

Santiago Rueda

ruedafajardo@gmail.com

Ens.hist.teor.arte

RUEDA, SANTIAGO "Cine negro, ciudades solares y mujeres de amores tristes: Fernell Franco y el Grupo de Cali", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 19, pp. 66-106.

RESUMEN

Fernell Franco es uno de los pocos fotógrafos que logró consolidar una trayectoria artística firme durante la década de 1970. Franco, que se inició como reportero gráfico en la ciudad de Cali, logró un trabajo paralelo al de varios artistas jóvenes de su generación, anulando el divorcio entre arte y fotografía, que era hasta entonces una de las características de la escena cultural de Colombia. En una obra centrada en los entornos y las gentes de Cali y Buenaventura, elaboró un completo y detallado registro de las actitudes y las expresiones populares, ilustradas con una actitud meditada y consistente en unas gráficas que aún hoy nos parecen reveladoras y sorprendentes.

PALABRAS CLAVE

Santiago Rueda, Fernell Franco, fotografía de Colombia, arte contemporáneo de Colombia

TITLE

Film noir, solar cities and women with sad loves: Fernell Franco and the Grupo de Cali.

ABSTRACT

Fernell Franco is one of the few Colombian photographers who managed to establish an artistic career in a society reluctant to accept photography as an art. He started as a photojournalist and eventually, thanks to his relationship with the artists and intellectuals of the "Group of Cali", helped to erase the frontier between art and photography, characteristic by that time of the Colombian cultural scene. His work, mainly developed in Cali and Buenaventura, is a highly accomplished testimony on urban and popular expressions.

KEY WORDS

Santiago Rueda, Fernell Franco, Colombian photography, contemporary Colombian art

Afiliación institucional

Profesor invitado de la Maestría en Artes plásticas; presentador del programa de tv - on line *Optica Arte Actual de Prisma TV*, de la Unidad de Medios, Unimedios. Sede Bogotá.

Ph. D. excellent cum laude en Historia, teoría y crítica de arte de la Universidad de Barcelona. Autor de los libros *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Angel Rojas, 30 anos de arte en Colombia* (2004) y *Una linea de polvo: Arte y drogas en Colombia* (2009). Ganador del Premio Nacional de Crítica del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes (2006). Curador de las exposiciones *Brasil Arte Actual* (2006), *El espacio del vacío* (2008), *Extra* (2008), *La pasión de Chocó* (2009), *Juegos de vídeo* (2010), "M" (2010). Nuestro lugar favorito (2010) y *Spade* (2010).

Recibido Agosto 21 de 2010

Aceptado Diciembre 25 de 2010

Cine negro, ciudades solares y mujeres de amores tristes: Fernell Franco y el Grupo de Cali

Santiago Rueda

Historiador y crítico de arte

El trabajo de la imagen es como el trabajo de un escritor: uno tiene que recibir influencias de todo lo que lo rodea, de todo lo que lo toca. Es una forma contemporánea de escribir, porque cada vez se escribe más con las imágenes, cada vez más las imágenes nos invaden y cada vez nos comunican más cosas.

FERNEL FRANCO

Fernell Franco es uno de los pocos fotógrafos que logró consolidar una trayectoria artística firme durante la década de 1970. Franco, que se inició como reportero gráfico en la ciudad de Cali, logró un trabajo paralelo al de varios artistas jóvenes de su generación, anulando el divorcio entre arte y fotografía, que era hasta entonces una de las características de la escena cultural de Colombia. Con una obra centrada en los entornos y las gentes de las ciudades de Cali y Buenaventura, elaboró un completo y detallado registro de las actitudes y las expresiones populares, ilustradas con una actitud meditada y consistente en unas gráficas que aún hoy nos parecen reveladoras y sorprendentes. Su trabajo, según María Iovino, “condensa la pérdida y el extrañamiento que el hombre latinoamericano en general ha sufrido con su propio paisaje, así como la consecuente conducta de construcción y destrucción azarosa y abigarrada de sus ciudades, de su entorno y de sus formas de organización social”¹.

¹ María Iovino, *Fernell Franco* <www.fotografoscolombianos.com> (consultado: febrero 2005).

En 1976, Franco recibió una Medalla Especial en el Salón Nacional de Arte², reconocimiento notorio, pues, por primera vez en los 35 años del Salón, un fotógrafo recibía esta distinción. Franco abrió la puerta de los salones de arte a los fotógrafos y consiguió para sí el tan negado estatus de artista que tantos otros colegas suyos no lograron obtener.

La obra de Franco resume el cúmulo de intereses, intenciones y logros del grupo de jóvenes del Pacífico colombiano que se reunirían en Cali desde fines de la década de 1960 y que con el tiempo serían llamados el Grupo de Cali. Compuesto por artistas, escritores y cineastas, este núcleo desarrolló una serie de meditaciones que ilustran “el florecer de una mirada urbana que desplazó los exotismos y las nostalgias de paisaje, en medio de una crisis de violencia que se ha agudizado desde entonces hasta el presente”³.

En un contexto más amplio, el trabajo de Franco se emparenta con el de los pintores y dibujantes fotorrealistas Óscar Jaramillo, Saturnino Ramírez y Mariana Varela, quienes, a escala nacional, cumplirían un programa similar al del Grupo de Cali, aunque más fragmentado y tenue.

Vida

Fernell Franco nace en Versalles, Valle del Cauca, en 1942. A sus ocho años, él y su familia, que vivían en Sevilla, deben huir del pueblo, que en ese momento —e incluso ahora, ya entrado el siglo XXI— era una de las poblaciones más violentas del Valle del Cauca y donde se vivía la fase más dura de la Violencia. Su familia debe refugiarse en lo que María Iovino ha llamado “la periferia caleña”, la cual “ya se empezaba a poblar por desplazados de diversas proveniencias y problemáticas”⁴.

Franco recuerda:

Mis padres huyeron de la violencia de los años cincuenta, que no era una violencia distinta de la de ahora. Mi padre era liberal en un pueblo conservador y por eso salimos corriendo de allí, dejándolo todo [...] vi cosas terribles hasta llegar a Cali. Vivíamos a las afueras de Sevilla y mi madre, para salvarnos, cuando atacaron la casa, nos sacó corriendo por entre cañaduzales [...] Pero la llegada a la ciudad para mí fue algo maravilloso. Llegamos por la noche, y al ver las luces de la ciudad sentí que eran como las estrellas. Me pareció como algo mágico; además había proyectores que iluminaban como chorros de luz sobre el cielo. Pero solo pasamos por ahí porque en seguida nos sumergimos en un barrio netamente popular. Esa fue la plata que mi padre pudo conseguir.⁵

² Y no el primer premio, como se ha señalado erróneamente en publicaciones como *50 años del Salón Nacional de Artistas* y en la serie de postales titulada *Primeros Premios Salones Nacionales 1940-1998*, editada por la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Ministerio de Cultura y el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1998.

³ Iovino, *Fernell Franco*.

⁴ Iovino, *Fernell Franco*.

⁵ María Iovino, quien ha estudiado más atentamente que nadie la obra de Franco, lo considera “el primer desplazado de la violencia rural en Colombia que se hace artista y, en consecuencia,

Como muchos de sus colegas, Franco llegará al oficio fotográfico casi por casualidad. A fines de los años cincuenta trabaja como mensajero en la casa fotográfica Arte Italia. Con el tiempo pasa a tomarles fotografías a los transeúntes en el Puente Ortiz de Cali y a hacer registros para la cédula de ciudadanía en la Registraduría Nacional del Estado Civil⁶.

Franco pertenece, junto a Oswaldo López, Egar y Fabio Serrano, al poco conocido pero prestigioso —entre sus colegas y los pocos concededores de la fotografía colombiana— grupo de fotógrafos que se formaron en la década de 1960 en los diarios *Occidente* y *El País* de Cali. En 1962 empieza a trabajar como reportero gráfico en *El País* y aprende su oficio “mirando revistas en la Librería Nacional y escuchando a los fotógrafos que laboraron con él”⁷.

Años después, el fotógrafo, convertido en un eximio profesional, será un generoso maestro de los jóvenes que lleguen a trabajar con él en estos diarios⁸. En su trabajo como reportero gráfico se encuentra de nuevo enfrentado a la cruda realidad de la Violencia:

Trabajando como reportero para el diario conocí cosas horribles. Todos los días se publicaban en primera página imágenes de los muertos del día anterior, que nosotros los fotógrafos habíamos ido a buscar a los pueblos del Valle en donde habían ocurrido las matanzas. Aquello era aterrador. Entre los fotógrafos nos turnábamos estas salidas con los registros de reuniones sociales para poder descansar.⁹

Durante los años sesenta, las poblaciones del Valle del Cauca estaban en transición hacia la recuperación del poder civil y material por parte del Estado, pues estos pueblos y amplias porciones del territorio rural se encontraban dominados por los “pájaros”, líderes de grupos armados conservadores, inicialmente afiliados al gobierno laureanista y a la Iglesia católica y que ejercían el poder dentro del poder exterminando a liberales y ateos, reprimiendo violentamente cualquier brote de desobediencia civil y utilizando su poder para enriquecerse, pues expulsaban de sus tierras a los campesinos liberales —como la familia de Franco—. Las

sus formulaciones son las primeras que transportan esa vivencia al territorio de la imagen”. Esta afirmación, algo exagerada tanto al considerar a Fernell el primer desplazado artista como al considerar su obra pionera en la expresión y la formulación visual de las experiencias de la Violencia —que, como hemos visto, ocupa el imaginario y las vivencias de toda su generación—, nos sirve, sin embargo, junto a los recuerdos del propio Franco, para entender el contexto de urgencia en que un crudo realismo impregna su obra, producto de una vida marcada, desde sus inicios, por la inestabilidad y las experiencias del destierro y del abandono de la tierra. Véanse las entrevistas de Iovino con Franco en María Iovino, *Oscar Muñoz. Volverse aire*, Bogotá: Eco, 2003.

⁶ “Fernell, el cronista visual”, *El País*, Cali, 19 de agosto de 2004.

⁷ “Fernell, el cronista visual”.

⁸ Fabio Serrano, que se formó trabajando en ambos diarios años después, recuerda: “Conocí a Fernell Franco y a Oswaldo López, y me hice amigo de ellos, quienes me veían como un novato y de manera muy generosa decidieron ayudarme con su amistad y su conocimiento. Tengo que reconocer que, en buena parte, yo soy formado por los fotógrafos caleños. Luego los encontré en *Cromos*, donde ellos trabajaron de forma esporádica” (entrevista con el autor).

⁹ Iovino, *Volverse aire*, p. 45.

acciones de los “pájaros”, las venganzas personales y la lucha contra la insurgencia liberal rebelde se superponían en un escenario confuso y tenebroso. El más celebre de todos estos “pájaros”, *El Cóndor*, será inmortalizado por el escritor caleño Gustavo Álvarez Gardeazábal en su novela *Cóndores no entierran todos los días*, llevada al cine por Francisco Norden en 1983.

Ciudad Solar

La obra de Franco no sería la misma si no se hubiese vinculado a los jóvenes que se reunían alrededor de Ciudad Solar, un espacio cultural abierto donde funcionaban un cineclub, un taller de artes gráficas y un almacén de artesanías y donde se realizaban exposiciones de arte. Allí se encontrarían personalidades tan diversas como el escritor Andrés Caicedo, los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo, los dibujantes Óscar Muñoz y Ever Astudillo, Karen Lamassone y el crítico de arte Miguel González. Ellos serán quienes redimensionen el talento y la creatividad de Franco, impulsándolo a convertirse en el gran artista que es.

El rasgo común de los miembros del grupo era su interés por el cine, la música popular —en especial, la salsa—, los escenarios urbanos, las calles de Cali y las diversas formas de marginalidad —particularmente, de la juventud— que se desarrollaban en ella: las pandillas, el jipismo criollo, el mundo del crimen, las drogas, etcétera.

Ciudad Solar surgió en 1971, después de los primeros Festivales de Arte de Cali (1960), de la aparición del Teatro Experimental de Cali (TEC) y de las primeras bienales de Artes Gráficas (1970). Fue producto indirecto de la reconfiguración urbana, industrial y cultural que Cali experimentó a partir de los años sesenta, provocada por el desarrollo de los ingenios azucareros, promovidos por los norteamericanos para reemplazar el azúcar cubano. El núcleo de Ciudad Solar lo constituía el cineclub organizado por Ramiro Arbeláez, Hernando Guerrero y Andrés Caicedo. El fotógrafo recuerda:

La mirada en Cali cogió un universo completamente distinto; todos estábamos sensibilizados con lo mismo y lo buscábamos. La información era muy escasa, pero los festivales nos tocaban con lo de afuera y de otra parte estaba el cineclub. Asistíamos con mucha frecuencia al cineclub. Allí conocimos el neorrealismo y supimos que ciudades como la nuestra había otras y con problemas muy parecidos.¹⁰

A Caicedo, Arbeláez y Guerrero se unirían Carlos Mayolo y Luis Ospina, este en 1972, después de estudiar cine en California. Ellos escogerían una muy curiosa lista de autores y películas que incluye el neorrealismo, el cine de serie B, de vampiros y de terror y las piezas más importantes de la contracultura y la nueva ola francesa¹¹. Pero el cineclub no solo se

¹⁰ Iovino, *Volverse aire*, pp. 29-30.

¹¹ Billy Wilder, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Roman Polanski, François Truffaut, Arthur Penn, Sam Peckinpah, Claude Chabrol, Nicholas Ray, John Huston, Robert Aldrich, Jerry Lewis, Leonard Kastle, Luchino Visconti y Pier Paolo Pasolini. Véase Luis Ospina, “Mi último soplo.

dedicaría al cine europeo y norteamericano, pues, como recuerda Luis Ospina, “redescubrimos el cine colombiano digno de rescatar: las películas neorrealistas imperfectas de Arzuaga, el Julio Luzardo de *Río de las tumbas* y el trabajo documental de Jorge Silva y Marta Rodríguez”¹².

No debe menospreciarse la influencia del cine en la generación de artistas y literatos colombianos y latinoamericanos activos durante la década de 1970, pues el séptimo arte se convertirá en motivo central de la obra de algunos de ellos, como el argentino Manuel Puig o el cubano Guillermo Cabrera Infante. Más adelante anudaremos la fuerte referencia cinematográfica en la obra de Franco, fundamental para entender su trabajo.

Franco llega a Ciudad Solar a través de los dibujantes Óscar Muñoz y Ever Astudillo, quienes empatizan con él y desarrollarán un trabajo muy acorde con el del fotógrafo. Muñoz se sentirá atraído por las experiencias de primera mano que Franco ha experimentado y sufrido como reportero gráfico. El dibujante deseaba acercarse a los submundos y a las realidades extraoficiales y marginales que el fotógrafo conocía. Este será el pasaporte de Franco¹³. Su primera imagen de notoriedad fue su retrato de Jovita, una mujer que sufría desórdenes mentales y que era un personaje de la Cali de los años sesenta¹⁴. Poco antes de su muerte, acaecida en 1970, Franco la llevó a su estudio y la retrató “en su pose natural: la de reina de belleza”¹⁵.

En 1970, Franco produce su primera serie de fotografías que intentan describir los entornos y la gente de Cali. *Galladas* registra las diferentes bandas o pandillas juveniles —“galladas”, en el argot popular— que se gestaron en Cali a fines de los años sesenta mientras la ciudad se urbanizaba a pasos agigantados. Los jóvenes que retrata Franco, en su soledad, en su aburrimiento, en su gestualidad, pertenecen a una ciudad que también vivía su adolescencia,

¿Que es *Un soplo de vida*?”, *Número*, 23 <www.revistanumero.com/23soplo.htm> (consultado: marzo 2005).

¹² El cineclub de Cali publicará *Ojo al Cine*, revista especializada que difundirá el gusto por el séptimo arte en la capital del Valle del Cauca. “En las páginas de *Ojo al Cine* se le dio igual importancia a Sam Peckinpah y a Roman Polanski, como a Bergman y Truffaut. Publicamos por primera vez en español escritos de Dziga Vertov. Pero, para nuestro consuelo, no estábamos solos. Nos dimos cuenta de que en España y Perú también existían preocupaciones iguales y por esa razón entablamos correspondencia con críticos como Miguel Marías y Ramón Font y los amigos de *Hablemos de Cine*. Cartas iban y venían, llegaban artículos y se armaban polémicas con los corresponsales” (Ospina, “Mi último soplo...”).

¹³ El fotógrafo recuerda: “Carlos Mayolo y Luis Ospina tenían un estrato en Cali muy distinto al mío. Ellos venían de otra clase social. Yo, de un estrato popular, y ellos se acercaban a conocer lo nuestro con otros ojos y de otra forma. Esto hizo un vínculo de clases distintas dentro del grupo” (Iovino, *Volverse aire*, pp. 77-78).

¹⁴ En Cali, “la reina de reinas era Jovita. Cada vez que había algún carnaval, alguna feria, algún reinado, Jovita se constituía en la cabeza del evento. Todo el mundo la aplaudía y no resultaba raro que le hicieran un camino de honor. Jovita, además, era protagonista permanente de la sociedad caleña: no necesitaba invitación para entrar a las fiestas más encopetadas” (“Los mejores fotógrafos de América Latina. Fernell Franco”, *Gatopardo*, 17, sept. 2001).

¹⁵ “Los mejores fotógrafos...”.

creciendo a ciegas, enfrentando un futuro incierto. Y es que la transformación de Cali fue tan brutal, que en menos de treinta años pasó de ser un pueblo grande a convertirse en la tercera ciudad del país. Carlos Mayolo recuerda que, en los años cincuenta,

en Cali todavía había victorias con caballo. Los teléfonos tenían tres números, los primeros carros después de la Segunda Guerra Mundial estaban llegando, era una ciudad con una pequeña o gran industria: el azúcar, pero era todavía un pueblo. Uno conocía de quién eran las casas, los carros, las sirvientas.¹⁶

En las fotografías de Franco, los jóvenes de Cali deambulan tratando de descubrirse y ubicarse en un escenario urbano desconocido incluso para ellos mismos, habitantes de la ciudad. Con un estilo y un espíritu derivado del cine juvenil norteamericano —de *Rebel without a Cause*, de las películas de Roger Corman—, estos jóvenes construyeron su mitología social particular antes de ser devorados por el narcotráfico y el ambiente delincuenciales que dominaría a la ciudad en las décadas siguientes.

A los adolescentes de Cali dedicará Andrés Caicedo uno de sus principales cuentos, *El atravesado* (1971), un entretenido monólogo de un joven de clase media¹⁷, claramente influido por *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa¹⁸. Posiblemente Franco conociera a Caicedo en las salas de redacción de los diarios *El País*, *Occidente* y *El Pueblo*, donde el escritor realizaba crítica cinematográfica desde 1969 —a la edad de diecisiete años—. No será esta la única ocasión en la que la obra del escritor y la del fotógrafo se crucen, como veremos más adelante.

El interés cultural mundial por la juventud y sus subculturas, propio de la década de 1960, puede ser parte de las motivaciones que llevarían a Franco a realizar esta serie. Un film de la época como *Easy Rider*, de Dennis Hopper y Peter Fonda, por ejemplo, fue conocido en todo el planeta, y no es raro que influyera tanto a los jóvenes de las galladas caleñas como a los que harían parte de Ciudad Solar. Como todo joven de su generación, Franco se verá profundamente influido por la cultura norteamericana, no solo por el cine y la música sino por toda una idea de “América” que indefectiblemente penetrará en su obra. Así como Faulkner y los fotógrafos de la Farm Security Administration (FSA) serán decisivos para la

¹⁶ “Una tarde, en un radio de pie —que todavía conservo—, vi que mi familia se arremolinaba alrededor. Habían matado a Gaitán y afuera, en la calle, la negramenta liberal estaba vociferando e incendiando casas. Yo estaba muy chiquito, pero recuerdo a mi papá con su escopeta en frente de la puerta de la casa, mientras afuera se oían voces buscando mechas para los tacos de dinamita y así explotar la casa” (Carlos Mayolo, “Mamá ¿qué hago?”, *El Malpensante*, 36 <www.elmalpensante.com/36_mayolo.asp> [consultado: junio 2005]).

¹⁷ Entre otras cosas, *El atravesado* relata la masacre hecha por la policía al reprimir una manifestación estudiantil el 26 de febrero de 1971, meses antes de la inauguración de los VI Juegos Panamericanos.

¹⁸ En 1971, Caicedo, con tan solo diecinueve años, publica su ensayo acerca de *La ciudad y los perros*, “Los héroes al principio”.

definición de la obra de García Márquez y Nereo López, la nueva generación de fotógrafos y cineastas surgidos en la Norteamérica de los años sesenta les dará a los artistas de Cali las pistas para refinar y destilar sus trabajos.

No es muy probable que Franco conociese la obra fotográfica de Danny Lyon *The Bikeriders* (1968), dedicada a los jóvenes nómadas motorizados de Norteamérica. Tal vez conociese las fotografías de Bruce Davidson, cuyo trabajo se publicaba en *Life* desde 1955; en especial, la serie *The Brooklyn Gang*, que se publicaría en un libro del mismo nombre en 1959. Son setenta imágenes dedicadas a una pandilla de Brooklyn, en un poderoso silencio en blanco y negro, mostrando la soledad, el ocio y la introversión de un grupo de jóvenes de este distrito neoyorquino.

Las mujeres de Buenaventura

En 1972, Franco realizará su primera exposición individual en Ciudad Solar. La muestra, organizada por el naciente crítico de arte Miguel González, se titulará llanamente *Prostitutas* y exhibirá la serie de fotografías que Franco ha realizado en Buenaventura ese mismo año.

Buenaventura es el puerto más cercano al canal de Panamá y el más importante del Pacífico colombiano. Próximo a Cali, fue por muchos años la conexión más cercana de esta ciudad con el mundo. Poblada principalmente por los descendientes de esclavos africanos llevados a trabajar en la minería y los campos algodoneros, Buenaventura, aunque le aporta enormes dividendos a la nación, no ha conocido esplendor, belleza ni desarrollo.

La Buenaventura de los años setenta bien cabe en la descripción que hace Rómulo Gallegos de El Callao, Venezuela: “Casas de madera, techos de cinc. Calor africano. Color africano. Burdeles, garitos, tabernas... Hampa bilingüe”¹⁹.

Prostitutas es una investigación dividida en dos series: “Interiores”, fotografías de la arquitectura de los burdeles del puerto, y una colección de retratos de las mujeres que trabajaban en ellos²⁰. Miguel González describirá así los resultados, expuestos en Ciudad Solar, de la investigación gráfica de Fernell en el puerto:

Durante los meses de marzo y abril de 1972, Fernell Franco (Cali, 1942) realizó su primera exposición individual. Se trataba de una rigurosa selección de fotos tomadas en los burdeles de Buenaventura, “el primer puerto sobre el Pacífico”; distinguido por un fuerte e inconfundible sabor tropical, propio o emparentado con lo lumpenescos y sórdido, donde el caudal de tráfico y mafia amenazan hasta la naturaleza misma. La tarea fue capturar todo ese ambiente mezquino, tenaz y vetado, símbolo de marginabilidad. Pero el tema, como apoyadura, eficaz manera de conmover o fácil imagen para gustar, no se hizo trampa en la cual pudiera quedar atrapado Fernell Franco. Su

¹⁹ Mercedes Suárez, “La ciudad y sus arrabales”, en *Letras y artes de nuestra América*, Bogotá: Villegas <www.villegaseditores.com/loslibros/9588160618/6-8.html> (consultado: junio 2005).

²⁰ Inicialmente, estas imágenes harían parte de un informe periodístico que Franco tendría que realizar para los diarios en que laboraba.

exposición constituyó una verdadera inspección sobre la forma, el cromatismo, la composición; a la vez que enriqueció el argumento dándole amplias y variadas definiciones. Fernell abre posibilidades grandes de lectura visual en el uso de la fotografía como instrumento estético. Utilizadas las tomas como medio, subrayaban la artísticidad del trabajo, al tiempo que deshacían la posibilidad de marginamiento de esta clase de fotografía.²¹

Susan Sontag afirmó alguna vez: “En una sociedad moderna, las imágenes realizadas por las cámaras son la entrada principal a realidades de las que no tenemos vivencia directa. La cámara define lo que permitimos que sea ‘real’ y sin cesar ensancha los límites de lo real”²². Esa realidad por ensanchar, ese límite que no conocemos, es precisamente la que Franco quiso mostrar con sus imágenes.

Los retratos de las mujeres no están numerados, titulados ni subtítulos. Como sus protagonistas, pertenecen al mundo del anonimato. Agrupadas bajo un nombre genérico, se identifican solamente por su individualidad. En casi todas las imágenes, Franco emplea lo que ha denominado “montaje repetitivo”²³, que consiste en copiar de un mismo negativo para producir imágenes idénticas que corta y ensambla en secuencias. Así, *Interiores* duplica el espacio laberíntico del burdel, alargando en perspectiva la hilera de rústicos cuartos de madera. “La manera de mirar moderna es ver fragmentos”, afirma Susan Sontag²⁴, y Franco parece querer subrayar este principio en sus imágenes: en una de ellas, una joven mujer, sentada en su cama, se multiplica y tiñe mediante el virado al sepia, y la tiniebla final es iluminada solo por su rostro amable.

Otra imagen, que parece inspirada en el *Baño turco* de Ingres, es protagonizada por una espléndida mujer, tirada junto a sus colegas en un colchón, como un caimán asoleándose voluptuosamente, en un virado que parece cumplir la función de resaltar el ambiente de “la casa de citas deteriorada, húmeda, malsana”²⁵. Hay otro retrato de la misma mujer, sentada en el suelo a medio vestir, varada en el tiempo de su cotidianeidad y reflejando en su rostro una ternura y una inocencia sorprendentes.

En su novela corta *De putas y virtuosas* (1974-1978), Óscar Collazos narra los acontecimientos que le suceden a Amalia, una prostituta de Buenaventura, en una Semana Santa²⁶.

²¹ Miguel González, “El fotógrafo Fernell Franco”, *Arte en Colombia*, 11, dic. 1979. p. 44.

²² Susan Sontag, *La fotografía: breve suma* <www.elmalpensante.com/48_sontag.asp> (consultado: junio 2005).

²³ González, “El fotógrafo Fernell Franco”.

²⁴ Sontag, *La fotografía...*

²⁵ González, “El fotógrafo Fernell Franco”.

²⁶ Óscar Collazos, *Jóvenes, pobres amantes*, Seix Barral, 1997.



El escritor retrata el ambiente de los burdeles del puerto, con sus interiores y sus personajes, resaltando el tedio y la pesadumbre del día a día en la vida de estas mujeres. “Su obra es el fresco de una Colombia en transición, una mirada desde adentro a esa nueva licuadora de movilidad social que rompió las castas y sus venias seculares”, comenta Eduardo García sobre la obra del escritor vallecaucano, quien le mide el pulso a la dureza de la Colombia urbana contemporánea²⁷. Para el lector interesado en tender un puente hacia el mundo retratado por Franco, la novela de Collazos se ofrece como un adecuado complemento.

Hay una imagen que parece extraída de un álbum decimonónico clandestino: la de una mujer acostada, Olympia negra duplicada en su lecho, extraordinariamente franca.

Prostitutas es, tal vez, el primer trabajo de fotografía experimental desarrollado en Colombia. Ni Hernán Díaz ni Leo Matiz ni Nereo López ni Abdú Eljaiek se habían atrevido hasta ese momento a presentar obras fraccionadas, seccionadas, como las de Franco. Tampoco se habían animado a utilizar virados al sepia, y puede decirse sin exagerar que la exposición de Franco es pionera en este género en Colombia. Gracias a la información proporcionada por el fotógrafo sabemos que para todo el reportaje utilizó una cámara Leica M3 de 35 mm, con un “lente normal de 50 mm”²⁸. Esta cámara, de amplio uso en la reportería gráfica colombiana de la época, es reconocida por quienes la usaron como la mejor en su especie por sus finos componentes y su óptica²⁹. El fotógrafo utilizó una película Tri-X, a 800 ASA, y reveló sus rollos con D76. La utilización de esta película rápida, de emulsión gruesa y gran cantidad de haluros, garantizaba el éxito técnico de un trabajo llevado a cabo en los ambientes poco iluminados de los burdeles.

“La obra de los mejores fotógrafos comprometidos socialmente es a menudo condenada si se parece demasiado al arte”, señaló Sontag. En su franqueza, en su sincera actitud de interés por los personajes, por su entorno, estas fotografías llevarán a Nicolás Buenaventura a afirmar que

son imágenes artísticas porque arrancan o desmontan todo el montaje sádico de la ideología oficial periodística y de pronto ocurre —no en la exposición sino en la vida real— que las putas de Buenaventura dejan de serlo y que toda su utilería deja de ser también esa “mercancía” (ese tipo tan peculiar de mercancía de reinado de la libre empresa) y ocurre que se van haciendo seres humanos, hermosos rostros puros, infantiles, femeninos, antes no descubiertos. Y los objetos que las rodean, sus puertas, sus muros, sus camas, sus prendas, son legítimas, tienen la misma dimensión humana del artista.³⁰

¿Cómo no recordar la serie de aguafuertes que conforman los *Caprichos* de Goya, y sus jovencitas que no sientan cabeza, al mirar las placas de Franco? Pero las imágenes del fotó-

²⁷ Eduardo García Aguilar, “Prólogo”, en *Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo*.

²⁸ González, “El fotógrafo Fernell Franco”.

²⁹ Véanse las entrevistas realizadas por el autor a Fabio Serrano y Nereo López.

³⁰ Enrique Buenaventura, en *Vanguardia Dominical*, 83, domingo 16 de abril 1972.



▲ DE LA SERIE PROSTITUTAS. Fernell Franco, 1972. Fotografía en blanco y negro.

gráfico no son críticas y corrosivas como las del artista español; son, más bien, como señala Buenaventura, francas, solidarias. Legitiman a sus retratadas.

Hay otra secuencia extraordinaria, de ocho fotografías. Sucede en la mañana. Las mujeres, en el patio, a cielo abierto. Una de ellas toma un baño, otra bebe una cerveza, otra participa de una conversación tomando a una pequeña niña de la mano, en una escena que habría deleitado a Degas. Cómplice, Franco participa del momento registrando una espontánea carcajada colectiva y dirige la cámara hacia el rostro impávido y sorprendido de la pequeña que asiste a la escena. Para Roberto Rubiano,



◀ DE LA SERIE PROSTITUTAS. Fernell Franco, 1972. Fotografía en blanco y negro.

la secuencia de la mujer bañándose en el patio podría pasar como un perfecto panfleto acerca de la fatalidad del vivir en el trópico. La niña que termina la sucesión de fotografías, su rostro asustado ante el brillo frío del lente fotográfico, es un alegato evidente y también necesario sobre el relevo que plantea la miseria: hoy yo, mañana tú. Pero más allá de esto la vitalidad con que el fotógrafo ha tratado el tema nos recuerda que en esta tierra caliente siempre existe un margen para la gozonería: para vivir aunque de morir se trate.³¹

Los baños al aire libre —o “chorros”—, derivados de las dependencias accesorias de las haciendas, pertenecen a esa particular área de servicios y trastienda de los caserones como en el que la escena sucede. “El patio sería un trozo simbólico de campo incrustado dentro de la casa para vivir en él, o alrededor de éste”³², anota Germán Téllez, y los vestigios de costumbres rurales en desintegración, marginalizadas, son también señaladas de manera sutil por el fotógrafo. De nuevo, y gracias a la ejemplar utilización del blanco y negro y al sentido de oportunidad del fotógrafo, podríamos pensar en las escenas de Goya, en mujeres a las que se les roban fragmentos de intimidad.

Ahora bien: si inicialmente, en 1970, con *Galladas*, Franco intentaba registrar la vida de los jóvenes caleños sincronizándose con Andrés Caicedo, su *Atravesado* y Vargas Llosa, en *Prostitutas* el fotógrafo recurre al burdel, según Mercedes Suárez, “uno de los escenarios más retratados en la literatura hispanoamericana”³³.

Un año antes de la publicación de *Pantaleón y las visitadoras*, Franco se adentraba en *La casa verde*, donde, como en la secuencia de fotografías, “hasta los niños reían a carcajadas al ver cómo esos muros se cubrían de una piel esmeralda donde se estrellaba el sol y retrocedían reflejos escamosos”³⁴.

Pero no solo en la literatura debemos buscar las referencias que nos ayuden a dimensionar el trabajo de Franco. Como cinéfilo, el fotógrafo muy seguramente conoció aquellos dos filmes clásicos del cine italiano dedicados a las mujeres de la vida alegre y los amores tristes, *Las noches de Cabiria* (1957) de Federico Fellini y *Accatone* (1961) de Pier Paolo Pasolini. No es de extrañar, entonces, que el desventurado devenir de Giulietta Masina en Roma se refleje pálidamente en los rostros virados de las mujeres retratadas por Franco.

³¹ Roberto Rubiano, “Reportajes”, *Fotografía Contemporánea*, 2, 7, p. 46.

³² Germán Téllez, “Mitos y realidades” <www.villegaseditores.com/loslibros/9589393330/mitos_txt.html> (consultado: junio 2005).

³³ Suárez cita diferentes obras: *Canto General* (1950) de Neruda, *La casa verde* (1965) de Vargas Llosa, *Los pasos perdidos* (1953) de Carpentier, *La región más transparente* (1958) de Fuentes y *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez (Suárez, *Letras y artes de nuestra América*, cap. 14: “El burdel” <www.villegaseditores.com/loslibros/9588160618/6-14.html> (consultado: junio 2005).

³⁴ Mario Vargas Llosa, *La casa verde* [1965], Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve), 1983, pp. 96, 97, 99 y 101. Véase también de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, publicada en 1973. Cit. en Suárez, *Letras y artes de nuestra América*.

En el terreno estrictamente fotográfico es imposible ver el trabajo de Franco sin remitirse al libro conjunto del fotógrafo catalán Joan Colom y el escritor Camilo José Cela, *Izas, rabizas y colipoterras*, dedicado a las prostitutas del prácticamente desaparecido Barrio Chino de Barcelona³⁵. Entre 1958 y 1961, Colom trabajó de manera continuada en el barrio, fotografiando clandestinamente a las mujeres en busca de clientes en la calle³⁶. El completo fotoensayo de Colom, que representa “la extraña combinación de la vanguardia moderna de los cincuenta con la imaginación pesimista antimoderna de la ‘España oscura’”, se considera “un documento único del clima social y psicológico de Barcelona bajo el régimen de Franco”³⁷ y es, sin duda alguna, un antecedente de la investigación de Franco en Buenaventura. “El instinto del fotógrafo siempre tiene que ir tras la humanidad”, afirmaría Colom³⁸, y es indudable que su testimonio interroga profundamente las motivaciones, tipologías, situaciones y pulsiones que animan el deseo y el sexo como fetiches y mercancías³⁹.

Podemos establecer otras filiaciones de la serie que no nos conducen al neorrealismo ni a la escena fotográfica europea sino a las urbes norteamericanas. A fines de los años sesenta, e influida profundamente por Robert Frank y su libro *The Americans* (1959), una nueva y energética generación de jóvenes fotógrafos estadounidenses dará a conocer un conjunto de obras muy importantes que cambiarán para siempre la idea idílica del sueño americano, mostrando las miserias y la marginalidad de una Norteamérica hasta entonces desconocida.

Hemos mencionado a Danny Lyon y su libro *The Bikeriders*, publicado en 1968⁴⁰. Dos años después, Bruce Davidson publica *East 100th Street*⁴¹, dedicado a esta deprimida calle del

³⁵ Camilo José Cela y Joan Colom, *Izas, rabizas y colipoterras*, Barcelona: Lumen, 1964.

³⁶ Según Esther Tusquets, “había hecho cientos de fotos sin que aquellas mujeres lo vieran”, y sobre ese material se invitó a trabajar al escritor, quien añadió textos que, según la misma Tusquets, directora del proyecto, “eran muy ofensivos hacia las mujeres”, aunque “quizás [...] había también cierta ternura” (Ángela Molina, “Esther Tusquets: ‘Durante treinta y seis años, Lumen fue un milagro’” [entrevista], ABC <www.xtec.es/~jducros/Esther%20Tusquets.html> [consultado: junio 2005]).

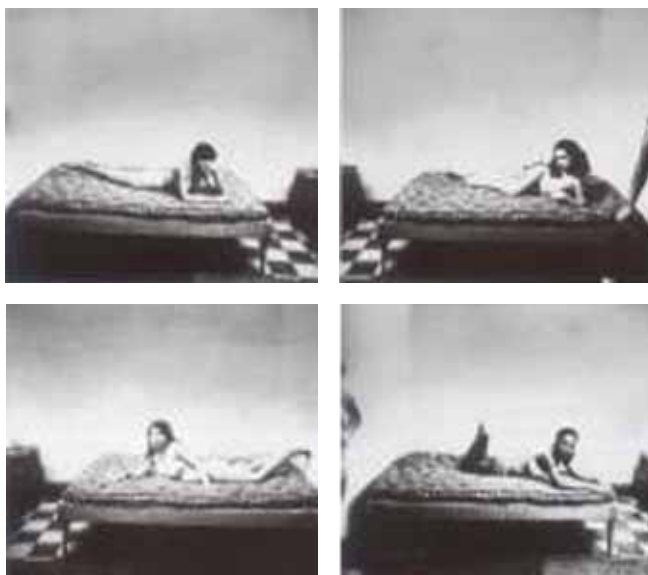
³⁷ “These pictures represent the strange combination of the avant-garde modernism of the fifties with the pessimistic tradition and the anti-modern imagination of ‘Dark Spain’. Thus, Colom’s photos are a unique document of the psychological and social climate of Barcelona under Franco’s regime” (“Joan Colom. Fotografías de Barcelona, 1958-1964” <www.fundacion.telefonica.com/at/ecolom.html> [consultado: junio 2005]).

³⁸ José Martínez, “Acercándonos a Joan Colom, Premio Nacional de Fotografía de España 2002”, *Vilanova Digital*, 15, 1, 2003 <www.vilanovadigital.com/espais/hobbies/article.asp?idArticulo=4389> (consultado: 4 de mayo de 2005).

³⁹ En los mismos años, Colom realizaría otras tres series: *La calle*, *El Born* y *El Somorrostro*, dedicadas, respectivamente, al Barrio Chino, al mercado del Born y al barrio gitano de Somorrostro.

⁴⁰ En 1966, Danny Lyon expuso, en la George Eastman House de Rochester, Nueva York, con Garry Winogrand, Bruce Davidson, Lee Friedlander y Duane Michals en la exposición titulada *Toward a Social Landscape*.

⁴¹ Bruce Davidson, *East 100th Street*, Harvard University Press, 1970.



▲ DE LA SERIE PROSTITUTAS. Fernell Franco, 1972. Fotografía en blanco y negro.

Spanish Harlem de Nueva York, cuya población, esencialmente negra y latina, retrata. En sus 161 fotografías, realizadas en 1966, *East 100th Street* cubre variados aspectos de la vida del barrio: desde la arquitectura, con sus escombros y edificios desolados, hasta las fiestas familiares, los grupos callejeros, los niños en sus juegos, la gente en sus habitaciones, en sus ventanas, y un grupo de seis imágenes de mujeres desnudas en sus camas, de asombrosa semejanza con las mujeres retratadas por Franco.

En 1971, Larry Clark publica *Tulsa*, su diario de viaje por el mundo de la adicción a las anfetaminas. Clark retrata a sus amigos y compañeros de viaje, mostrando escenas de intimidad donde se exalta la presencia humana, en ocasiones con ternura y cierta compasión. El tema, escogido, experimentado y sufrido por el mismo Clark, es universal. *Tulsa*, sin duda alguna, es un perfecto complemento para quien se adentre en la lectura de *¡Que viva la música!*, la novela de Andrés Caicedo sobre la caída en espiral de una adolescente de la clase alta caleña en el submundo de las fiestas sin fin y las drogas pesadas en la Cali de la época. Al sugerir el nexo Clark-Caicedo no se pretende forzar el argumento ni buscar identidades y emparejamientos acomodaticios sino, más bien, demostrar la sincronicidad de los temas y las preocupaciones de los artistas y su pertenencia a un mundo que, aunque se pise, se viva y se recorra en tierras lejanas, siempre está conectado.

El mismo año, Lyon publica *Conversations with the Dead*, documental sobre el sistema carcelario norteamericano, y en 1972 la fotografía de la marginalidad del norte del río Grande llega a su clímax cuando se exhibe la obra de la más atendida fotógrafa del género, Diane Arbus, mitificada por su suicidio.

Los interiores

Si entras en esta casa no salgas. Si sales de esta casa no vuelvas. Si pasas por esta casa no pienses. Si moras en esta casa no plantes plegarias.

ÁLVARO MUTIS
La mansión de Araucaima

Como todas las calles, esta también es pública. Para mí, sin embargo, no siempre lo fue. Por largos años mantuve el convencimiento de que yo era el único ser extraño que tenía derecho a aventurarse entre las luces y sus sombras.

JOSÉ DONOSO
China

Me parece que el problema que ha tenido la ciudad es el mismo que ha tenido el país, y es que ha estado pésimamente gobernado. Cuando los gobernantes no han sido deshonestos han sido ineptos o las dos cosas a la vez. Eso ha sido un factor determinante. Lo otro es que el problema que vive el país se refleja también en la ciudad, cómo se van conformando la ciudades. Todavía no vivimos en una ciudad, sino que vivimos en un cúmulo de habitaciones y cada cual hace las cosas a su manera y como pueda.

ÓSCAR MUÑOZ
Sobre el desarrollo de Cali

Desde 1972, cuando realizó *Interiores*, Franco se dedica al registro variado de las casas de clase baja de Cali y, en especial, de los caserones que habían pertenecido a la burguesía pero que, para los años setenta, se encontraban en diversas etapas de degradación. Algunos, compartimentados, se habían convertido en inquilinatos adonde llegaban a acomodarse familias enteras, y otros padecían el abandono que les daban sus propios moradores, transformando su arquitectura, sus usos y sus ambientes. Habitadas por campesinos desplazados por la violencia, trabajadores y gentes caídas en desgracia, estas casas y sus habitaciones llegarán a convertirse en verdaderas naves del tiempo, pobladas de objetos, recuerdos, plantas, muebles, telas, telones, cortinas, lámparas y objetos llevados allí por ventarrones sociales: “De las casas emana el aire de misterio y hermetismo que sombrea las calles y el pueblo”⁴².

Interiores es una serie que ocupa a Franco por casi toda la década —junto a *Bicicletas* y *Billares*— y se deriva de la serie del mismo nombre iniciada en los escenarios de los amores tristes de Buenaventura. Observemos una de las imágenes más ricas de la serie: el interior de un hogar popular; probablemente, el comedor o la entrada de una casa construida de tablas, antesala de un largo zaguán que seguramente conduce al interior de la vivienda.

⁴² Agustín Yáñez, *Al filo del agua* [1947], La Habana: Casa de las Américas, 1967, pp. 3 y 5 (cit. en Suárez, *Letras y artes...*).



▲ INTERIOR 1976. Fernell Franco. Fotografía. Retrato lavado en sepia. Cámara Leica M3.

Como en la última imagen de *Prostitutas*, en esta placa es un niño quien nos lleva con su mirada hacia adentro de la imagen. En el fragmento de salón al que hemos sido invitados a entrar observamos todas aquellas cosas que componen lo que queremos que vean los demás, los símbolos que construyen y afirman nuestra identidad social, expresados en imágenes y objetos; ante todo, colgadas, las imágenes religiosas: el Sagrado Corazón de Jesús, el Divino Niño y un santo. Una parte de la pared está dedicada a la familia, y tal vez a los hijos: la retocada fotografía de un joven de la familia que se encuentra en las Fuerzas Armadas y la imagen de una novia en el día de su casamiento. En el otro extremo del muro, un retrato no religioso: un niño sentado, juicioso escolar. Los muebles y las cortinas cubiertos de encajes y el florero con flores de plástico demuestran un esmero que se contradice con la graciosa asimetría de los marcos colgados, ladeados en todas las direcciones, inclinados tal vez por el viento que entra a la casa. Por los componentes de este muestrario de creencias y valores, por el acento en los iconos católicos y el particular ensamblaje de las imágenes de una familia mestiza, podríamos creer que la escena acontece en La Habana, Salvador de Bahía o Cartagena de Indias, y la imagen revela la fuerza transnacional del Caribe, ese enorme país cultural que se ensancha a través de América.

La serie *Interiores* puede dividirse en varios grupos que corresponden a espacios arquitectónicos de las casas: habitaciones, patios, zaguanes o corredores y ventanas. Franco ha optado

por trabajar una tipología concreta de vivienda, derivada de la gran hacienda, del caserón, símbolo del orden social anterior al periodo de la Violencia: el de la Colombia rural, dominada por el régimen del latifundio. Las casas retratadas por el fotógrafo, de muros blancos, patio central rectangular a cielo abierto, varias alcobas y largos corredores, son herederas de la arquitectura andaluza⁴³. Siguiendo a Germán Téllez, fueron “obra de maestros constructores, alarifes, albañiles y carpinteros, mas no de diseñadores formados en escuela alguna”. Son casas construidas de memoria, de medidas inexactas, artesanales, pues “cada uno de esos constructores llevaba su propio y personal ‘manual de obra’ en su memoria”⁴⁴, y constituye cada una en sí, en su rusticidad, una valiosa pieza única de la herencia hispánica y mediterránea.

Para la serie, Franco continuó trabajando con su cámara Leica y con las películas rápidas de 800 ASA. Por los resultados percibimos que su elección obedece a su deseo de captar la actuación del fenómeno lumínico en las diferentes estancias de la casa arquetípica colombiana. Franco no realiza fotografía arquitectónica pero construye en sus obras un nostálgico homenaje a la vida semirural, semiurbana, que él mismo, como desterrado, experimentó en su niñez. La desaparición, la memoria, la luz se convierten en piezas que articulan una poética rica en referentes pictóricos y en su enseñanza de la cultura vernácula.

El fotógrafo penetra en habitaciones detenidas en el tiempo, donde puede palpase el silencio de los años y el olvido. En uno de los *Interiores*, fechado en 1976, asistimos a un reducito sobreviviente del naufragio decimonónico. Es una habitación tomada de frente, dividida simétricamente por una alargada puerta situada en la mitad de la estancia. A la izquierda, un antiguo retrato fotográfico de una matrona familiar. La lámpara con su cubierta rococó y los muebles de madera nos hablan de un pasado de bienestar que se contradice con la pobreza de los elementos cotidianos que se sitúan en el resto de la habitación: un sencillo y pequeño espejo, una flaca mesa coronada por un platón de metal esmaltado en blanco... La pared de adobe muestra las cicatrices del tiempo y, al fondo, a través de la ventana enrejada, vemos un espacio ulterior donde la teja de barro cocido indica una salida a un corredor o patio⁴⁵.

⁴³ Estas casas, de origen colonial, cuyo símil estilístico solo puede encontrarse en Nueva España (México), combinaban elementos extraídos de las arquitecturas romana, ibérica y barroca de una manera bastante particular: “Los esquemas andaluz, manchego o castellano de la relación casa-paisaje, o bien, espacio natural-espacio artificial, fueron replanteados en el Nuevo Mundo sobre la base de los recuerdos de cómo era todo en el campo hispánico, de modo que podrían variar los horizontes y las dimensiones del espacio natural, pero no el papel desempeñado por las construcciones levantadas en el paisaje” (Téllez, “Mitos y realidades”).

⁴⁴ Germán Téllez, “Espacio, diseño y tecnología” <www.villegaseditores.com/loslibros/9589393330/espacio_txt.html> (consultado: junio 2005).

⁴⁵ El poeta nicaragüense Pablo Antonio Cuadra describe con acierto la naturaleza de estos espacios de transición entre rural y urbano, entre pasado y presente, entre Colonia y Modernidad: “La otra casa proletaria, la de nuestras villas y pueblos, la de nuestros barrios —‘la casa de teja’ que dice el pueblo— aunque edificada con materiales más permanentes se presenta con la misma desnudez que el rancho [...] es una habitación oscura, cavernaria, casa expulsadora, que en vez de acoger y encender el calor familiar del hogar, echa fuera a sus moradores. La tertulia es en la

En otra de estas habitaciones, donde la débil luz natural se hace protagonista, asistimos de nuevo a un lugar donde la ausencia de decoración y la austera presencia del antiguo retrato familiar nos hablan de un pasado sofocado de silencio. El grueso muro que parece modelado por gruesas manos, las cortinas que reemplazan a las puertas a la hora de dividir las estancias, la cama que se vislumbra al fondo representan enigmas para el visitante.

Buena parte del arte colombiano de la década de 1970, según el crítico de arte José Hernán Aguilar, manifestó “una curiosidad de visitante de pueblos dormidos”⁴⁶, y esto se evidencia en otro de los *Interiores*, de 1978. Seis camas metálicas dispuestas en una habitación testifican mudas. Podemos imaginar que estamos en un hospicio, en un hospital, pero probablemente nos encontremos en un hotel de paso, donde, como es común en estos casos, se adapta y se ocupa el espacio tratando de encontrarle el máximo uso. De nuevo los entornos cotidianos se presentan fantasmales, anónimos. “Cali es una ciudad que espera, pero que no da lugar a los desesperados”, afirmarí­a Andrés Caicedo.

En *Interiores*, Fernell Franco no solo enseña la casa y la cotidianeidad colombiana y del Valle del Cauca. Su mirada va más allá y abraza la realidad latinoamericana, la ilustrada ya sea por el nicaragüense Pablo Antonio Cuadra o por el mexicano Agustín Yáñez, quien, en *Al filo del agua*, describe la intimidad de las casas de Yahuilca como si lo hiciera mirando las imágenes de Franco:

Luego las recámaras. Imágenes. Imágenes. Lámparas. Una petaquilla cerrada con llave. Algún armario. Ropas colgadas, como ahorcados fantasmas. Canastas con cereales. Algunas sillas. Todo pegado a las paredes. La cama, las camas arrinconadas (debajo, canastas con ropa blanca). Y en medio de las piezas, grandes, vacíos espacios [...] En las rinconeras, las imágenes, principales del pueblo y del hogar, con flores de arteficio, esferas y tibores.⁴⁷

Hay otras habitaciones en los *Interiores*. Pequeños cubículos, refugios de la miseria, donde las pertenencias son tan pocas que se guinda cada una en su puntilla en los muros de tablas o donde el mundo personal se crea y se recrea a partir de iconos enmarcados, salpicados en los muros. Uno de estos es particularmente bello. Un hombre frente a su habitación, acompañado de sus pocas pertenencias: la jarra y el tazón de desportillado metal, hechos para simular porcelana; la única silla, la única cama —habitación somera que nos recuerda la ardua sencillez del cuarto de Van Gogh—. La bicicleta acomodada al lado del lecho nos habla de la falta de espacio y evidencia que la imagen ha sido tomada en un inquilinato. Como en todas las habitaciones encontradas por el fotógrafo, en esta se percibe que no existe ninguna estructura, aditamento o mejora que altere el carácter absolutamente provisional y simple del espacio habitado. Lo que hace particularmente bella la imagen es la saturación

calle —en la acera—, el juego es afuera, la familia se dispersa expulsada de su paraíso” (*El nicaragüense* [1967], San José: Libro Libre, 1987, vol. III, pp. 29-31 [cit. en Suárez, *Letras y artes...*]).

⁴⁶ José Hernán Aguilar, “El lujo de Medellín”, *Re Vista*, 2, 7, 1981, pp.51-56.

⁴⁷ Yáñez, *Al filo del agua*, pp. 3 y 5 (cit. en Suárez, *Letras y artes...*).



▲ INTERIOR 1976. Fernell Franco. Fotografía. Retrato lavado en sepia. Cámara Leica M3.

de luz que ha velado la parte superior y borra incluso las facciones del hombre. A través del espejo observamos su espalda, y la imagen reflejada también nos niega su rostro y sus facciones.

Algunas de las imágenes se han tomado en las galerías o corredores, esos “espacios de transición entre lo totalmente cerrado y lo completamente abierto”⁴⁸, y por ello captan a la vez la presencia de lo público y lo privado. Es el caso de ese interior en que se nos permite observar la entrada a una habitación y un fragmento de una esquina del patio central. Cubierta en la penumbra, la habitación se ilumina por una ventana que da a un espacio exterior. El piso de madera y las camas metálicas nos dan idea del tipo de espacio y del uso de esta habitación. Sin embargo, la esquina cercana al observador es más atrayente. Objetos arrinconados unos encima de otros, el raído papel de colgadura —la pintura del pobre—, el cableado eléctrico visible encima de puertas y a lo largo de paredes, la mata de sábila clavada bocabajo en la esquina parecen conformar, en conjunto, una escenografía portátil.

“La ciudad colombiana se desintegra cotidianamente; su fisonomía se transforma, se avejenta con las innumerables arrugas de lo nuevo”, afirma el arquitecto Alberto Saldarriaga⁴⁹, y esta arquitectura de guerrillas —por llamarla de algún modo— forma sus propias

⁴⁸ Téllez, “Mitos y realidades”.

⁴⁹ Alberto Saldarriaga, “El fin de la ciudad: entre la utopía y el cinismo”, *Magazín Dominical de El Espectador*, 4 de junio de 1989.



▲ DE LA SERIE BICICLETAS, 1976-1979, Fernell Franco. Fotografía en blanco y negro.

ecologías. “Nuestra arquitectura es sobria por ancestral tendencia de nuestro pueblo, pero es también la arquitectura del dolor”, afirma Cuadra, pues “no hay que olvidar que el ejercicio más frecuente de nuestra pobre patria, desde su fundación, ha sido resucitar de sus cenizas”⁵⁰.

En otra de las imágenes, tomada desde el corredor interior de otra casa de patio ancho, vislumbramos de nuevo lo que sucede dentro de una habitación: bañada por la luz natural que cae al pozo del patio y que entra por la ventana interior, la escena nos muestra el rostro de una mujer que se refleja en un espejo, anónimo, enigmático, lejano.

De nuevo son los detalles arquitectónicos lo que le transfiere el contenido a la imagen: la pintura mural que cubre los muros exteriores con un paisaje tropicalista afrancesado, la cortina de encaje blanco y la mesita exterior para el teléfono —que señala su carácter de bien compartido— nos enseñan otra faceta de esa colcha de retazos físicos y culturales que es la ciudad. Hay otra gráfica tomada en la misma casa, en el mismo corredor. Un hombre mayor, con su sombrero campesino, se aleja hacia otra estancia iluminada por la luz natural. Un laberinto de puertas y los jardines versallescos de los murales crean un espacio algo irreal donde la metáfora que subraya el paso del tiempo se hace aún más efectiva.

⁵⁰ Cuadra, *El nicaragüense*.



◀ DE LA SERIE BICICLETAS, 1976-1979, Fernell Franco. Fotografía en blanco y negro.

Transitaba por un corredor y al cruzar una puerta volvía a transitar el mismo corredor con algunos breves detalles que lo hacían distinto. Pensaba que el corredor anterior lo había soñado y que este sí era real. Volvía a trasponer una puerta y entraba a otro corredor con nuevos detalles que lo distinguían del anterior y entonces pensaba que aquel también era soñado y este era real. Así sucesivamente cruzaba nuevas puertas que lo llevaban a corredores, cada uno de los cuales era para él, en el momento de transitarlo, el único existente.⁵¹

Este pasaje de la *Mansión de Araucaima* de Álvaro Mutis, titulado “Sueño del fraile”, parece ilustrar la imagen de Franco.

Otra imagen retrata unas escaleras dobles en espiral y nos habla claramente de un esplendor pasado, de una riqueza económica que solo sobrevive en la decoración en forja del pasamanos, el cual, literalmente, desciende hacia su descomposición. Virada al sepia, la imagen está firmada por el fotógrafo. Firma innecesaria tal vez, pues el sello distintivo del artista es esa figura elusiva, ese caminante que se escapa siempre por las esquinas de sus gráficas.

Tomada desde la planta baja, desde el patio, en ubicación inversa a la anterior, la siguiente gráfica nos enseña lo que es la atiborrada vida de un inquilinato. Las ropas colgadas en los exteriores, imposibles de secar en esas habitaciones de pequeñas ventanas que ya hemos observado; la absoluta falta de privacidad originada por el hacinamiento, y la debilidad estructural de la desvencijada casa, que sufridamente sostiene a estos habitantes, nómadas del trópico, ligeramente curiosos por la presencia del fotógrafo. Pero Franco no juzga. Como en sus fotografías de las mujeres de amores mercenarios de Buenaventura, el testimonio se nos presenta crudo, verdadero, libre de señalamientos, conmisericordia o acusaciones.

A Fernell Franco se le ha preguntado: ¿a qué tema se siente más cercano? Y su respuesta es verdadera:

Al que está más cercano a la gente, a las ciudades, a la arquitectura y a esa gente que vive dentro de esas arquitecturas. Eso es algo que siento mucho, el trabajo más cercano y que pueda comunicar cosas de otra gente que no puede comunicarse. Si yo tengo una forma de lograr y poder comunicar a través de la imagen otros elementos y otros problemas sociales o lo que sea, pues bienvenida la fotografía.⁵²

Franco tiene éxito en su propósito, como lo demuestran sus gráficas. De nuevo, las referencias al trabajo documental realizado por Bruce Davidson en la East 100th Street de Nueva York son ineludibles. Davidson registró la arquitectura y su relación con los habitantes

⁵¹ Álvaro Mutis, *La mansión de Araucaima y otros relatos*, Presidencia de la República (Biblioteca Familiar Colombiana) <www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-m/mansion/lmda1.htm> (consultado: junio 2005).

⁵² “La vida es en blanco y negro”, Cámara de Comercio de Cali <www.ccc.org.co/accion/052/f.html> (consultado: junio 2005).



del Spanish Harlem de Nueva York, conglomerado de habitantes negros empobrecidos e inmigrantes latinos, base social mestiza que comparte muchas similitudes sociales y culturales con la población negra y mestiza de la costa Pacífica, Buenaventura y Cali. Davidson, como Franco, retratará de manera metódica, veraz, en un blanco negro impecable, el flujo de actividad vital que recorre y anima una calle en particular, la 100 Este. El Spanish Harlem de Nueva York es uno de los lugares donde se crearía y se popularizaría una de las expresiones musicales más poderosas de la cultura latinoamericana contemporánea: la salsa. Es necesario mencionar esto porque la salsa ocupó un papel muy importante en la escena cultural caleña a partir de los años setenta:

El triunfo de la salsa es la victoria del barrio como entidad social, de la cultura popular que se entronca con el devenir histórico. Cali, una ciudad al lado del mar Pacífico, creció y estableció los elementos estructurales como centro urbano y definió un perfil de identidad bajo la influencia de la música del Atlántico, específicamente de los pueblos del Caribe y de la capital del mundo, Nueva York.⁵³

Como nos llegó La Sonora, de contrabando, nos llegó también ese fenómeno que empezaba a agitar todos los rincones del Caribe. Lo mismo que sonaba en los barrios populares de San Juan de Puerto Rico, Caracas y República Dominicana, empezó a agarrar pueblo en los agualulos y las empanadas bailables de Cali. La gente no demoró en sentir como suyas a esas canciones que dejaron de hablar del bohío cubano, del campesino y su caballo, para escribirse con letras urbanas [...] Era una música muy cercana que describía la cotidianidad en el barrio y que terminó por contagiarse hasta a los que no vivían en él.⁵⁴

El propio fotógrafo atestigua:

A nivel general estaba todo el contacto de mundos que propiciaba el entusiasmo por la salsa; nosotros siempre salíamos a celebrar, después de cualquier evento: a Juanchito, a Séptimo Cielo, a Jonca Monca, o a los lugares que eran típicos bailaderos de salsa. La salsa adquiere cada vez más presencia y esto a través de visitas a los extramuros de la ciudad, que es donde están estos lugares. Sitios despoblados y solitarios [...] pero fuera del bailadero también hay todo un espectáculo de gente del pueblo elegantísima, que baila en las calles esta música. Es maravilloso.⁵⁵

Hay otra serie de *Interiores*, dedicada exclusivamente a los largos corredores y escaleras de las casas donde la luz ocupa un lugar protagónico. Es un grupo de fotografías donde, indefectiblemente, la presencia humana aparece y desaparece, o bien envuelta en la oscuridad del zaguán, o bien iluminada hasta su desaparición en la luz:

⁵³ Umberto Valverde, "Cali sigue siendo la capital de la salsa?" <www.caliescali.com/capital_salsa.php> (consultado: junio 2005).

⁵⁴ <www.caliescali.com/salsaysalsa1.php3> (consultado: junio 2005).

⁵⁵ Iovino, *Volverse aire*, pp. 77-78.

Cuando entré sentí que deambulaba por esas cosas repetitivas e insistentes que hacen retroceder en el tiempo y que repercuten en lo que lo rodea a uno. Lo que veo en el presente es igual a esas impresiones que se me quedaron del pasado. Siento que muchas cosas no ha cambiado en nada. Cuando comencé a hacer imágenes entendí con claridad que esto era una referencia a los sucesos que he testimoniado de diferentes maneras,

ha declarado el fotógrafo⁵⁶.

Como lo hemos mencionado, Fernell Franco efectuó junto a Óscar Muñoz una de las más interesantes investigaciones conjuntas entre un fotógrafo y un dibujante en la historia del arte colombiano. La cercanía entre ambos artistas fue tal que llegaron a resultados muy similares, incluso titulando sus trabajos con el mismo nombre: *Interiores*.

Recorreremos de la mano del fotógrafo y el dibujante otros de estos interiores donde los largos corredores y la luz son protagonistas:

Mi infancia no es un recuerdo de patio de Sevilla, como dice la canción, sino un corredor largo y oscuro que desembocaba en un solar iluminado que yo recorría en un triciclo. Esos eran mis primeros cuadros. Por eso yo no puedo saber de donde vienen mis influencias, que pueden ser Vermeer o mis propios recuerdos de las láminas que había en el cuarto de la muchacha del servicio.⁵⁷

Así resume Óscar Muñoz esa parte de su imaginario y su memoria, que lo conducirán, años después, a realizar sus dibujos de interiores de casas tropicales del Valle del Cauca. Muñoz, asiduo visitante del cineclub de Cali, y parte del grupo de Ciudad Solar, se sintió atraído por el trabajo de Franco, por su cercanía a lo ubicado extramuros, a lo vivido en lugares populares, vetados, despreciados e ignorados por la “alta cultura”.

En *Inquilinato* (1976), Muñoz reúne en un tríptico tres escenas o momentos atestiguados o imaginados en una de estas casas: a la izquierda, protegida en un rincón, una pareja envuelta en relativa oscuridad; en el centro, y al final del corredor, como en las gráficas de Franco, una niña huyendo hacia la plena luz de la calle, “que arranca un suspiro en los desterrados de la ciudad”⁵⁸; a la derecha, otra figura expectante en el mismo claroscuro, reposando en un espacio completado por la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, la fotografía de un equipo de fútbol y otros cromos y calcomanías. Podríamos pensar en esta imagen como un ensamblaje de las gráficas de Franco, y es notable que ambos artistas hayan llegado a un grado de compenetración tal que la similitud no importe ni interfiera en nuestra lectura sino, al contrario, la enriquezca de manera reveladora. Al trabajar en el lento y laborioso dibujo, Muñoz ha podido moldear las figuras y los volúmenes, depurándolos de las imperfecciones técnicas que hacen parte del trabajo de *street photographer* de Franco.

⁵⁶ María Iovino, *Entrevista a Fernell Franco* <www.fotografoscolombianos.com> (consultado: junio 2005).

⁵⁷ Iovino, *Entrevista a Fernell Franco*, p. 25.

⁵⁸ Roberto Arlt, *Aguafuertes porteños* [1933], Buenos Aires: Losada, 1958, pp. 162-165 (cit. en Suárez, *Letras y artes...*).

En *Interior* (1977), Muñoz nos muestra un laborioso claroscuro, más cercano a Caravaggio o a Delacroix que a cualquier obra fotográfica. El componente fotográfico que encontrábamos en la obra anterior del dibujante, reproducido en sus efectos y defectos, está ausente. Lo mismo puede decirse de otro *Interior* de 1977, donde una solitaria mujer envuelta en penumbra se ocupa de sus actividades domésticas. La imagen en sí es muy parecida a una gráfica anterior de Franco, también velado homenaje a esos personajes que realizan la anónima tarea de poner en orden el mundo día a día. “El sueño de la Machiche”, parte de la *Mansión de Araucaima* de Álvaro Mutis, pone en palabras las escenas del onírico gótico tropical de los dibujos de Muñoz:

Entró a una gran casa de salud. Una moderna clínica que se levantaba a orillas de una transparente laguna de aguas tranquilas. Cruzó la puerta principal y se internó por anchos y silenciosos corredores pintados de un color crema mate e iluminados por una luz tamizada y suave que emitía un leve zumbido. Penetró por una puerta por donde decía “Entrada” y se encontró en un consultorio; un médico en traje de operar se dirigió a ella bajándose la mascarilla que le tapaba la boca: “La contratamos a usted para recortar las hierbas y líquenes que van creciendo en la sala de operaciones, en los laboratorios y en algunos corredores. No es un trabajo pesado pero sí exigimos una absoluta dedicación y responsabilidad. No podemos continuar con estas plantas y hierbas que siguen creciendo por todas partes”, dijo señalando los intersticios del piso. La llevó hasta una sala de operaciones intensamente iluminada, en donde los instrumentos de níquel reflejaban la lechosa luz del quirófano, una luz otra vez acompañada de un ligero zumbido metálico y persistente. Entre los intersticios de las losas crecían líquenes imperceptibles. Comenzó a arrancar minuciosamente las pequeñas plantas y a medida que avanzaba en su trabajo se dio cuenta de que en todo aquello había una trampa. Las plantas crecían en forma persistente, continua. Pensó que jamás llegaría la hora de la cena, que si dejaba un instante su trabajo las plantas le ganarían terreno fácilmente. Advirtió que nadie supervisaba su tarea por la sencilla razón de que era una labor imposible, una confrontación absurda con el tiempo, a causa de ese continuo aparecer de las breves hojas lanosas y tibias que por todas partes brotaban con una insistencia animal e incansable. Comenzó a llorar con un manso y secreto desconsuelo, con una ansiedad que había guardado muy hondo en ella y que jamás recordara haber sentido en la vigilia.⁵⁹

El tema de la mujer agotada entre el calor y la humedad en un espacio de reclusión reaparece en otra obra de Muñoz, de 1980, donde de nuevo la luz borra la identidad del personaje. En el texto introductorio a la exposición de Óscar Muñoz en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá en 1991, el interés temático de la obra del dibujante se definía por

el deterioro y desgaste de la cultura urbana: sus ruinas; su corrosión, ese desgaste que va dejando una penetrante huella como testimonio del uso masivo, continuado e implacable, de miles de usuarios de la urbe moderna. La sordidez donde se oficia la violencia, reales o imaginados anfiteatros, baños ruinosos y toda clase de tramoyas, vistas a través de vertiginosas miradas de impactantes chorros de luz.⁶⁰

⁵⁹ Mutis, “El sueño de la Machiche”, en *La mansión de Araucaima y otros relatos*.

⁶⁰ Tomado de la hoja *Exposición de Óscar Muñoz*, Galería Garcés Velásquez, 1991 <www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=330> (consultado: junio 2005).

Pero volvamos al *Inquilinato* de 1976, obra con que Muñoz consigue una Mención de Honor en el Salón Nacional de Artistas de 1976, el mismo en que Franco obtiene una Medalla Especial. Es una imagen que trasciende el documento fotográfico y extiende estos referentes más allá del realismo convencional y del fotorrealismo. Observada con detenimiento, la imagen evidencia la utilización de una luz muy particular, definida y focalizada con gran exactitud. Es la misma iluminación utilizada en el cine en blanco y negro anterior al desarrollo del color, y la referencia cinematográfica se hace evidente con elegancia mediante la alusión a un tríptico de intriga y pasión que nos es servido en formato panavisión. Muñoz gusta de lo fantasmal y del espacio metafísico tanto como Franco, y la obra presentada por este último en el Salón complementa perfectamente la de Muñoz.

Es la misma habitación de *Interior*, poblada de enseres antiguos, con su viejo camastro hundido por el uso, todo ello cubierto por la misma capa fina de nostalgia y abandono. Las diferencia la enigmática presencia de un hombre lumínico, fantasma brillante y estatua de sal, advertencia del pasado para que no se mire atrás. Franco logra una imagen sorprendente, donde el cuerpo de luz se encarna. El espectro que se esconde detrás de los espejos y los antiguos retratos colgados en las paredes se materializa y lo hace en la figura discernible de un hombre mayor, un anciano vestido de traje.

Vale la pena mencionar que con esta obra Franco había ganado el Salón Regional de la zona suroccidental, uno de los preliminares al Salón Nacional, y había obtenido el premio frente a un grupo de 105 artistas que presentaron 240 obras⁶¹.

En el Salón Nacional, el jurado —compuesto por Juan Acha, Maritza Uribe de Urdinola y Eduardo Serrano— les otorgó los premios a Santiago Cárdenas y Germán Botero, medallas especiales a Antonio Caro y Fernell Franco y menciones de honor a Hernando del Villar y Óscar Muñoz. Es posible que la presencia de Maritza Uribe de Urdinola, fundadora del Museo La Tertulia, haya influido en la decisión del jurado de premiar a los dos artistas radicados en Cali. María Mercedes Carranza no dejó escapar el hecho y comentó en *Nueva Frontera*:

Pero como no soy maliciosa, digo que la que parece ser la cuota de poder de Maritza Uribe de Urdinola, el otro jurado, corrió con mejor suerte: las medallas a Óscar Muñoz y Fernell Franco. [...] Por otra parte, no puede negarse que Fernell Franco es un buen fotógrafo, como lo ha demostrado ya en diversas oportunidades.⁶²

El comentario de Carranza, más honesto que malicioso, no demerita la posible gestión de Uribe de Urdinola, inequívocamente benéfica para la fotografía colombiana.

⁶¹ El Salón, que se realizó en la Universidad del Valle, en Cali, se inauguró el 22 de julio de aquel año. Los otros premios los obtuvieron María de la Paz Jaramillo y Héctor Oviedo (*Arte en Colombia*, 1, 2, oct.-dic. 1976, p. 12).

⁶² María Mercedes Carranza, “El XVI Salón de Artes Visuales (Psssss: peor imposible)” [publicado originalmente en *Nueva Frontera*, ago.-dic. 1976], en *50 años del Salón Nacional de Artistas*, Bogotá: Colcultura, 1990, p. 198.

La luz

Nos hemos referido tangencialmente a uno de los problemas formales más importantes del trabajo de Franco, el fenómeno lumínico, y no nos hemos referido a lo que hasta ahora se plantea como un interrogante esencial: ¿por qué Franco sólo utiliza el blanco y negro? ¿por qué esa reclusión en el claroscuro?

“Cali tiene una luz maravillosa”, afirma Franco, y la respuesta a los interrogantes que planteamos la obtenemos del propio fotógrafo, quien ubica en su admiración al cine —en especial, al cine en blanco y negro— las motivaciones y los orígenes de sus “dibujos con los dedos del sol”:

El cine negro me impresionó siempre por el blanco y negro. Una película como *El halcón maltés* en donde los negros y la luz son como referencias de lo que es la vida y lo que es la muerte; por eso es un cine violento. Lo que más me interesó fue aprender a manejar el blanco y negro como se manejaba en ese cine y ahí me quedé en blanco y negro, es mi pasión. Yo sigo repitiendo: la vida es en blanco y negro y el color es Walt Disney.⁶³

Dramas siniestros acontecidos en habitaciones cerradas, figuras que se esconden en las sombras y la luz exterior como salida de un mundo cerrado de laberintos de codicia y pasión configuran la estructura visual del género que “iluminó” a Franco. A la luz de sus declaraciones, sus *Interiores* se presentan como una profunda meditación cultural y un ejercicio catártico del artista, visitador de lugares encantados, y las referencias que hace Franco deben extenderse a las películas del género que proyectó el cineclub de Cali en su corto ciclo vital (1971-1977): no solo

clásicos americanos como *The Big Sleep*, de Howard Hawks; *Out of the Past*, de Jacques Tourneur; *Double Indemnity*, de Billy Wilder; *El cartero llama dos veces*, de Tay Garnett; *Force of Evil*, de Abraham Polonsky; *Psycho* y *Vertigo*, de Alfred Hitchcock, sino también películas de serie B como *Detour*, de Edgar G. Ulmer [...] los films minimalistas de Jean-Pierre Melville y los homenajes de la nueva ola francesa al género: *Sin aliento*, de Jean-Luc Godard, y los films negros de François Truffaut. Sin olvidarnos tampoco del “cine imperfecto” americano y sus figuras prototípicas Samuel Fuller y el bienamado tío Sam Peckinpah, quien por cierto hizo la mejor película de cine negro “latinoamericano”: *Tráiganme la cabeza de Alfredo García*. Hasta ejemplos más recientes como *Chinatown*, de Roman Polanski.⁶⁴

El cine negro norteamericano, que “nació en un momento de de caos y pesimismo generalizado, producto de la paranoia anticomunista y de la amenaza nuclear”, dio vida a una serie de temas y retrató un clima psicológico y social particular que bien se adaptaba al problemático trasfondo social caleño. El director de cine Luis Ospina, uno de los miembros del cineclub de Cali, y que realizó su película *Soplo de vida* siguiendo los principios del género, afirma:

⁶³ “La vida es en blanco y negro”.

⁶⁴ Ospina, “Mi último soplo...”.

No estoy de acuerdo con los que creen que el cine negro es algo ajeno a nosotros. Siempre he pensado que es lo más propio. Crimen organizado. Policía corrupta. Caos político. Prohibición de sustancias. Ajustes de cuentas. Terrorismo. Masacres. Paranoia. Impunidad total. Todos los colombianos conocemos esa historia. Vivimos todos los días una película de cine negro. Así como en Estados Unidos existió la Prohibición, en Colombia tuvimos la tolerancia a las drogas [...] Aunque Hollywood creó el cine negro de la novela de *pulp fiction* y de su primera transposición cinematográfica, *El halcón maltés*, de John Huston, hubo otros países —como Francia e Italia— que lo adoptaron⁶⁵.

Completa *Interiores* una serie de gráficas de espacios que hacen parte de los caserones pero que están dedicados al uso comercial. En Cali, como en muchas ciudades latinoamericanas, el calor tropical hace que la vida se desarrolle en la calle, y, en estas imágenes, el trabajo de Franco tiene que ver mucho más con la reportería gráfica tradicional, espontánea y “ruidosa”, que con las meditadas imágenes anteriormente analizadas.

“La ciudad colombiana se despedaza mientras se hacen esfuerzos por integrarla”⁶⁶, y es ese proceso de reordenamiento social el que Franco captura. La primera imagen de esta subserie retrata una “miscelánea”, particular espacio donde se combinan las diferentes formas de lucha comercial, emplazamiento de la economía del rebusque, local dedicado a suplir las necesidades que los flujos económicos minoritarios sedimentan en los barrios periféricos y deprimidos. Una estatuilla de Jesús preside la escena desde sus nubes de yeso. A su alrededor, seis hombres se dedican a diversas actividades: dos conversan, otro cambia el neumático de una bicicleta... Hay unos arreglos florales arrinconados contra la pared del fondo.

De nuevo, Franco tiene la sensibilidad de retratar un fragmento social sin calificarlo, enaltecerlo ni degradarlo. Se ubica, como en gran parte de sus imágenes, contra la pared, aprovechando al máximo el campo visual, haciéndose a un lado frente a la actividad que se realiza. Sin atisbos de querer referirse al realismo mágico, y con una buena dosis de humor, aprovecha las singularidades que pueden experimentarse en el devenir cotidiano de los países en vías de desarrollo. En otra de sus placas encontramos de nuevo la figura hierática, estática y casi fantasmal. En el billar-cafetería, un hombre mayor, sujeto predilecto de las tomas del fotógrafo, observa la nada mientras, a su lado, un billarista sigue su juego. El billar, lugar de encuentro casi exclusivamente masculino, centro de reunión al que se acude para beber y charlar, se extiende hacia el fondo, se pierde en el infinito de luz que delimita la frágil existencia de los sujetos urbanos del fotógrafo, y ese efecto nos retrotrae a la escena de expectación que sucede en primer plano. La torcida e irregular columna que sostiene el reloj que regula

⁶⁵ “... y lo adaptaron como propio, aunque no tuvieran ningún derecho, ni siquiera derechos de autor, como ocurrió con *Ossessione*, de Visconti, una versión pirata neorrealista de *El cartero llama dos veces*, de James Cain. Uno no necesita ninguna autorización para hacer cine negro. El film justifica los medios” (Ospina, “Mi último sopro...”).

⁶⁶ Saldarriaga, “El fin de la ciudad...”.



el juego de los billaristas, pintada y adornada con un cartelito de Pepsi, subraya de nuevo la importancia que Franco le da a lo artesanal, a las cosas tocadas y abolladas por la vida:

En la imágenes de Franco se desentrañan la relación férrea y desconfiada que se tiene con lo poco o con lo mucho que se posee en los países en conflicto; la dramática inestabilidad con respecto al lugar en que se habita; el misterio, la sobreposición de apañamientos y de soluciones de urgencia que ocultan lo que ha registrado la memoria; y el sentido lúgubre que imparte aun a las manifestaciones de la celebración una historia marcada por el avasallamiento del más débil y por la diferencia extrema,

ha señalado adecuadamente Iovino⁶⁷, y es lo que puede percibirse en esta topografía de la economía del rebusque.

La tercera imagen se ha tomado en un baño público, posiblemente en la misma cafetería, pues, como hemos visto, Franco hilaba sus reportajes retratando los mismos lugares. “No mojar el piso”, reza el cartel del mingitorio, y, advertido, el único personaje procede discretamente. La irregular franja de pared sobre el baldosín, pintada por brochazos que lamen la sed de las paredes, subraya el carácter cómico de la imagen.

Uno de estos *Interiores* públicos nos muestra una esquina de otro establecimiento comercial. Una bicicleta reposa contra un sofá y un sillón y en una de las paredes convergentes están el cuelgasombrero hecho de cuernos de venado y la típica reproducción litográfica de una imagen bíblica. En el otro muro, un retrato de un prócer de la Independencia, probablemente Antonio Nariño, que custodia un espejo alargado que a su vez refleja a un hombre que mira hacia el exterior. De nuevo el artista es atraído por los mismos tres factores compositivos y temáticos: el arreglo y la decoración popular, expresada en objetos cotidianos; la iluminación natural de la estancia, que llega de forma lateral, y la elusiva presencia humana, enigmática, que escapa del cuadro.

Aparte de trabajar al lado de Óscar Muñoz, Franco desarrolló, en el cineclub de Cali, una amistad con el dibujante Ever Astudillo, con quien comparte asimismo el interés por la ciudad, su luz, sus espacios y sus habitantes. Astudillo es también un dibujante surgido a fines de la década de 1960. No puede considerárselo fotorrealista ni hiperrealista; es un dibujante influido por la fotografía y el cine y utiliza los recursos de ambas artes para enriquecer sus obras. Siguiendo a De Chirico, y como lo hace Franco, ha trabajado la presencia humana elusiva y anónima recorriendo las calles, Según Miguel González,

consiguiendo atmósferas particularmente fúnebres no solo por el tono blanco, gris y negro de sus realizaciones sino por la soledad premeditada y marginal de los protagonistas, su obra encarna opiniones singulares sobre el caos ciudadano y el malestar espiritual que registra una sociedad convulsa como la nuestra. Apropiación, nostalgia, fragmentación e intercambio de opiniones se registran en estos trabajos donde lo metafísico y surreal se dejan sentir.⁶⁸

⁶⁷ Iovino, *Fernell Franco*.

⁶⁸ Miguel González, *Ever Astudillo* <www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=164> (consultado: junio 2005).

Astudillo ha utilizado el borrón y el desenfoco para imitar el deslumbramiento de quien sale de cine en una tarde luminosa.

Franco no sería el único fotógrafo en interesarse por la ciudad de Cali y por capturar la vida de sus habitantes. Jan Bartelsman realizaría durante ese mismo periodo su serie *Pasajeros*, tomas de la gente que transitaba diariamente por la ciudad a bordo de los buses urbanos. Bartelsman, nacido en La Haya en 1949, trabajó como reportero gráfico de *Cromos* y algunos diarios y participó en varias exposiciones junto a Muñoz, Astudillo y Franco⁶⁹. En *Pasajeros* aprovecha las diferentes perspectivas, tanto exteriores como interiores, que le ofrecían los desvencijados y espaciosos buses Ford y General Motors, decorados según el particular gusto de sus conductores, para retratar a una serie de personajes de ciudad, habitualmente encerrados en el espacio de sus meditaciones. Como Franco, Bartelsman es un fotógrafo más cercano a la *street photography* norteamericana de los años sesenta que a la fotografía de influencia europea que impregna el trabajo de fotógrafos de la generación inmediatamente anterior como Hernán Díaz o Abdú Eljaiek. En las fotografías de Bartelsman, jóvenes, ancianas, parejas, madres e hijas viajan en silencio, expectantes, encerradas en su melancolía. Las imágenes remiten a las placas tomadas secretamente por Walker Evans en el metro de Nueva York en los años cuarenta; pero, a diferencia de Evans, el fotógrafo caleño-neerlandés no ha ocultado su cámara y realiza su actividad abiertamente, hace pública su presencia sin permitir que se vuelva protagónica.

Esta habilidad particular de Bartelsman para ser aceptado como fisgón en espacios tan reducidos y congestionados como los de los buses es notoria, igual que su capacidad de lograr gráficas tan precisas dentro de vehículos en movimiento. Desde muy joven —los veintitrés años—, Bartelsman se dedicó a esta serie, que inició en Cali en 1972 y continuó durante toda la década en Bogotá (1975 y 1978), Quito (1978) y en el metro de Santiago de Chile (1978) utilizando una Pentax con lente de 28 mm y película Tri-X⁷⁰.

Los pasajeros de bus también fueron tema de Andrés Caicedo. En varios de sus relatos y en su novela *¡Que viva la música!*, el bus es escenario de meditaciones y reflexiones de los personajes. Es un calidoscopio y un termómetro a través del cual el mundo interior se roza con el exterior, una plataforma desde donde pensar la ciudad. Sobre los buses y sus pasajeros, Caicedo llegó a construir un relato corto que es parte de sus *Destinitos fatales* y que, con su clima de misterio, acompaña bien la obra de Franco, Muñoz y Bartelsman:

Un empleado público se monta a las 2 del día en su bus de todos los días, paga, registra, y para su satisfacción queda un puesto por allá, se dirige al asiento vacío sin ver a nadie conocido, pero para

⁶⁹ Ocho artistas de Cali: Pedro Alcántara, Ever Astudillo, Jan Bartelsman, Fernell Franco, Óscar Muñoz, María Thereza Negreiros, Hernando Tejada, Lucy Tejada, Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1994.

⁷⁰ Hernán Díaz, "Gertjan Bartelsman, Colombia, la nueva generación", *Fotografía Contemporánea*, 1, oct.-nov. 1979, p. 62.



▲ DE LA SERIE PASAJEROS 1978.
Jan Bartsman. Fotografía en blanco y negro.

qué conocidos a esta hora y con este calor, así que el empleado público en lo único que piensa es en el almuerzo que su mamá le tiene cuando llegue a casa, en la siestecita de 5 minutos, en el sueñito que sueña, y por pensar en eso ni se ha dado cuenta que este bus en el que se ha montado no para cada 4 cuadras ni para en ninguna parte, y cuando cae en la cuenta el hombrequito lo que hace es apretar las manos que le sudan pero nada más, o tal vez voltear a mirar a los pasajeros, todos hombres, una mujer en la última banca vestida de negro, todos de piel oscura y por qué será que todos están así de flacos y por qué a todos se les ve el hambre en la cara, por qué, sobre todo el chofer cuando volteo la cara y lo mira a él. Y da la señal. Entonces el bus para y todos se le van encima, y cuando al hombrequito le arrancan el primer pedazo de mejilla piensa en lo que dirán sus compañeros de oficina cuando salga mañana en el periódico. Pero mañana no va a salir nada en el periódico.⁷¹

Los *Pasajeros* de Bartsman, los *Interiores* de Franco y Muñoz y los “exteriores” de Astudillo componen el gran políptico urbano de Santiago de Cali en los años setenta. Comparten la clara influencia de la pintura de Edward Hopper. Los tiempos muertos vividos en escenarios urbanos, la ejecución formal basada en el estudio de la luz, la contención emocional, los personajes solitarios y retraídos que son motivo del pintor norteamericano se multiplican en las obras de los artistas caleños. Karl Ruhrberg, siguiendo a Wieland Schmied, afirma que Hopper fue “el equivalente pictórico de la literatura más importante de entreguerras, desde John Dos Passos a Theodore Dreiser, Sinclair Lewis o William Faulkner”⁷².

Analogía interesante, pues, como ya hemos visto, estos escritores fueron fundamentales para García Márquez, Cepeda Samudio y los demás miembros del Grupo de Barranquilla,

⁷¹ Andrés Caicedo, *Destinitos fatales* <members.tripod.com/~Nagiko/destinos.html> (consultado: junio 2005).

⁷² Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke y Honnef, “Abstracción y realidad”, en *Arte do século xx*, Colonia: Taschen, 1999, vol. I, cap. 1, p. 203.

incluyendo a Nereo López. Podemos suponer que los artistas caleños recibirían, a través de los escritores del Caribe, la influencia de los narradores de la Gran Depresión y la hibridarían, muy a su manera, con su recepción directa de la producción documental norteamericana de los años sesenta, a la que llegarían a través del cine, la fotografía y el fotoperiodismo. En *La fotografía. Una breve historia*, Ian Jeffrey afirma que “la América que aparece en las fotos de la FSA es un lugar de construcción improvisada y ensamblaje, de paredes levantadas con los materiales más a mano y de camiones cuidadosamente cargados para el traslado”⁷³. Debemos reconocer, entonces, que esa visión perdura, se extiende y se infiltra en los artistas de Ciudad Solar. Jeffrey describe con sus palabras las escenas que se encuentran en las obras de Astudillo, Franco, Muñoz y Bartelsman, pues

estas imágenes nos permiten imaginar plenamente la situación, y no solo porque así lo hayan dispuesto los fotógrafos sino porque, al tratarse de personas a la intemperie, todo queda a la vista, transparente. En comparación, el mundo europeo resulta opaco, mas aparentemente uniforme, con su pobreza oculta bajo la pátina de su desgaste lento a lo largo de los siglos.⁷⁴

No se exagera al señalar la importante influencia visual de Edward Hopper, que, como la de los escritores norteamericanos, llegará a la vez de forma directa e hibridada. Hopper dominaba el arte de crear *suspense* utilizando los escenarios arquitectónicos, y este recurso, explotado por Óscar Muñoz, fue lo que inspiró directamente a directores de cine como Alfred Hitchcock y Andrew Mulligan para realizar filmes como *Shadow of a Doubt* (1943) y *Matar a un ruiseñor* (1962), respectivamente⁷⁵.

Hitchcock incluso hizo reproducir fielmente la *House by the Railroad* (1925) de Hopper para crear el macabro Motel Bates de su *Psicosis* (1960), y él, como hemos visto, era huésped de honor en Ciudad Solar, como seguramente lo eran los literatos latinoamericanos que dedicaron su obra al cine: el argentino Manuel Puig y el cubano Guillermo Cabrera Infante. Puig, que estudió cine en Roma y Nueva York, se dio a conocer con *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969) y alcanzó la celebridad gracias a dos novelas que fueron llevadas al cine, *El beso de la mujer araña* (1976), adaptada al cine por Héctor Babenco, y *Pubis angelical* (1979), llevada a la pantalla por Raúl de la Torre. En su narrativa, según el escritor peruano Mario Vargas Llosa, se entremezclan

los tipos y estereotipos de la cultura popular: romances baratos, radioteatros y teleteatros, el melodrama feroz de los boleros, los tangos y las rancheras, las columnas de chismes, los escándalos

⁷³ Ian Jeffrey, *La fotografía. Una breve historia*, Barcelona: Destino, 1999, p. 170.

⁷⁴ Jeffrey, p. 170.

⁷⁵ En 2004, la Tate Gallery de Londres realizó una exposición de la obra de Hopper. Además de las obras ya mencionadas de Hitchcock y Mulligan se exhibieron filmes referenciados a su obra: *Far from Heaven and Safe* (Haynes), *The Tarnished Angels* (Sirk), *Chinese Roulette* (Fassbinder), *Blue Velvet* (Lynch), *Badlands* (Malick), *The Night of the Hunter* (Laughton), *Grand Opera* (Benning), *Giant* (Stevens) y *News from Home* (Akerman).



▲ **RETRATO DE OSCAR MONSALVE A JAN BARTELSMAN**, 1978, Óscar Monsalve. Fotografía blanco y negro.

publicados por la prensa sensacionalista y, sobre todo, la seudorealidad creada por las situaciones, los personajes y los sueños de las películas.⁷⁶

Su aproximación a la cultura popular y el culto que rinde al cine convierten a Puig en el interlocutor ideal de Astudillo, Franco, Muñoz y Caicedo. Lo mismo puede decirse de Cabrera Infante, fundador de la Cinemateca de Cuba, crítico de cine y autor de novelas como *Tres tristes tigres*, *La Habana para un infante difunto* y *Mea Cuba*. Cabrera Infante construyó una obra donde La Habana, retratada en las expresiones de su cultura popular, se funde con el mundo cinematográfico. La ciudad tropical con sus solares y amplias casas, sus teatros de cine, sus plazas, descritos en sus novelas, transpira en la imaginación bajo el calor de Cali⁷⁷.

El fin del Grupo de Cali

El Grupo de Cali se disolvió a principios de los años ochenta. El suicidio de Andrés Caicedo en 1977 y la maduración de los intereses de sus demás miembros marcaron el fin

⁷⁶ Mario Vargas Llosa, "Manuel Puig. Disparen sobre el novelista" [publicado originalmente en *Clarín*, domingo 7 de enero de 2001], en *Solo Literatura* <sololiteratura.com/puig/puigdisparen-sobre.htm> (consultado: junio 2005).

⁷⁷ Cabrera Infante, además, ejerció la crítica de cine, que se encuentra resumida en *Un oficio del siglo xx*, publicado en 1973; en el conjunto de ensayos sobre Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Huston y Vicent Minnelli, titulado *Arcadia todas las noches*, aparecido en 1978, y en su ensayo *Cine o sardina* (1997).



▲ DE LA SERIE PASAJEROS, 1978, Jan Bartelsman. Fotografía blanco y negro.

de este periodo. Como testamento quedan dos películas, *Pura sangre* y *Carne de tu carne*. En ellas se materializan algunos de los temas, intereses y obsesiones cinematográficas que se vivían en Ciudad Solar y el cineclub de Cali. Franco, Muñoz, Mayolo y Ospina participan en ambas películas, cerrando en una obra colectiva un capítulo de la vida de una ciudad que, según ellos mismos, desapareció en la década de 1980 por el desastroso impulso económico del dinero del narcotráfico.

Pura sangre, el primer largometraje de Luis Ospina, estrenado en 1982 y que relaciona vampirismo con explotación social, es una película que intenta combinar elementos del cine negro y de terror, la crónica roja y la cultura criminal que domina a Cali y al Valle del Cauca desde el periodo de la Violencia: “Aquí es un poderoso industrial colombiano el que necesita para sobrevivir sangre de jóvenes muchachos, sangre que proviene de víctimas escogidas entre las distintas clases del proletariado”⁷⁸.

La película tiene un “apartado” donde se les hace un velado homenaje a Fernell Franco y a Óscar Muñoz. Por una parte, uno de los personajes encargados de alimentar al vampiro, encarnado por Carlos Mayolo, habita en uno de estos desvencijados y superpoblados inquilinatos caleños, idéntico a los que Franco fotografiaba. Por otra parte, el asesino, que

⁷⁸ “Escogimos el género de horror como punto de partida para crear una película moderna de vampiros, inspirada en noticias de crónica roja mitificadas por la imaginación popular. No se trataba, entonces, de recrear la figura legendaria del vampiro con colmillos sino de subvertirla e introducirla en nuestra vena. No obstante, *Pura sangre* no dio en la vena del público y sólo me dejó un saldo en rojo” (Ospina, “Mi último soplo...”).



▲ DE LA SERIE PASAJEROS, 1978, Jan Bartelsman. Fotografía blanco y negro.

también es el fotógrafo de la comunidad, ejerce su oficio en la habitación en que reside, con “laboratorio” incluido, donde lo vemos sacar retratos y donde guarda una secreta y oscura colección de imágenes de cuerpos violentados. En los recorridos que hace por la casa, en sus entradas y salidas, se topa, en el corredor del segundo piso, con un dibujante de espaldas, dedicado a ilustrar el espacio arquitectónico. El dibujante, cuyo rostro no vemos, como en los cuadros de Vermeer, es Óscar Muñoz.

Carne de tu carne, de Carlos Mayolo, es

una historia gótica de amor entre un adolescente y su media-hermana durante la dictadura militar de los años 50 en Colombia. A través de la relación incestuosa los amantes son poseídos por los fantasmas de sus antepasados y se convierten en criaturas caníbales y vampíricas que siembran el terror al confundirse con mitos autóctonos. Al tomar como víctima al hijo de un campesino, los hermanos son asesinados y enterrados por este. Los amantes resucitan y salen de su tumba para seguir sembrando el terror.⁷⁹

En *Carne de tu carne* trabajó Fernell Franco como director de fotografía. Lo más interesante es quizás poder visualizar en el film esa serie de alegorías al periodo de la Violencia,

⁷⁹ *Carne de tu carne* <www.enrodaje.cinacolombiano.com/8carne_de_tu_carne.htm> (consultado: junio 2005).

al destierro, a la aparición de esos fantasmas en los corredores del caserón campesino de arquitectura igual a la de las gráficas de Franco. En los dos filmes se hacen presentes el terror del gótico norteamericano que puebla las obras de Edgar Allan Poe, favorito de los jóvenes caleños —en especial, en las adaptaciones fílmicas de Roger Corman— y el terror metafísico, cósmico, de H. P. Lovecraft. Curiosa e inteligente manera de adentrarse en ella e interrogar la extraordinariamente brutal historia del Valle del Cauca contemporáneo, pues así como Hitchcock utiliza en *Psicosis* la imagen de la casa gótica como uno más de los personajes de su siniestro drama, Mayolo recurre al gótico tropical de la hacienda azucarera para encarnar el drama de *Carne de tu carne*.

En 1985, Mayolo filma *La mansión de Araucaima* tras adaptar la novela de Álvaro Mutis del mismo nombre que hemos citado extensamente en este texto. Mutis escribió esa obra motivado por una conversación con su amigo Luis Buñuel, quien afirmaba que era imposible filmar una novela gótica en el trópico. Para demostrarle lo contrario, Mutis escribió el relato, que sucede “en una casona poblada de fantasmas góticos de carne y hueso”, donde “se entretejen pasiones asesinas”⁸⁰. Tal vez no sobre decir que la mansión cafetera donde transcurre la novela es arquitectónicamente igual a los caserones de Fernell Franco. La construcción de dos pisos, el patio interior, los corredores, las áreas de servicio y las múltiples habitaciones son también el escenario de la obra de Mutis, que le encantó a Buñuel, quien deseaba llevarla a la pantalla antes de morir.

Epílogo. *Bicicletas y Billares*

En el número 12 de la revista *Fotografía Contemporánea* (1980), Franco publicó una serie de fotografías que hacen la transición entre *Interiores* y *Bicicletas*. Franco ha escogido la bicicleta como parte del entorno arquitectónico de la casa y el inquilinato y empieza a desprenderla de allí, movilizándola y retratando su uso en las calles de la ciudad. La bicicleta y el ciclista son tratados con esa mirada metafísica bajo la cual el objeto, en su entorno, se convierte en algo cargado de misterio. Encontramos en esta serie una aproximación visual de Franco al surrealismo, a las imágenes de Man Ray, de Brassai, de Eli Lottar.

En los años ochenta, Franco se dedica a las series *Bicicletas* y *Billares*. Sus billares son contemporáneos y asombrosamente semejantes a los de Saturnino Ramírez y, en apariencia, constituyen un homenaje al dibujante o un intento de llevar a cabo el mismo desafío formal que se propuso el artista santandereano⁸¹. “Los billares eran sitios hermosos que yo conocía

⁸⁰ *Club cultura* <www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mutis/n_araucaima.htm> (consultado: junio 2005).

⁸¹ Ramírez es un artista cuyo recorrido es paralelo al de Franco, ya que “las primeras pinturas de Ramírez que llamaron la atención del público y la crítica fueron representaciones de prostitutas que más que reproducir fielmente los rasgos de sus rostros eran como retratos psicológicos en los cuales las orejas intensas, los labios rojos y brillantes, los escotes atrevidos y las poses y actitudes

mucho y que comenzaron a desaparecer en el comienzo de la década del 70”, comenta Fernell Franco⁸², y esa desaparición en curso es lo que lo motivó a realizar la serie.

En los últimos años, antes de fallecer el 4 de enero de 2006, Franco se dedicó a realizar series sobre las plazas de las ciudades: *Retratos de ciudad* y *Amarrados*. Junto a *Demoliciones*, *Festivales*, *Pacífico*, *Galladas*, *Agua y desierto*, *Interiores*, *Prostitutas* y *Billares*, constituyen el cuerpo central del trabajo del artista⁸³.

Franco no trabajó únicamente sobre Cali; extendió su radio de acción y reflexión a todas las ciudades latinoamericanas: “Las ciudades cambian y eso es normal. Es una ciudad que viví, que me siento privilegiado haberla vivido, fue maravillosa, pero también en estos momentos encuentro maravillas porque mi trabajo es con la imagen y la imagen me deja unas satisfacciones maravillosas”⁸⁴. Y sobre su ciudad solar y su luz añade: “En un momento estuve muy enamorado de esa luz y sabemos que Cali tiene una luz maravillosa, pero ya no es mi pasión porque hay otras pasiones dentro de la imagen”⁸⁵.

insinuantes reflejan la vida azarosa y el carácter aventurero de estos personajes de la noche”. (*Arborizarte*, 2002 <www.colarte.arts.co/colarte/conspintores.asp?idartista=374> [consultado: junio 2005]).

⁸² *El País*.

⁸³ Aproximadamente 96 obras, que ha enseñado en diferentes exposiciones.

⁸⁴ <www.ccc.org.co/accion/052/f.html> (consultado: junio 2005).

⁸⁵ <www.ccc.org.co/accion/052/f.html> (consultado: junio 2005).