a la edición chilena. En G. Didi-Huberman, A. Madrid Z. y A. Valdés. *Alfredo Jaar* (Eds.), *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Ediciones, Metales pesados.
- Vásquez, F. (1992). Más allá del ver esta el mirar. *Signo y Pensamiento*, 20.
- Villar, M. y Ramírez, J. (2014). El valor simbólico de la imagen representada. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, 16, 51-64.
- Wood, D. (2010). Desde las entrañas de la nación. Ruralidad, topografía y modernidad en el cine colombiano. *Ensayos: Historia y teoría del arte*, 18, 80-96. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/45881>

Cómo citar: Bonilla-Sanabria, C. del M. y Crisancho, J. G. (2022). Militancias visuales. El pensamiento estético y político de Gabriela Samper en su obra. *Revista Kepes*, 19(26), 349-380. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.11>