

Canaguar

Revista de cine colombiano

Nº1 - Diciembre 2020



/cinefagosnet



@cinefagosnet



/cinefagosnet



/cinefagos1

Una publicación de

cinefagos.net

✉ cinefagos@hotmail.com

ISSN 2745-0589

CONTENIDO

CRÍTICAS

La sinfónica de Los Andes, de Marta Rodríguez
Orlando Mora

Balada para niños muertos, de Jorge Navas
Santiago Andrés Gómez Sánchez

Un tal Alonso Quijano, de Libia Stella Gómez
Oswaldo Osorio

Pirotecnia, de Federico Aterhortúa Arteaga
Martha Ligia Parra

Fait Vivir, de Óscar Ruiz Navia
Liliana Zapata B.

La fortaleza, de Andrés Torres
Diana Ospina

Lavaperros, de Carlos Moreno
Juan Carlos González A.

Después de Norma, de Jorge Botero
Gloria Isabel Gómez

La frontera, de David David C.
Ingrid Úsuga O.

Adiós al amigo, de Iván D. Gaona
Íñigo Montoya

Amigo de Nadie, de Luis Alberto Restrepo
Andrés M. Murillo R

Mariana, de Chris Gude
Luisa M. Cárdenas

El concursante, de Carlos Osuna
Gonzalo Restrepo Sánchez

Desobediencia (o Cómo entrenar gallos de pelea), de Juan Pablo Ortiz
Diana Gutiérrez

Las razones del lobo, de Marta Hincapié
Daniela Abad Lombana

Segunda estrella a la derecha, de Ruth Caudeli
Andrea Echeverri

Sumercé, de Victoria Solano
John Harold Giraldo Herrera

Nowhere, de David Salazar y Francisco Salazar
Andrés M. Murillo R.

Como el cielo después de llover, de Mercedes Gaviria
Camilo Calderón Acero

Balada para niños muertos, de Jorge Navas; En tránsito, de Liliana Hurtado y
Mauricio Vergara
Laura Indira Guauque Socha

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

Dunav Kuzmanich
Mauricio Laurens

Una vacuna para salvar al cine colombiano
Jerónimo Rivera-Betancur

El tropitóxico según Netflix
Hugo Chaparro Valderrama

Ritos de paisaje: territorio y archivo en tres películas colombianas recientes
Pedro Adrián Zuluaga

Atisbos metodológicos para un cine invisible
Juan Carlos Romero Cortés

En búsqueda del cine melorrealista en Colombia
Javier Pérez Osorio

Desposeídos y subalternos: el wéstern en Colombia
Paula Barreiro P.

Cine, emoción y pensamiento
Hernán Arango S.

El homoerotismo femenino en la cultura visual colombiana
Karol Valderrama-Burgos

ENTREVISTAS

Entrevista a Libia Stella Gómez
Canaguaro

Entrevista a Marta Rodríguez
Óscar Iván Montoya

Entrevista a Iván D. Gaona
Verónica Salazar

FESTIVALES

FICCALI 2020 o la apuesta por un festival de cine inclusivo
Daniel Zapata Villa

Festival de Cine de Jardín
Javier Pérez Osorio

MIDBO 22
Armando Russi

SALA CORTOS

Panorama del cortometraje colombiano en 2020
Felipe Montoya

La mirada desnuda, de Santiago Giraldo Arboleda
Manuel Zuluaga

Primera Luna, Iván Santiago Londoño
Diana Gutiérrez

Las fauces, de Mauricio Maldonado
Pablo Roldán

Amalgama, de Alejandra Wills
Melissa Mira Sánchez

Son of Sodom, de Theo Montoya
Melissa García

SALA RETRO

Canaguaro, de Dunav Kuzmanich (1981)
Patricia Restrepo

Tres cuentos colombianos, de Julio Luzardo, Alberto Mejía (1962)

Joan Suárez

La abuela, de Leopoldo Pinzón (1981)

José Andrés Gómez

Pura Sangre, de Luis Ospina (1982)

María Fernanda González García

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1974 -1980)

Andrés Felipe Zuluaga

Tiempo de Morir, de Jorge Alí Triana (1985)

Mario Fernando Castaño Díaz

La gente de la Universal, de Felipe Aljure (1993)

Juan Sebastián Muñoz Sánchez

El cine de Víctor Gaviria, una mirada desde su archivo

Adriana González

BIBLIOTECA

Grandes personalidades del séptimo arte, de Mauricio Laurens

Canaguaro

Sabedores del cine colombiano.

Julián David Correa

Narrativas de la historia en el audiovisual colombiano, de Isabel Restrepo

Yubely Vahos

Los cines por venir (Jerónimo Atehortúa)

Daniel Mesa de los Ríos

DOCUMENTOS

El buen cine

Tomás Carrasquilla

Reflexiones al final de un periodo

Luis Alberto Álvarez

Locación:
Paseo Bolívar



'El bolero de Rubén'
Dirección: Juan Carlos Mazo
Producción: Oasis Films

**Gestión de permisos, promoción,
fomento y formación para el
fortalecimiento del sector audiovisual
y la internacionalización de Medellín.**

 /FilMedellin

 @FilMedellin

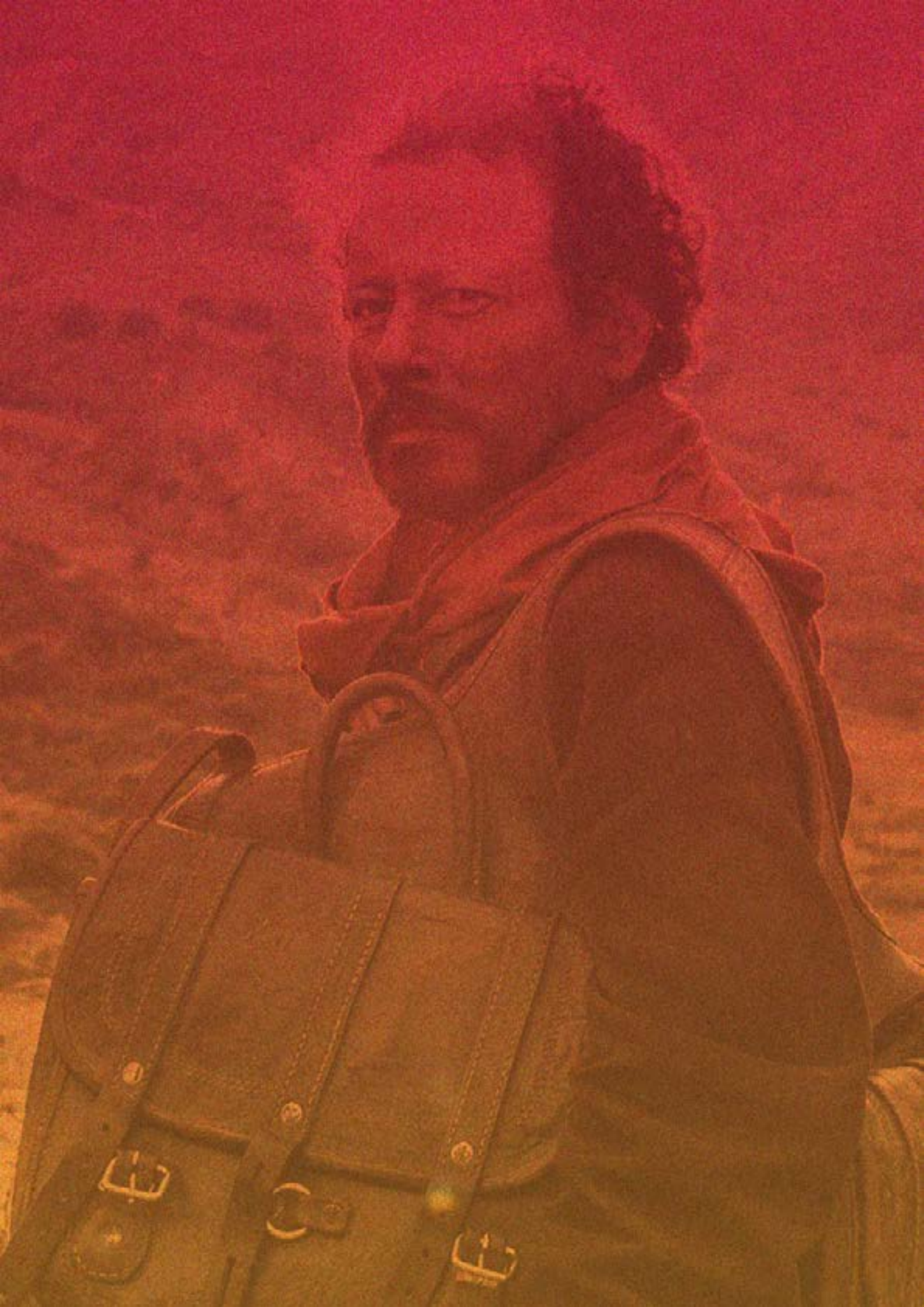
 @FilMedellin

 /FilMedellin

www.filmedellin.com



Alcaldía de Medellín



LA SINFÓNICA DE LOS ANDES, DE MARTA RODRÍGUEZ

EL DERECHO A LOS SUEÑOS

Orlando Mora



Se estrenó en el país *La sinfónica de Los Andes* (2020), el último documental de Marta Rodríguez. Desde luego que su exhibición estuvo reducida a unas pocas salas independientes, con lo cual el número total de los espectadores apenas llegará difícilmente a unos miles, una lástima si se toman en consideración la calidad del tra-

bajo y lo que significa como continuidad de una vocación creativa que no ha conocido pausas ni desfallecimientos.

A sus ochenta y seis años de edad Rodríguez es una especie de sobreviviente, con orígenes que la vinculan al momento en que el cine latinoamericano empezó a existir como totalidad geográfica, con una vitalidad y

una fuerza que lo convirtieron en auténtica novedad. Antes de la década del sesenta estaban los países que habían tenido una industria como México, Brasil y Argentina, pero el resto del continente prácticamente no contaba. Bajo el entusiasmo que despertó la revolución cubana y la convulsión política de esos años, a partir del encuentro de Viña del Mar en 1967 comenzó a hablarse del Nuevo Cine Latinoamericano.

Chircales (1968-1972), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, es una obra fundacional del documental y del cine colombiano en general, con un poder de sobrevivencia que asombra. Vista hoy, *Chircales* conserva intactos sus valores, a diferencia de lo que ha sucedido con buena parte del cine que se hizo en Latinoamérica en esa época, y que ha soportado muy mal el paso del tiempo.

Rodríguez superó la enorme pérdida que supuso la muerte en 1987 de Jorge Silva, su compañero de vida y de creación, un fotógrafo de especial intuición y que entendía muy bien el carácter visual del cine, lo que permitió que sus obras se diferenciaron del discurso directo y casi panfletario de buena parte de lo que se hizo en medio de la embriaguez política de esos años.

A pesar de la ausencia de Silva, Marta prosiguió en solitario su trabajo documental, con el apoyo en los últimos años de Fernan-

do Restrepo. A esa tenacidad en el esfuerzo corresponde *La sinfónica de Los Andes*, una pieza que da cuenta de la fidelidad a un oficio y a unas maneras de entender la práctica del cine documental, lo que ya de por sí otorga un valor a la película que por fortuna ha podido verse en estos días.

Marta Rodríguez regresa a las comunidades del Cauca que tan bien conoce, y lo hace bajo el impulso artístico que siempre la animó: dar cuenta de la forma como los miembros de esos grupos minoritarios sobreviven en medio de la violencia y el desamparo oficial. Sin embargo, no existe un tono sensiblero, la directora se acerca con una mirada que respeta la dignidad de seres humanos de sus protagonistas, capaces de afrontar circunstancias adversas y conservar el apego a la vida y a sus costumbres.

De eso trata justamente *La sinfónica de Los Andes*, que se centra en el drama de tres familias de las comunidades indígenas del Cauca, que padecieron la muerte absurda de sus niños, víctimas de una guerra en la que se cruza fuego de distintos bandos y en medio del cual quedan ellos atrapados e indefensos.


La directora siempre ha utilizado como instrumento narrativo principal la entrevista directa, lograda luego de muchos días de cercanía y familiaridad, lo que permi-

te que los entrevistados al momento de la grabación hayan superado en buena medida el temor y la distancia que impone la cámara. En este caso, son desgarradores los relatos de los padres de los niños, cuando rememoran las circunstancias en que fallecieron y las heridas imposibles de cicatrizar que esa pérdida les ha dejado.

Ritmando el relato van temas que interpreta una banda de música creada en la región, que acompaña con canciones que hablan de los deseos y las esperanzas de sus comunidades. A más de su función narrativa, la música posee un valor simbólico adicional, que apunta hacia la posibilidad de otros mundos en los que esos seres puedan encontrar caminos diferentes para realizar sus vidas a plenitud.

Lo mejor de *La sinfónica de Los Andes* reside en la parte testimonial del drama de las familias y en la manera como Rodríguez construye su relato, con una intensidad que corta la respiración. A partir del momento en que la directora introduce elementos ajenos a esa corriente principal, con una entrevista a Manuel Marulanda y con imágenes del reciente proceso de paz, el documental pierde concentración y no alcanza a hilar un discurso completo, por lo menos desde nuestro punto de vista. Es demasiado complejo lo que sucede en esa

zona, con causas económicas y delincuenciales que en ese proceso no se entendieron, con el resultado trágico de que ahora la violencia y las muertes van en aumento.

Marta Rodríguez sigue aferrada a su destino y a su vocación de documentalista, con una fidelidad que hace recordar los versos del poeta colombiano Álvaro Mutis: Que te acoja la muerte con tus sueños intactos. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

Producción y Dirección: **Erwin Goggel**

Con: **Paola Baldión, Julian Román, Indira Serrano**

Diseño de producción: **Claudia Fischer**

Productor Ejecutivo: **Paola Vasquez**

Director de fotografía: **Edgar Gil**

Sonido directo: **Rafael Umaña**

Edición: **Sergio Navarro**

Música original: **Santiago Lozano**

Mezcla final de sonido: **Ricardo Escallón**

Basado en una idea original de Carlos Gaviria

Guión: **Erwin Goggel**

hilo de retorno

ESTRENO MUNDIAL NOVIEMBRE 26 DE 2020

En Competencia Oficial en el Black Nights Film Festival
(Festival Categoría A) Tallinn • Estonia



BALADA PARA NIÑOS MUERTOS, DE JORGE NAVAS

ELOGIO DEL MITO

Santiago Andrés Gómez Sánchez

—●—



En 2010, luego de volver de la segunda versión del Festival Internacional de Cine de Cali, al que fui amablemente invitado por Luis Ospina para hacer cubrimiento del evento en un viaje que terminaría por ser determinante en mi vida (gracias a él pude hacer los contactos necesarios para

graduarme al fin en la Universidad del Valle como periodista), publiqué un artículo en *Kinetoscopio* sobre la muestra que había programado Luis de cine inspirado en la figura o la obra de Andrés Caicedo, muestra que vi completa. Fue en ese festival, de hecho, donde se estrenó mundialmente *Noche*

sin fortuna (Forbes y Cifuentes, 2010), que para todos fue un gran ejemplo de la altura y los difíciles timbres que podía alcanzar el cine documental al internarse en el universo caicediano. Citas cinéfilas ilustradas con las auténticas imágenes, juego de músicas de toda clase, testimonios palpitantes de quienes vivieron hace tan poco y hace tanto tiempo esa vida.

En ese artículo yo me equivocaba, como era usual en aquellos tiempos de mi regreso de la droga, o no me equivocaba: pecaba por hacer ver como único un punto de vista classicista o, en general, tradicionalista, apegado al realismo –incluso al realismo político o, como se le dice, a lo pragmático–. No me desdigo del todo de ninguna de las sandeces que dije en esos tiempos, como que las víctimas de desplazamiento no deberían arriesgarse ellas mismas a volver a retar a los despojadores de sus tierras, en un artículo sobre *Invisibles* (Barroso, Coixet y otros, 2007); que *Yo soy otro* (Campo, 2008) es simplemente un relato fallido desde su premisa, o, en fin, que lo que importa es la obra y no el autor, en ese mi artículo sobre el cine en torno a Caicedo, y que por eso *Que viva la música* era una novela que sufre por el beligerante manifiesto anarquista que su creador quiere hacer de ella, abusando de la narración con fines ideológicos y persona-

listas. Pero sí he comprendido que las cosas siempre son algo más.

Justamente en ese viaje, el conocer a Marta Andreu y estar cerca de Óscar Campo, y poco después, en Medellín, el recibir una llamada de Alejandro Cock Peláez para empezar una entusiasmada conversación que penosamente duró muy poco, fueron eventos que abrieron mi mente a una visión nueva que terminó por definirse en lo que hoy llamo régimen de criterios, cuando oí unas grabaciones de Luis Alberto Álvarez en los últimos años setenta o primeros años ochenta. Según esta nueva amplitud, para comenzar a hablar del caso que nos ocupa, privilegiar la obra por encima del autor cuando vamos a analizarla, o es decir, no tener en cuenta ningún elemento exterior al producto creativo, es un principio de validez incuestionable pero limitada. En contra del formalismo estricto, y a tono con otras corrientes, cualquier aproximación seria a las creaciones humanas no debe (no puede) dejar de tener en cuenta lo que resuena en ellas, aunque es innegable que la ilusión de su imagen está en su unidad, en una especie de autonomía, y que de ahí, en buena parte, se debe empezar.

Por eso, no es solo que la valoración de la obra de un autor como Caicedo implique remitirse, para bien o para mal, a su per-

sona (yo ya lo hacía sin darme cuenta al reaccionar en contra de la narración tendenciosa de *Que viva la música* y atribuirle a un alguien de quien ya sabía demasiado), sino que además el hacer un documental sobre un escritor te lleva a un terreno incógnito tan pronto dices la palabra autor, o cuento, o carta. En esa perspectiva doble, el seguirse acercando a Caicedo hoy en día no puede deberse más que a una persistencia de su espíritu en los signos que dejó como cifras para llegar al centro de sus tiempos, pero todo lo que digamos de ello tiene o adquiere la oscilante cualidad del mito, va y viene entre lo que fue y lo que se dijo, entre lo que aún nos dice y lo que inventamos. Así como a la versión fílmica de *Que viva la música* (Moreno, 2015) solo podemos llegar con referentes previos que es mejor incorporar fluidamente que tratar de obviarlos, el documental biográfico *Balada para niños muertos* (Navas, 2020) es ya pura mitología hundida hasta el fondo en sus raíces.

Lo más fácil, ya para un espectador cultivado, ya para un espectador corriente (y uno a veces es una y otra cosa), es juzgar por generalidades. Un verdadero estudioso, lo que a mi modo de ver todo crítico asume ser, no solo juzga, sino que trata de comprender más allá de su interés o de su sensi-

bilidad. El intelecto se ve afectado y la única ética posible es reconocer ese impacto y distanciarse con respeto, yo diría “temor de Dios”. Si quiero considerar el fenómeno en propiedad, el camino es ir paso a paso, reconstruir la obra en mis palabras –digamos que al modo clásico– y haciendo acopio de todo lo que es mi propia experiencia, sin temor ni complejos, pero mirando a trasluz el tejido. Esa compenetración con la obra nos libera tanto del predominio de la subjetividad como de la falsa objetividad que creen imponer a veces las categorías convenidas por la sociedad, la crítica, los medios o la academia. Implica entonces mirar, palpar, saborear sin restricciones esas que yo llamaba resonancias del mundo en la obra: lo autoral, en parte, pero también algo ancestral, algo remoto e invisible, un contexto que no se deja resumir en términos históricos como “los setenta”, “Caliwood”, “la droga”, pero que debe acudir también a ellos para modificarlos, nombrar otros y articularlos.

... el documental biográfico *Balada para niños muertos* (Navas, 2020) es ya pura mitología hundida hasta el fondo en sus raíces.

En suma, hablar de *Balada para niños muertos* será hablar entonces, por supuesto,

de Jorge Navas, de Sebastián Hernández, de Jorge Borja, sus creadores principales, y de Rosario Caicedo, de Sandro Romero Rey, de Patricia Restrepo, Guillermo Lemos, Eduardo Carvajal, Luis Ospina, Ramiro Arbeláez, Jaime Acosta, sus actores sociales (como los llama la teoría del documental), que son también personajes improvisados, actores de sí mismos en el filo de la navaja, vivos en su rol social: unos héroes encarnados desde la médula. O sea, hay mitología por todo lado, pero indómita, un panteón revolcado por unos rapsodas poseídos por la tradición que elaboran la palabra de esos semi-dioses y la unifican en un nuevo canto que casi llega a ser parodia, si lo dejamos un poco, de su propia épica. Esto, así pues, la fatiga o vejez de los papeles conocidos, las anécdotas que surgen de anécdotas sabidas, las variaciones sobre algo que a primera vista parece pura salmodia para ese espectador displicente que es a veces el mejor crítico frente a una película cuyo asunto lo deje insensible o no le dé en la vena, dificulta la apreciación de lo que hay allí. No busquemos otra cosa.

Yo, por mi parte, no he podido ser indiferente a esta cinta, que pasó en Cartagena el mismo día, a la misma hora, en que el Festival de Cine de este año (FICCI 2020) se cancelaba por la pandemia de la COVID-19.

El diálogo con otros documentalistas, posteriormente, me hizo sentir como el espectador caicediano que se ve en la necesidad de gritarle a todos: ¿es que no vieron? Pero la reflexión me ha llevado a concluir que *Balada para niños muertos* no es para todo el mundo, del mismo modo en que ninguna película es para todo el mundo. Incluso, que ella misma tapa las imágenes que la constituyen, por inscribirse de lleno en esa tradición que, como yo lo sugería antes, el filme casi parodia, por ejemplo, cuando uno ve a Lemos sobreactuarse a sí mismo, y que a muchos ya los cansa o no los sorprende. La gente puede decir sin mentir mucho: es lo mismo de siempre. Pero yo, que me precocio de haber visto todo el cine hecho a partir de la figura de Andrés Caicedo, sabía que no era así. Ya Pedro Zuluaga había dicho en una publicación de Facebook que esta cinta le había revelado a un Caicedo distinto, y desde el principio de la película esto es perceptible, cuando se nos cuenta la historia de Pachito, el hermano menor de Andrés, cuya muerte temprana habría marcado al escritor.

Aquí cabría preguntarnos por algunos aspectos del documental que corresponden a su naturaleza como programa de televisión y, en consecuencia, a su relación con un espectador más bien indiscriminado, que tal

vez no sepa nada de Caicedo. No nos detendremos en estos puntos, que sin embargo serían útiles, desde luego, para que recordemos que ningún documental está en mora de “seguir el turno” que siguen los trabajos académicos para “aportar algo nuevo”, y que los documentalistas muchas veces deben hacer casi como si inauguraran sus temas o contextualizaran al recién llegado (al “nuevo alumno”, para usar una expresión caicediana). En lo que sí hay que detenerse a este respecto es en que, de tal manera, *Balada para niños muertos* no elude sino que se compromete con una realidad cuyos rasgos generales tal vez son bases comunes para muchos, sobre todo para los cinéfilos colombianos, pero penetrando a continuación las fisuras, las costuras, el dobléz de las páginas amarillentas, las pupilas de los ojos de las fotos envejecidas. Esto último lo hace, de hecho, de modo explícito, y es un recurso gráfico reiterativo en el documental. Pero también dramático.

Aquí cabría preguntarnos por algunos aspectos del documental que corresponden a su naturaleza como programa de televisión y, en consecuencia, a su relación con un espectador más bien indiscriminado, que tal vez no sepa nada de Caicedo.

Entremos en materia, y hagámoslo un poco de la manera en que a Andrés Caicedo en tanto crítico de cine le gustaba. En una entrevista famosa para cualquier visitante de la obra caicediana, nuestro escritor manifestaba su aprobación del llamado análisis textual en cine, porque permitía revelar verdades de la obra que uno en un primer vistazo no advertía del todo. Y digo del todo porque aquellas generalidades de las que he hablado, sean de la teoría o del sentido común, las que nos permiten tener un criterio, opacan, terminan por cubrir la experiencia de unos sentidos sonámbulos pero latentes. Solo he querido ver de nuevo, reconstruir y así mismo redescubrir con mis palabras, ya lo he dicho, al modo clásico, o dentro de mi crítica descriptiva (crítica salvaje), esta película, no tanto haciendo el análisis textual canónico, plano a plano, como la semiótica del cine puso en boga un tiempo, pero sí aprovechando un provechoso examen “tramo a tramo”. Las notas que he dejado consignadas gracias a esa especie de “escalera de moviola” que hoy permiten Vimeo y la generosidad de los autores con la crítica humilde, quisiera dejarlas consignadas al final, a modo de apéndice, o reproducirlas completas en mi blog. Lo que sugieren para una crítica de *Balada para niños muertos* más

acertada que el lustroso lugar común es lo que intentaré enunciar ahora mismo.

... dar música propia del gótico a un discurso histórico obedece a motivos de carácter, insertar fragmentos de películas de serie B al modo de comentarios es la insinuación de otro cariz de las cosas.

Uno de los hallazgos formales de este documental, y que procede simplemente de una recursividad en aprietos, es el modo en que se amplían las posibilidades de representación y lectura del mito caicediano. A propósito, dejemos de ver en poco o despectivamente el término mito, al menos en esta situación particular. Felipe van der Huck ha hecho un interesante estudio acerca de cómo la fama de Caicedo se da desde una mistificación inevitable. Un poco como decía Alape en *Un tigre de papel* (Ospina, 2007), justamente haciendo vocería del parecer del realizador sobre la reconstrucción del pasado en el cine documental, todo se vuelve un decir de un decir, o un ir y volver sobre lo mismo y verlo distinto una y otra vez, de modo que lo que se decanta es una imagen hecha y pulida por el lenguaje, por las sensaciones y el deseo, o sea: un mito. Aquí sobre ese mito se trabaja con todo tipo

de materiales, ya no solo de naturaleza testimonial, sino del todo imaginaria.

Es decir, Navas y Hernández se ven en ascuas para representar lo que los personajes entrevistados y las palabras de Caicedo en sus cartas, confesiones y relatos nos dicen, así que con una intuición proclive al eclecticismo, toman una decisión clave. Se trata de hacer del documental una tienda del horror o casa de espantos. En otras palabras, mezclar esquizoidemente la realidad con la fábula. Parece un juego fácil que otros hubieran jugado, pero aquí es más: dar música propia del gótico a un discurso histórico obedece a motivos de carácter, insertar fragmentos de películas de serie B al modo de comentarios es la insinuación de otro cariz de las cosas. A veces el relato se torna en una serie de retazos sintomáticos de carencia de testimonios visuales, pero, sea lo que sea, llevado al extremo, como se le lleva, genera una lógica especial y muy significativa. Los supuestos clichés se dislocan: el análisis es una sugestión, el ídolo un cromo, el referente una hechicería. Esto es ya toda una tesis.

Veamos: cuando Rosario Caicedo nos cuenta que su hermano llega a Estados Unidos a terminar y vender sus guiones de cine y empieza a pasar sinsabores (recibe un maltrato en la aduana, embolata su máquina

de escribir), los montajistas se deciden por acudir a un detalle lateral que de inmediato demuestra una importancia capital. Sandro Romero nos cuenta sucintamente el argumento de uno de los guiones, la historia que Andrés llevaba en su cabeza en ese instante en que cae en tierra desconocida, y se nos ilustra el relato con imágenes que provienen, o bien de la vida de Andrés tal y como ha sido reconstruida en filmes como *Calicalabozo* (Navas, 1997), o bien –y mezcladas con estas– de cintas del corte de las que Andrés adoraba. Así, el personaje del guion (Adam) es asimilado a Andrés y este es asimilado al protagonista de su propio guion de horror. Anotemos que las raíces de esta obsesión por el horror se han tratado al inicio del documental y entreveran el pasmo ante la muerte de Pachito o la violencia en Colombia con la correspondiente obsesión de Andrés ante el cine por ver algo que le pasa a otros y él vive de mentiras, como *expiando un placer o gozando una culpa*.

Por ejemplo, si Sandro nos cuenta que en el guion Adam se llena de terror y se debe encerrar y mira por la ventana y ve la gente asquerosa que puebla Innsmouth, la película nos muestra a Camilo Vega en el papel de Andrés tomando pepas y encerrándose en un cuarto, en un fragmento de *Calicalabozo*. Luego ese Andrés ficticio mira por la

ventana en *Calicalabozo* y lo que ve son –en el relato de Navas y Hernández– los personajes de Innsmouth de los que nos habla Sandro, pero en tanto metáfora, pues lo que efectivamente se hace presente son los zombis de *La noche de los muertos vivientes* (Night of the Living Dead, George A. Romero, 1968). Como antes se nos han mostrado los caracteres de la máquina de escribir funcionando, sentimos que ese mal sueño que Andrés vive en Houston ha sido concebido tal y cual Patricia nos ha dicho que él armó su vida trágicamente: como un guion que se escribe “y se cumple”.


Ejemplos como este abundan en el documental, y no hay tiempo de dar cuenta de ellos, pero es preciso resaltar el pasaje, rico en recursos de montaje, en el que se nos recrea el difícil lapso de la vida de Caicedo una vez sus guiones son rechazados. En un momento dado, lo que se evidencia es una aceptación aterradora por parte suya de que la locura de tratar de vender un guion en las condiciones en que él lo hizo está contaminando su comportamiento: extraviado en Los Ángeles, se está volviendo loco y se da cuenta de ello. No tiene mucho salidero, está solo, rodeado de imágenes tumultuosas en su fiebre por el cine, no sabe qué hora es y le queda poco dinero. En ese profuso tramo, de nuevo, el paralelo entre el

protagonista de *La sombra sobre Innsmouth* y Caicedo, el autor de ese guion, es absoluto.

Por otra parte, añadamos que es notable la capacidad de asociación improvisatoria en quienes han estudiado a fondo algo y captan un hilo en su secuencia de actos muy difícil de demostrar. Esto hace a la película desconcertante en ciertos momentos, como la entrada extemporánea de imágenes de *Angelita y Miguel Ángel* (Carlos Mayolo y Andrés Caicedo, 1971) para aludir a la timidez de Andrés, o la referencia descentrada de Lemos sobre el canibalismo para redondear la deslumbrante demostración del amor edípico del escritor a Patricia y a su madre. Por esto, y también por la densidad de los escritos caicedianos, la asimilación del discurso de *Balada para niños muertos* a veces es abrupta o discontinua y solo sucede en virtud de la laxitud con que uno deje correr el relato bajando los brazos, bajando la guardia. La lógica de esta obra te pide morir como un tipo de espectador del cine documental y nacer como otro.

Lo que hay es una reinterpretación de Caicedo a partir de un sinfín de imágenes y relecturas de su experiencia, dentro de las cuales la suya es solo una entre varias, indispensable y detonante pero no más crucial que la de sus seres queridos, ni aun que la de sus lectores más asiduos, como Rome-

ro Rey, pero incluyendo a los propios documentalistas que deciden ponerlo en escena. Esto es, *Balada para niños muertos* es un texto crítico creativo, una investigación cuyas conclusiones se exponen de un modo mítico porque dejan ver que solo el mito llena el vacío. Si solo podemos conocer a Andrés desde una plétora de deformaciones que comienzan con la exaltación que él hacía de su miedo (del corte de ese “Tú, enrúmbate y después derrúmbate” con que se desquitaba de todo por boca de un personaje ficticio, para al fin exclamar en un escrito confesional: “Por favor, ayuda”), Andrés mismo se habría hecho a partir del mito con que supo trascender la imagen de muerte que el documental nos muestra que nos ronda por doquier: la Explosión de Cali con su diluvio de sangre, las fotos de *El Occidente*, los relatos góticos que poblaban su biblioteca, según nos lo cuenta Óscar Campo.

No riñe la realidad con el mito sino que se le entiende desde el mito; con el mito se enfrenta uno a ella, se le humaniza, y solo con el mito dejamos vivo nuestro nombre en el mundo. 

UN TAL ALONSO QUIJANO, DE LIBIA STELLA GÓMEZ

EL QUIJOTE PUNK

Oswaldo Osorio

—●—



Una película universitaria es ya de por sí una qui jotada. Si bien Libia Stella Gómez tiene la experiencia de haber firmado ya tres largometrajes, uno de ellos documental¹, este proyecto se desarrolla con el apoyo de la Univer-

¹ Aunque hay otro documental, *El traje nuevo del emperador* (2014), distribuido anónimamente, en principio, y del que se habla en la entrevista que se encuentra en esta edición.

sidad Nacional y sus estudiantes. Y tal vez por eso es que esta película tiene un cierto espíritu de búsqueda y riesgo en sus componentes y tratamiento. Con una premisa atractiva por los cruces que propone, construye un relato lleno de variables y connotaciones tanto intimistas como de contexto.

Un viejo profesor de triste figura y un escudero que cuida vacas y caballos tienen una amistad forjada por el amor al Quijote y por cierta naturaleza marginal que los define. Son soñadores, por evasión el uno y por voluntad el otro. Tratan de mantener vivo el universo de Cervantes en medio de la indolencia de nuestro tiempo, abriéndose paso entre tanta violencia y el ruido de los nuevos afanes, en medio de una gran ciudad que poco tiene que ver con La Mancha medieval y de una generación de jóvenes que parecen estar blindados ante la poesía.

El contraste entre lo elaborado y sensible que puede ser el Quijote y lo básico y rabioso que puede ser el punk es el contrapunto que sostiene el ritmo del relato. La Dulcinea es una joven punkera y un profesor es el mismísimo Alonso Quijano. Pero la identificación con esa joven tiene unas implicaciones más profundas en la historia, ella es la imagen que, para el protagonista, conecta con el violento pasado del país, convirtiéndolo en una víctima más que, como los todos demás, lidia a su manera con esa carga.

Aunque este contrapunto parece lo más visible de la película, en realidad el relato es movido por ese sancho gentil y despistado. Él termina siendo el hilo conductor y el punto de vista. Es el escudero de la trama, quien desenrolla la adversa vida de Quijano

y arroja luz sobre los detalles de la historia. Fue una acertada decisión del guion, pues este personaje le da versatilidad al punto de vista, debido a sus distintas facetas dentro de la historia. Incluso, él mismo tiene su trama y conflicto, por lo que no es solo una excusa narrativa, y Álvaro Rodríguez calza al dedillo ese agradable y útil personaje en esta película.

... en realidad el relato es movido por ese sancho gentil y despistado. Él termina siendo el hilo conductor y el punto de vista.

Paralelamente, hay una línea narrativa del pasado que está construida inteligentemente, desde el envejecido acabado de la imagen, hasta ese extrañamiento de verla entrometiéndose en el relato, sembrando la intriga en el espectador, a quien le anuncia que esa no solo es una historia de locura y amor a los libros. Y efectivamente, la violencia del país, sus oscuros acontecimientos y las repercusiones en decenas de miles de víctimas se despliegan como ese fondo adverso y fuera de cuadro de este relato.

Pero, en general, sí es una película sobre la locura, la de un hombre y la de un país sumido en décadas de conflictos y violencia. Y entre la una y la otra el relato juega con distintos tonos: comedia, drama, intri-

ga, película juvenil, farsa y fábula. Algo que no todas las películas que lo tienen logran capitalizarlo, pero aquí no molesta, porque esa diversidad de códigos están orgánicamente integrados en la narración y esta combinación se convierte en una de sus principales virtudes. Tal vez sea ese personaje de Sancho como mediador, o el campus de la universidad como un gran y privilegiado espacio que conecta los elementos, o el buen pulso de la directora que supo elaborar sus costuras... seguramente es todo al mismo tiempo.

... el relato juega con distintos tonos: comedia, drama, intriga, película juvenil, farsa y fábula.

A pesar de que a su clímax tal vez le faltó intensidad y que por momentos la puesta en escena parece resentirse del largo y discontinuo proceso de rodaje (con la muerte y reemplazo de su actor principal incluida), se trata de una película entrañable y estimulante, con muchas imágenes bellas y poéticas, como la del Quijote y Sancho cruzando la ciudad en Vespas. Una quijotada como tantas del cine nacional, que también da cuenta de la consolidación de la obra de una de las pocas directoras que tiene el país.



PIROTECNIA, DE FEDERICO ATERHORTÚA ARTEAGA

LO QUE CONECTA TODAS LAS COSAS ENTRE SÍ

Martha Ligia Parra

—●—
Twitter: @mliparra



Pirotecnia de Federico Atehortúa Arteaga (2019) es un ensayo cinematográfico que con buen pulso narrativo atrapa al espectador. Pasa con naturalidad del relato político a la historia personal, de hechos violentos

que han marcado la historia de Colombia, a recuerdos y episodios que han afectado la vida familiar.

El relato se inicia con la imagen de un joven que habla sobre los falsos positivos.

A esta historia le sigue la impactante foto del fusilamiento de cuatro hombres que en 1906 intentaron matar al entonces presidente Rafael Reyes. La película explora en lo que parece ser un mecanismo de la historia nacional: la puesta en escena, la ficción, el simulacro, los supuestos que toman el lugar de la verdad. En la vida política del país, hay unas constantes: la violencia, la apariencia, el silencio.

Pero la pregunta es: ¿son las imágenes un buen lugar para buscar la verdad?

Pero el silenciamiento se replica en varios niveles: en la mudez del Estado, en la censura y en la muerte. Acciones que resuenan en la historia personal, cuando un incidente como el mutismo de la madre trastorna las relaciones familiares. La película tratará de entender ese mutismo y el de una sociedad que mira impávida un fusilamiento en 1906 o las imágenes de supuestos guerrilleros muertos en combate. Y nos hace pensar que del silencio a la desaparición hay un paso.

La película establece un interesante diálogo entre la realidad y la ficción, entre los hechos violentos de antes y los de ahora y la imposibilidad de nombrarlos. Pues, pese a la magnitud y contundencia de las cifras, de muertes, de desaparecidos, la negación del

conflicto en Colombia es reincidente.

Llama la atención la postura directa que asume el documental frente a la guerra. El director expresa con sinceridad y en primera persona sus reflexiones, a través del análisis de hechos de nuestro conflicto. Él (como la gran mayoría), no conoce la guerra directamente, sino a través de imágenes en los medios.

Analiza su producción, en los orígenes del cine colombiano, en el conflicto y en los archivos familiares. Y se permite poner en duda, no solo las imágenes de otros, sino también las propias. Y esto lo empuja a hurgar en lo que ellas expresan y a la vez esconden; en el artificio o la verdad. Pero la pregunta es: ¿son las imágenes un buen lugar para buscar la verdad?

El director explica que su propósito era hacer una película sobre lo inicios del cine en el país y sus primeras imágenes. Y en buena parte la cinta lo es. Pero el contexto histórico no es externo y también incide en el mundo privado. El realizador reflexiona: “a merced de lo que conecta todas las cosas entre sí, es probable que los primeros momentos del cine nacional y la mudez de mi madre hagan parte del mismo escenario”.

Una de las referencias a los orígenes del cine nacional está dada por la que sería la primera película colombiana. La misma que

fue objeto de censura por parte de distintas voces: *El drama del 15 de octubre* (1915), de los hermanos Di Dominico. Se trataba de una reconstrucción documental sobre el asesinato en 1914 del general Rafael Uribe Uribe. El público se sintió herido porque tenía como protagonistas a los propios victimarios y se ordenó la destrucción de todas las copias. “La primera película del cine colombiano nace y muere a partir de este evento”, explica Atehortúa.

“

La guerra del país es tolerable y puede continuar siempre y cuando los muertos sigan siendo los mismos”, ...

Una vez más, la negación, el silencio y la censura, hacen parte no solo de la vida política, sino también de los inicios del cine colombiano. ¿Qué imágenes son tolerables y cuáles no? se pregunta el documental.

A los jóvenes de los falsos positivos se les arrebató la identidad y se les utilizó para la obra teatral de la “victoria militar”. “Las Fuerzas Armadas de Colombia crearon los falsos positivos para simular la victoria de la guerra. Los falsos positivos parecen ser parte de una tradición de la ficción nacional que tiene su inicio en las fotografías de Lino Lara, con las primeras escenificaciones de

eventos violentos y el nacimiento del cine colombiano.”


Como bien se manifiesta en *Pirotecnia*: “Hay muertes dignas de duelo y otras que no”. Y esto recuerda la reflexión sobre la lógica del general Matallana, quien en los años sesenta lanzó una ofensiva contra la insurgencia. El creyó tener la clave para detectar a los guerrilleros dentro de la población. Según él, era esencialmente un problema sobre las apariencias y sobre el uniforme. Hoy, la dinámica se repite en los falsos positivos. “La guerra del país es tolerable y puede continuar siempre y cuando los muertos sigan siendo los mismos”, manifiesta el documental.

Además del fusilamiento público, el atentado contra el presidente Rafael Reyes dio lugar a la reconstrucción de los hechos, a través del libro llamado *el 10 de febrero*. En él, de acuerdo con la película: “de las 22 imágenes, 18 son recreaciones teatrales de lo que sucedió. Es lo que los historiadores llamaron un falso documento. Este pequeño gesto narrativo es recogido por la tradición como el inicio del cine en el país”.

Al parecer, la historia de Colombia está asociada indefectiblemente con la violencia y, sus imágenes, utilizadas como instrumentos de guerra. Al inicio *Pirotecnia* señala, de forma directa y contundente: “Para

hablar de algo en Colombia hay que hablar de la guerra y para hablar de la guerra, hay que hablar de ejércitos, de muertos, de cementerios”.

Pirotecnia se integra a un conjunto muy interesante de documentales nacionales que abordan la realidad colombiana a través de relatos en primera persona: *Amazona*, de Clare Weiskopf; *Amanecer*, de Carmen Torres; *Parábola del retorno*, de Juan Soto; *The Smiling Lombana*, de Daniela Abad; *Después de Norma*, de Jorge Andrés Botero; y más recientemente, *Las razones del lobo*, de Marta Hincapié.

Este grupo de películas responde a la necesidad de elaborar la propia historia e identidad. Y en esa búsqueda se entiende que hay una relación prácticamente indisoluble entre la historia del país y la personal. Ambas se tejen con los mismos hilos y crean un relato que es la vez, tan particular como universal. Quizás sea la manera más efectiva para entender nuestra postura en el mundo y para confirmar lo que dice Edward Said: “es imposible ser neutral”. 

FAIT VIVIR, DE ÓSCAR RUIZ NAVIA

ESPERANZA PARA EL ALMA

Liliana Zapata B.

—●—



Construir un relato documental tiene el riesgo de parecer distante o, por el contrario, demasiado condescendiente, por lo que lograr llegar a plasmar la emoción de los personajes, es un trabajo tan arduo como incierto, que requiere no solo de gran habilidad si no de gran sensibilidad, y por esta razón, encontrarse con una historia honesta y natural es esperanzador y, a la

vez, por qué no, necesario.

Como documental puramente, *Fait Vivir* (2020) es el primero del director y guionista Óscar Ruiz Navia -después del híbrido entre ficción y documental de *Epifanía* que digiera con la sueca Anna Eborn en 2017-, pero es el cuarto largometraje de su carrera, una suerte de parteaguas en su corta pero interesante trayectoria. En este, el direc-

tor nos lleva a acompañar a los artistas errantes de la Gipsy Kumbia Orquesta (GKO), conformada por artistas de todas partes del mundo, pero especialmente a Carmen, a Sebastián y a su pequeño hijo Manuk, en una gira que comienza en Cali, prosigue por el sur del país y finaliza en la costa colombiana. Previamente, en *Epifanía* habíamos conocido a Carmen –hermana del director–, y a su familia, además de haber presenciado el nacimiento de su segunda hija Anina, lo que nos hace sentirnos más cerca y más conectados con los personajes principales de esta nueva historia.

... los personajes de Óscar Ruiz Navia siempre están en movimiento, son errantes, nómadas y en búsqueda de un lugar en el mundo, ...

El relato se alterna entre la mencionada gira de la orquesta y la presentación de su *performance Makondo*, que cuenta los avatares de una tribu homónima, después que les han sido prohibidos, por el oscuro poder de un líder, la danza, la música y el color; y su posterior encuentro con otra tribu llamada Girovagos, que vienen a recordarles lo que han perdido. En esta alternancia de la historia entre la gira y la obra, se teje una historia sencilla pero no por eso carente de cercanía, que puede palpase en

Makondo, donde la coreografía, el color, la música y la forma de filmarlas son hechas y registradas con el amor justo para que su belleza sea tan obvia para nosotros como espectadores como para quienes han podido presenciarla. “Y danzaremos y danzaremos por el resto de nuestra vida”, es la declaración de un relato esperanzador, lleno de música, magia y emoción. Vale la pena decir que el acierto de introducir la obra *Makondo* como excusa para sostener la narración de toda la película, aderezan la sensibilidad del producto final, pues los documentales musicales tienen una fuerza especial que no tienen los que no lo son, y ese espíritu, no es sencillo de reemplazar.

Los personajes

Ya sean de ficción o no, los personajes de Óscar Ruiz Navia siempre están en movimiento, son errantes, nómadas y en búsqueda de un lugar en el mundo, pero como suele suceder en la vida real, en ocasiones ese lugar se encuentra y en ocasiones no. Sin embargo, ahí están ellos, como nosotros, invariablemente en búsqueda de un propósito. En *El Vuelco del Cangrejo* (2010), ópera prima del director, ese “lugar” se busca en algún sitio alejado, a lo mejor huyendo de algo que nunca llega a develarse pero que finalmente carece de importancia si nos centramos en el pro-

tagonista y sus vivencias. En *Los Hongos* (2014), ese sentido anhelado se busca en lo urbano y en el arte. Y es allí también, donde los protagonistas reales de *Fait Vivir* lo buscan, o ya lo han encontrado: en el arte y, más específicamente, en la música y la danza. Aun cuando los personajes contruidos por el director quieran mostrarse fuertes, como en los dos filmes mencionados inicialmente, terminamos siendo testigos de sus vacíos y sus luchas o de la forma ignominiosa como son tratados. Sin embargo, en contraste con esto, los de *Fait Vivir* son seres humanos que, aunque también buscan su norte, pareciera más que ya lo han encontrado, y es precisamente eso lo que refleja la película, el disfrute de lo que ya se tiene, de lo que ya se ha alcanzado, quedando resumido en esta frase mencionada por ellos mismos: “La música y la danza son una fuerza imparable, son nuestra única riqueza”.

De lo que sí tenemos certeza, es que la verdad del artista, a pesar de su incierto trasegar, es pura, contagiosa y mágica,

¿Será cierto que algunos artistas no buscan la trascendencia? ¿Un artista no es en sí mismo un ser con una visión trascendental, en búsqueda de algo superior?, a lo

mejor somos los demás los que no podemos comprenderlo del todo, pues la vida de un artista pareciera ininteligible para quienes no somos como ellos. Como decía Manuk: “¿será que le tenemos miedo a un futuro distinto?”, a lo mejor no uno en el que todos seamos artistas y clowns, pero sí uno en el que podamos tolerar la diferencia del otro, entender que todos vemos el mundo a través de las experiencias que nos han correspondido vivir y desde las oportunidades que hemos tenido, y en consecuencia, jamás el cristal para ver, será el mismo ni puede homogeneizarse, pues la vida tiene tantos matices como los tiene la obra *Makondo*; Algunos son blancos y negros, otros son de color, unos están aferrados al pasado, otros solo ven para adelante, unos ven restricciones porque es lo que han padecido siempre, otros solo ven caminos abonados para continuar aún en la adversidad; y la verdad acerca de quién tiene la razón, no la posee nadie, quizás la verdad fue robada también por algún oscuro poder o quizás simplemente no existe y lo que tenemos que aprender es a tolerar que todos y a la vez ninguno, tenemos la razón.

De lo que sí tenemos certeza, es que la verdad del artista, a pesar de su incierto trasegar, es pura, contagiosa y mágica, como muy acertadamente nos lo mues-


tra Óscar Ruiz en su narración, dejándonos irremediabilmente con una sonrisa de esperanza sin caer en la candidez, pues tampoco se distancia de la realidad, que no siempre es sencilla, del que decide que en el arte está su pasión. Sin embargo, justamente el valor de este film está en permitir ver luz en un universo que nos llama a ser y pensar negativamente, y solo por eso, *Fait Vivir* es una obra refrescante, impregnada de realidad, pero de esa que impulsa y que alegra, y que aun conviviendo con la otra; desesperanzadora y poco luminosa, es a la que nos deberíamos aferrar para tener las fuerzas para transitar este andar que es la vida. Como nos lo dijera Manuk, el narrador de la historia: “solo tenemos que resistir unidos”.

El relato

Afirmaba recientemente el director Víctor Gaviria en una entrevista para la Comisión de la Verdad, que el cine debe contar la realidad. Él está convencido de que nuestra sociedad es el efecto o la consecuencia de la exclusión social, de haber llevado a algunas personas a vivir en los márgenes de la sociedad, sin oportunidades y sin acceso a nada. En *Los Hongos*, una suerte de herencia de este cine de la “realidad” al que se refiere Víctor Gaviria, vemos a Ras y a Calvin creando para sí mis-

mos las oportunidades que son muy escasas o no existen, dándonos de frente contra un contexto que no debemos ni podemos olvidar. Sin embargo, lo real está lleno de matices, y en esos, encontramos también afortunadamente a Carmen, a Sebastián, y en general, a los artistas de la GKO en *Fait Vivir*, quienes con sus circunstancias limitadas, viven felices, llenos de música, de pasión y de vida. Seguramente sus tribulaciones y angustias no eran el objetivo de la película, y claramente debe haberlas, pero precisamente el valor de esta cinta está en mostrar que aún con todo eso, se puede seguir construyendo y mirando hacia adelante, enfocándose en lo que aporta y en aquello de lo que podemos asirnos para resistir los embates que seguramente sufrimos y sufriremos. Una película sobre el andar sin cesar, pero sin prisa y con ímpetu pero sosegado, es justo lo que se necesita en tiempos de incertidumbre, de distanciamiento, pero sobre todo de pausa. *Fait Vivir* se antoja como una invitación a hacer un alto y dilucidar lo que de verdad tiene valor y en dónde ponemos nuestra esperanza. O quizás es mucho más, una lección para pausar nuestros reclamos y nuestro eterno inconformismo, y simplemente apreciar lo que tenemos ante la nariz pero que la nubosidad de una queja perpetua y calcificada no nos permite ver.

La conclusión

Un documental para serlo en realidad, debe permitir el fluir natural de los personajes y no condicionar demasiado su actuar, y en éste, se nos muestran sentimientos tan vívidos y auténticos que olvidamos que la cámara tenía que estar allí. La cámara baila con los personajes, se mueve a su ritmo, captando y transmitiendo así la belleza de la imagen. *Fait Vivir* es una historia que, aunque sencilla y sin pretensiones, es contada con tanto amor y devoción, que nos permite ver lo que los personajes llevan por dentro. Manuk decía que el vínculo más fuerte que tienen, es la lealtad a ellos mismos, y es eso a lo que asistimos: a una película leal a la forma de pensar de un director, uno que nos ha mostrado que cree en el ser humano, en su resistencia y en su camino, y en estos tiempos inciertos, es una pausa necesaria para traer esperanza a nuestro cine y a nuestra propia vida. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA FORTALEZA, DE ANDRÉS TORRES

UN LARGO VIAJE POR LA LLAGA

Diana Ospina

—●—



¿Qué significa ser un verdadero hincha? Para algunos, ponerse la camiseta del equipo mientras ven un partido con amigos, para otros asistir al estadio sin falta y vitorear cánticos desde la tribuna, para muchos jóvenes santandereanos, es todo lo anterior y mucho más, significa una entrega total y absoluta a su equipo, el

Atlético Bucaramanga. Asistir a todos los partidos sin importar los riesgos, determina y da sentido a sus vidas y están dispuestos a perderla, si es necesario, por hacerlo.

Andrés Torres, un joven cineasta bumangués que conoció en persona a varios barristas, decidió conformar un pequeño equipo (de otra forma no hubiera sido posible)

y acercarse a la realidad de los muchachos que hacen parte de una de las barras más violentas del país, conocida como La fortaleza. El sugestivo nombre, que es también el título del documental, lo explican en la página del Atlético Bucaramanga, “desde un principio estas personas tenían claro que iban a ser impenetrables y que (como dice un hincha) ‘ningún aficionaducho de otro equipucho, nos podría tocar y mucho menos insultar.’”

La cámara sigue a tres jóvenes, menores de edad, que hacen parte de una barra dentro de La fortaleza, llamada La mulera. El nombre les viene por

los peligrosos viajes que realizan como polizontes en mulas (grandes camiones que transportan mercancías) para acompañar al equipo cuando juega por fuera de la ciudad. Mirados con desprecio por otros miembros de La fortaleza, los muleros, como lo explica Torres en una entrevista hecha por Jerónimo Rivera, son “los marginales de los marginales.”

El director y su equipo acompañaron a estos jóvenes en el recorrido que realizaron de Bucaramanga hasta Popayán, ida y vuelta, siguiendo al Atlético Bucaramanga durante unos decisivos partidos en los que se jugaba

la posibilidad de salir de la B tras 7 años de permanecer ahí. Ese es, sin duda, uno de los aspectos más interesantes, los hinchas de este equipo no están ahí porque este sea el mejor o haya ganado muchos premios. Al contrario, llevan años acompañando a este equipo caído en desgracia sin desfallecer en sus intenciones de verlo, algún día, por lo menos volver a estar en la A. Finalmente,

... llevan años acompañando a este equipo caído en desgracia sin desfallecer en sus intenciones de verlo, algún día, por lo menos volver a estar en la A.

el Atlético Bucaramanga es, de cierta manera, un reflejo de su propia realidad, no la tiene fácil, sortea todo tipo de obstáculos, aspira a vivir tiempos mejores y ser reconocido, todo eso lo hace más cercano a sus corazones.

Durante una hora y media vemos a estos jóvenes barristas superar diferentes obstáculos para ir a acompañar a su equipo. No pasa mucho más pero pasa todo, porque seguirlos nos abre la puerta a un universo desconocido por muchos, nunca antes visto en pantalla grande.

Ver *La Fortaleza* me hizo recordar los documentales *La vida loca* (2008), de Christian Poveda, sobre la Mara 18 en el Salvador, y *La Sierra* (2004) de Margarita Martínez y Scott Dalton, grabado en la comuna de Medellín que le da el título, por la manera en que consigue poner una cámara

en la cotidianidad de quienes han decidido seguir sin que estos dejen de comportarse con naturalidad frente al lente. Sin embargo, en los ejemplos anteriores, los personajes, sobre todo en *La Sierra*, realizan, gracias a las preguntas que les hacen, diversas reflexiones sobre su vida y sus motivaciones. Torres, al contrario, decide simplemente acompañarlos sin ninguna intervención. Abundan los largos silencios mientras realizan su periplo, interrumpidos por cortas conversaciones donde lo que más se entiende es “gonorrea”.

... sentimos que estamos asistiendo a una misa, una suerte de cantos gospel emocionados y enardecidos, en donde pulula la camaradería.

No nos tienen que decir que el peligro está ahí, latente, lo sabemos desde la primera escena en el cementerio en la que presenciamos un entierro y sus desconsolados asistentes. Sabemos que se despiden de un joven, intuimos, con facilidad, una muerte violenta (sentimos la violencia en el aire). En realidad, la presencia de la muerte parece estar ahí a cada instante, rondando por la esquina. ¿Quién será el próximo? Las cicatrices deforman los escudos tatuados en la piel. Se habla de puñaladas, se cargan cuchillos enormes, se monta en el techo de

una mula a gran velocidad, se teme (o a veces ansía) el encuentro con miembros de barras contrarias, toda actividad conlleva un riesgo.

Es imposible no ver a esos muchachos correteando camiones para subirse en ellos y no pensar en los ilegales que intentan llegar a los Estados Unidos en alguna de las rutas de La Bestia, ese conjunto de trenes que recorre México. Desesperados en busca de un futuro mejor, los inmigrantes se avientan a la carrilera y arriesgan sus vidas subiéndose, como pueden, al techo de algún vagón. Aquí el sueño es más difícil de entender, es acompañar a un equipo, celebrar un gol, subir a la A y, algún día, obtener la ansiada estrella de campeón. Nada de eso cambiará sus vidas, o la de sus familias, no les traerá ningún beneficio material que los aleje de la pobreza y precariedad en la que viven y, sin embargo, lo es todo.

“El fútbol es la vida”, dice uno de los personajes. Sin religión, sin familia que los pueda contener –la abuela solo contempla impotente el ir y venir del nieto, la madre trabajadora nunca aparece y los hombres no están– el balón sobre la grama y lo que sucede alrededor de él se transforma en su lugar seguro, su motivación y sentido de existencia.

Torres acompaña con sensibilidad y

respeto a estos muchachos, registra sus miradas, a ratos perdidas y tristes, en otras, brillantes por la adrenalina, transfiguradas por la felicidad del triunfo. El color amarillo, omnipresente durante toda la cinta, representativo del equipo, aparece de múltiples formas, en las camisetas, las luces, los rayos de luz... Nos recuerda en permanencia que la pasión por su equipo es lo que los une y congrega.

¿Podemos juzgarlos? A veces, mientras los vemos, sentimos que estamos asistiendo a una misa, una suerte de cantos gospel emocionados y enardecidos, en donde pulula la camaradería. Estos muchachos le ponen el alma, lo entregan todo a ese equipo. Ser barristas los llena de ilusiones, les otorga un sentido de pertenencia y razones para avanzar ¿hacia dónde? esa es otra pregunta.

¿Qué opciones tienen? Caminan durante horas por carreteras calurosas buscando apoyo de gente similar a ellos: “somos humildes como usted”, le dicen a quien los socorre con algo de tomar y unas galletas. Durante su recorrido ven obras públicas a medio hacer, puentes que creen demorarán años en terminar, son jóvenes que interesan a los políticos de turno solo para obtener votos mientras su equipo, enfrenta, también, malos manejos y escándalos de

corrupción. Los muleros y sus recorridos son el reflejo de un país, de una generación que, como decía Poveda en su documental “jamás, juventud se vio tan desamparada.”

El documental cita en sus inicios un poema de Juan Manuel Roca, ligeramente modificado en su versión original, que lo condensa todo:


Me habitan calles de este país
para usted desconocido.

Este país donde caminar

es emprender un largo viaje por la llaga

Aquí crecen la rabia y las orquídeas por parejo,

Es este país una confusión de calles y de heridas...

Finalmente, Torres nos dice lo que nos cuesta quizás ver, que esos jóvenes son un reflejo del país que hemos construido, nos habitan. Sus recorridos solo son “un largo viaje por la llaga” esa que atraviesa este territorio desigual, de barrios marginales y jóvenes desesperanzados que se aferran a lo que pueden para no sucumbir ante la desesperanza y el sinsentido. 

LAVAPERROS, DE CARLOS MORENO

LEALTADES DE HUMO

Juan Carlos González A.

—●—



El cuarto largometraje de Carlos Moreno, *Lavaperros* (2020) tiene que entenderse necesariamente como una comedia. Y es así porque la idiosincrasia del mafioso local, del “traqueto” de pueblo es en sí misma una caricatura. Lo que hace el filme es una descripción casi antropológica de una fauna humana que es, de hecho, ridícula en su concepción violenta y vulgar de

la realidad y de la sociedad. Por eso al mostrarnos su conducta, sus manierismos y su lenguaje, termina *Lavaperros* convertido en una comedia, pero una que, en vez de ridiculizar activamente a su objeto, deja que él lo haga por sí solo. No era difícil: Carlos Moreno y sus guionistas Pilar Quintana y Antonio García, los dejan ser y con eso basta. Necesitaban los autores del filme, eso sí,

una notable capacidad de observación y sin duda la tienen para captar “el color local” adecuado, para reproducir con propiedad su manera de hablar, su gestualidad, su lenguaje corporal.

La que obviamente está exagerada es la situación dramática a la que los personajes se enfrentan, pues este no es un documental sobre la mafia doméstica, sino una narración de ficción, convenientemente ubicada en los inicios de este siglo –quizá para evitar incómodas identificaciones con personas del presente– y que nos muestra el obligado ocaso de un capo cincuentón, de personalidad neurótica, y por ello extremadamente violento, que teme ser desplazado de la cumbre por un hombre más joven, mucho más ambicioso e igualmente violento. Don Óscar (un magnífico Christian Tappán) es “el duro” de Tuluá, está casado con una exreina y tiene a su alrededor unos matones –Freddy y Milton– como hombres de confianza, y como mayordomo de la casa a un “lavaperros” (el escalón más bajo de la jerarquía mafiosa), conocido como Bobolito.

El mafioso es en esta “narcosociedad” el nuevo gamonal del pueblo, el que impone su ley, no por la tenencia de la tierra y el ganado, sino por el poder que le da el dinero inesperadamente conseguido,

ese que todo lo compra, pero que tam-

bién todo lo corrompe. Sin embargo, Óscar –desde que empieza el filme– es un hombre angustiado: le preocupa su masculinidad frágil, la posible vigilancia de la policía, la traición de sus allegados, y el ánimo vengativo de su némesis, Duberney (Marlon Pérez), un hombre joven al que estaba asociado, pero que ahora es su implacable rival a causa de una deuda.

El mafioso es en esta “narcosociedad” el nuevo gamonal del pueblo, el que impone su ley, no por la tenencia de la tierra y el ganado, sino por el poder que le da el dinero inesperadamente conseguido, ...

La película es el desmoronamiento del imperio de Óscar, carcomido por dentro sin que él lo note, pues está demasiado ocupado lidiando con su paranoia y su stress, que lo hace enclaustrarse lejos de la vista de quienes lo rondan. Óscar, por ese motivo, se convierte paulatinamente en un personaje menor dentro de esta historia coral que tiene varias vertientes narrativas: de repente personajes que tomamos inicialmente como secundarios empiezan a tomar un protagonismo inusitado: el relato le va dando a cada uno suficiente espacio para que los vamos conociendo y reconociendo, y entendamos que sus trayectorias vitales

están destinadas tarde o temprano a colisionar.

La estrategia narrativa de las historias cruzadas no es ninguna novedad, de Kubrick a Robert Altman, pasando por Tarantino, este tipo de relato fragmentado ha sido utilizado con fortuna cuando en el guion hay muchos personajes que tienen un factor que los une, así no sea aparente para ellos mismos. *Lavaperros* en este aspecto remite directamente a *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, 1994), de Tarantino, y esa raíz común quiero pensarla como un homenaje consciente de los guionistas, pues hay incluso un par de acordes musicales que resuenan en la memoria cinéfila apuntando a la película de Tarantino, con la que comparte también la ironía, la vocación violenta, el apocalipsis final. Si solo es imaginación mía y *Lavaperros* nunca bebió de ahí, debe ser entonces que *Tiempos violentos* ya es parte de la consciencia colectiva y cualquiera la cita involuntariamente.

Pero no quiero que esta apreciación sobre una referencia cinéfila le quite valor a la película de Carlos Moreno, que es ampliamente disfrutable. Ser original no es nada fácil en este arte y los filmes viven conectándose con sus antecesores a través de vasos comunicantes de los que se nutren constantemente. *Lavaperros* se inserta en la tradición de

cine negro contemporáneo, de comedia negra llena de ironía. Moreno es fiel a su estilo y sabe de su capacidad para retratar a personajes al margen de la sociedad. Esos a los que les ha tocado inventarse una propia, así sea comprando lealtades que al final son solo humo.



CONTENIDO



SITIO WEB



DESPUÉS DE NORMA, DE JORGE BOTERO

RETRATO DEL VACÍO

Gloria Isabel Gómez

—●—



Casi siempre, las mejores películas sobre el duelo son documentales. Tal vez esto se debe a su estrecha relación con la realidad, a su capacidad para generar cercanía con los espectadores y al potencial que adquiere el archivo dentro del cine de no-ficción.

Y a lo mejor, en un año como este, la relevancia de estas películas se intensifica porque la situación ha obligado a todos los seres

humanos a enfrentar diferentes pérdidas: partes de sí mismos, amigos, familiares, oportunidades, lugares y costumbres.

En tal sentido sobresale la película *Después de Norma* (2019), la historia de una familia colombiana que se reconfigura a raíz de la enfermedad y la muerte de la madre, quien se dedicó al cuidado del hogar y de sus hijos. Jorge Botero, el director de la película, rela-

ta diferentes etapas de su vida a través de videos y fotografías familiares que no están organizados cronológicamente, pues la historia se enfoca en una serie de experiencias personales atravesadas por ideas y emociones dispuestas en una estructura en la que predomina lo mental sobre lo temporal.

Su punto de vista es el de un hijo y cuidador, pero también el de un cineasta que reflexiona sobre su oficio haciendo comentarios auto-referenciales o cuestionando las escenas que él mismo está grabando.

Esta decisión de narrar a través del discurso es posible porque los archivos están delimitados por espacios concretos que se modifican en función de lo que pasa con los personajes: de un duelo al interior del hogar (extenso y anticipado por la enfermedad de la madre), la película se traslada a espacios abiertos que están enfocados en la relación padre/hijo, la cual se transforma mientras la casa familiar se desvanece y ambos recorren lugares significativos para Norma.

El hilo conductor de la película es la voz del director. Su punto de vista es el de un hijo y cuidador, pero también el de un cineasta que reflexiona sobre su oficio haciendo comentarios auto-referenciales o cuestionando las escenas que él mismo está grabando.

A lo largo de la película, se percibe que la imagen documental es la imagen del pasado, pero esta forma de interpretar la realidad va más allá de utilizar el archivo doméstico, pues la mayoría de secuencias no son grabaciones caseras o fotografías del álbum familiar, sino videos deliberadamente creados por el autor para reflexionar sobre el duelo en sus diferentes etapas: la aceptación de lo sucedido, la expresión de emociones dolorosas, los roles que deben asumir los dolientes y la búsqueda de sentido, un proceso necesario para salir adelante.

Entendiendo esta idea de una manera más amplia, el hecho mismo de hacer una película para reflexionar sobre estas experiencias indica que la presencia del director no solo está allí para guiar la atención de los espectadores, sino que también hace parte de un proceso de autoconocimiento y afirmación personal alrededor de su propio proceso de duelo.

La unión entre archivos familiares que “nadie hubiera pensado jamás que harían parte de una película” con imágenes grabadas a partir del diagnóstico de la madre desenmascara el tiempo, permitiendo apreciar sus contradicciones y sus grietas: la alegría de Norma en las reuniones familiares se transforma sin remedio en una tristeza sin


palabras... es el lamento de una mujer que debe desprenderse de su propia vida. Sus testimonios, que al inicio eran espontáneos, se convierten en silencios que transmiten el sufrimiento de su enfermedad.

La cámara y los micrófonos exponen la vulnerabilidad de quienes integran el hogar, pero la película no propone una intimidad fabricada, pues para estas personas, la grabación en la casa es una actividad cotidiana o rutinaria que no les impide mostrar sus propias tensiones y desacuerdos, como si esas escenas familiares sucedieran frente a la cámara pero no para esta.

Es por eso que este documental no se limita a filmar la enfermedad y la muerte de Norma, sino que transfiere sus posibilidades a las transformaciones que le ocurren a los demás integrantes del hogar, generando espacios para abordar las teorías de conspiración del director, el ritual que hace con las cenizas de su madre y los viajes o conversaciones que tiene con su padre.

En una industria dominada por películas que ostentan altos valores de producción, esta obra reivindica el contenido por encima de la técnica o el formato, ya que su relevancia no depende de asuntos formales o estilísticos sino de su honestidad y su capacidad para conmover.

El buen cine toma tiempo y los años que

transcurren en esta historia familiar hacen que *Después de Norma* sea una experiencia cinematográfica de emociones sinceras y profundas, en donde el archivo cumple la función de combatir el olvido y no se pretende responder preguntas alrededor de la muerte sino comprender las experiencias de duelo como una manera de darle sentido a la vida. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

LA FRONTERA, DE DAVID DAVID C.

LÍMITES QUE UNEN

Ingrid Úsuga O.



Nuestro hijo traerá lo que hace falta
-Diana Ipuana-

En una entrevista a propósito del estreno de *La frontera* (2019) en el Festival de Cine de El Cairo, el director David David C. hablaba así de su ópera prima: “La comunidad wayuu de Colombia es una minoría que ha resistido con dignidad el paso del tiempo, y la fuerza avasallante de la colonización.

Para mí son una representación ideal del ser colombiano por su capacidad de resistir, y por su conexión con la tierra, con la familia, con lo místico. Ahora bien, esa resistencia se ha nutrido un poco del hermetismo. La necesidad de cerrarse en sí mismo para sentirse seguro. Allí encontré el meollo de la historia, la metáfora entre la frontera física y la frontera de la mente” (1). Coincido con su afirmación: el título de este filme va

más allá del enorme territorio geográfico por el que se unen (y se separan) Colombia y Venezuela, para hablarnos de los límites que nos ponemos nosotros mismos en relación con los demás. Por eso, en esta película, la política está reducida a unas declaraciones gubernamentales que los personajes escuchan en la radio, algo abstracto y lejano, algo que parecieran no entender porque tampoco sienten en esos discursos alguna relación con su *día a día*, donde sus condiciones sociales son muy precarias, pero que -paradójicamente- viven así precisamente por esa política migratoria que se mueve al vaivén del capricho del mandatario de turno.

... viven en una relación con la tierra que es la de todo campesino: es su raíz y su sustento y a la vez es su condena, algo que los ata.

Por eso creo que el director barranquillero David David Celedón tuvo el acierto de no centrarse en el paso fronterizo físico, en el desespero y la incertidumbre de cruzar una frontera que cuando empieza la narración del filme está cerrada. *Él decidió enfocarse en una familia que prácticamente simboliza a una comunidad entera.* A él le importa la gente que vive en uno de los lados y los muros mentales y culturales de los que se rodean para protegerse. La película está dotada de una gran sensibilidad, se nota el cono-

cimiento del director hacia este tema. Por eso, uno de los valores más importantes de esta película es que David David nos retrató la unión, *más no las diferencias culturales. Donde exaltó los puntos en común más allá de las diferencias.*

La protagonista es una joven wayuu, Diana Ipuana (interpretada por Daylín Vega Moreno), que vive en una ranchería en medio del desierto del departamento de La Guajira (o quizá de El Cesar, ambos son límites con Venezuela) con su hermano y con su marido, que es carpintero, pero que tiene unos medios ilegales y violentos para subsistir. Diana y su marido están esperando su hijo primogénito y viven en una relación con la tierra que es la de todo campesino: es su raíz y su sustento y a la vez es su condena, algo que los ata.

La película tiene dos momentos y en ambos hay tres personas. Diana es siempre el personaje común, aunque las circunstancias sean muy diferentes. En el segundo momento estará acompañada de dos seres a los que auxilia: un hombre herido y una mujer venezolana que intentaba cruzar la frontera. Junto a su hermano y a su marido ella sentía paz, reflejaban su mundo habitual, su frontera particular. Junto a los otros dos personajes, llegados casi por casualidad a la ranchería, ella encuentra la incertidumbre, lo desconocido, lo que la reta, algo que la

fuerza a abrirse, un lazo solidario que culturalmente le exige mucho.

La sencillez de la narración es perfecta para describir el tipo de vida y la personalidad de Diana, una mujer callada, con una vida interior forjada a punta de resiliencia y de carencias. La película, además de tener dos momentos, tiene dos escenarios igualmente importantes y llamativos: El plano real y actual de la vida de Diana; y uno muy especial, el plano onírico, que refleja los sueños, ilusiones y predicciones que ella tiene acerca de una situación. Es como si esos sueños, además de hablarle a Diana, demostraran la fortaleza espiritual y la magia de la cultura wayuu, como si estas personas estuvieran en contacto con otra dimensión, una que ellos mismos descubrieron, es una conexión con la madre tierra que les da poder, seguridad y que, además, se comunica con ellos recíprocamente. Todos estos sueños tienen un significado, algunos más literales y otros necesitan de más análisis para entender lo que quisieron decir. Sería imposible no compararla con películas como *Pájaros de verano* (2018), de Ciro Guerra y Cristina Gallego, en donde también se ve el vínculo de la comunidad con la tierra y los sueños, solo que en este caso fueron enfocados al alma de la protagonista.

Es increíble lo poderosa y contradicto-

ria que puede ser una frontera en cualquier sentido desde donde se vea. Puede ser un lugar que une, que limita, que protege o que agrade. Todo en unos metros de tierra o en un pensamiento o en un acento. Es donde el cuestionamiento sobre lo humano florece en su esplendor: ¿Adónde pertenezco? ¿Adónde voy? ¿Por qué me quiero ir? ¿Por qué me quiero quedar? ¿Por qué debo limitar mi recorrido?

Referencia:

1. Marta García, “David David estrena su ópera prima “La frontera” en el Festival de El Cairo”, página web: Latamcinema.com

Online en: <https://www.latamcinema.com/entrevistas/david-david-director-dla-frontera-minimalismo-de-otredad-y-resiliencia/> 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ADIÓS AL AMIGO, DE IVÁN D. GAONA

UN VIAJE DE VIDA Y MUERTE

Íñigo Montoya



Aunque es una clara exageración la afirmación de los últimos años que dice que el mejor cine se está haciendo en la televisión (refiriéndose a las series), no se puede negar que en ella hay una verdad, y es que muchas series, ya sea para televisión abierta, paga o streaming, se están haciendo con el lenguaje y los valores de producción que

antes solo parecían potestad del cine, incluso están reciclando los temas y géneros de la gran pantalla y ofreciéndoselos a este público, que ya no tiene restricciones de censura, como algo nuevo.

En Colombia hay también una importante actividad en la producción de series, pero la mayoría son pensadas dentro de la lógica

industrial y uniforme para el gran público latinoamericano. Y eso es lo que hace la diferencia con esta serie de seis capítulos, concebida más como un producto independiente (fue financiada por la ANTV), lo cual le permitía ser una propuesta distinta; además, porque fue realizada por uno de los mejores directores que actualmente tiene el país, el santandereano Iván D. Gaona, un autor con un universo y estilo propios (algo más bien escaso en Colombia) definidos por un puñado de encantadores cortos y el largometraje *Pariente* (2016).

Es 1902 y, en los estertores de la Guerra de los mil días, un soldado y un retratista (¡Que no un artista!) inician la búsqueda de dos hombres, al uno para darle la buena nueva de que es padre y al otro para matarlo. En esta premisa ya está definido el espíritu del relato: un viaje en que se trenzan la amistad, la vida y la muerte, todo bajo la sombra de una guerra fratricida que constantemente es cuestionada por los personajes y por la película misma.

Porque a pesar de ser una serie, puede verse también como una película, no solo por la opción que ahora dan las plataformas de ver todos capítulos continuos (en este caso, los seis suman tres horas), sino porque tiene ese lenguaje y valores de producción del cine ya mencionados. Aunque bien es evi-

dente que fue una obra realizada limitaciones presupuestales, no tanto porque se vea “pobre”, sino por las decisiones narrativas y de puesta en escena que se tomaron sobre lo que se contaría en el fuera de cuadro.

... un viaje en que se trenzan la amistad, la vida y la muerte, todo bajo la sombra de una guerra fratricida que constantemente es cuestionada por los personajes ...

Entonces puedo decir que me vi una película de tres horas de Iván D. Gaona sobre la Guerra de los mil días. Una película donde su sello empieza por los actores naturales con acento santandereano (también muy escaso en el cine colombiano) y contada en clave de western. Bueno, con ese género se promociona, pero se me ocurre que es más por efectos de publicidad y para tener una fácil identificación con el público, igual ocurrió con *Pariente*.


Pero en realidad, lo que veo es unos relatos sobre campesinos, ya sea en el siglo XXI o a principios del XX, campesinos envueltos en violencias que no buscaron. Que con el western coincidan los caballos, las pistolas o ciertos paisajes, no es suficiente para considerarlo que pertenecen a él. Las de Gaona son historias de la provincia colombiana, de Güepsa, Santander, la mayo-

ría de ellas, donde la idiosincrasia y el color local de esa región define la naturaleza y los conflictos de los personajes, no un género foráneo. Bueno, también hay que tener en cuenta que dicho género no solo se define por una iconografía y condiciones externas, también hay un espíritu interno, definido por la confrontación de valores opuestos en un contexto límite o de frontera, que en este caso bien puede coincidir.

Las de Gaona son historias de la provincia colombiana, de Güepsa, Santander, la mayoría de ellas, donde la idiosincrasia y el color local de esa región define la naturaleza y los conflictos de los personajes ...

Por otro lado, esta serie es un alegato contra la guerra y en especial referida a este país, donde luego de dos siglos de guerras internas, su gente siempre parece terminar dividida en dos bandos, generalmente campesinos matando a otros campesinos, muy parecidos a ellos, pero con diferencias que les impusieron los que tienen el dinero y el poder. Con esto, además, esta serie asume un compromiso con la historia del país que el en cine siempre se echa de menos. Incluso el tema específico de esta guerra en particular tampoco se había abordado como se hace aquí, eso a pesar de todas sus posibili-

dades argumentales, dramáticas y visuales.

Adiós al amigo es una obra fresca y envolvente por ese universo que sabe construir, el cual no se limita a ser un relato bélico y de época, sino que lo sabe cruzar con guiños de humor, poesía y misticismo. De fondo, puede identificarse una fábula pacifista hecha con honestidad y concebida sin miedo a algunas audacias en lo que quiere decir y cómo lo quiere decir. Es cine colombiano hecho para televisión (hasta hace poco esto era una contradicción), divertido, entretenido, con calidad cinematográfica y peso en sus ideas y referentes. 

CONTENIDO

SITIO WEB

AMIGO DE NADIE, DE LUIS ALBERTO RESTREPO

FURIA Y MUERTE

Andrés M. Murillo R



Es vibrante ver cine colombiano que está construyendo memoria. Medellín en los noventa, una década que marcó una generación y las historias que surgen atravesadas por el dolor de la violencia, la corrupción en diferentes estructuras sociales y lo que terminó siendo una avalancha de situaciones incontrolables. El director Luis Alberto Restrepo se lanza a hacer la adaptación del

libro *Para Matar un Amigo*, y nos sumerge en otra mirada del resquebrajamiento de la sociedad de ese momento. Una historia fuerte y envolvente por el desarrollo de un contexto envuelto en un callejón sin salida.

Un joven de clase alta, con los privilegios y la mirada prepotente sobre el entorno, que se va transformando en una aberrante justicia propia. La mirada incrédula de una

sufrida madre que ve el deterioro no solo de la ciudad, sino de la cordura de su hijo. La esposa que lo acompaña hasta cuando ya no puede entender ese accionar violento y desprovisto de moral. Un personaje que nos permite ver un momento de realidad, un duelo social mal llevado y la toma de decisiones trágicas.

Sobreviene la discusión en cuanto a tener la temática de narcotráfico y violencia de esos años en el cine, resultando en un prejuicio injustificado. Pero que más allá de los gustos personales, es indudable que es una trama recurrente por su potencia narrativa y la importancia de reconstruir y asentar una memoria, para entender ese pasado y poder creer que es posible mejorar el presente. Para las artes se reconoce la constante responsabilidad y necesidad latente de contar y reflejar esos dramas culturales y sociales. *Amigo de Nadie* (2019) nos muestra la clase alta de Medellín que, con su visión corta y sesgada de la realidad, va configurando otro punto de vista sobre el conflicto, algo poco visto en el cine nacional.

Luis Alberto Restrepo es recordado por *La Primera Noche* (2003) y *La Pasión de Gabriel* (2009), películas con historias duras y personajes con dolores profundos. Filmes con una visión de la realidad que golpea desde diferentes ámbitos: el desplazamiento y la

violencia rural. Ahora vuelve con un personaje trastornado mentalmente, que paradójicamente no tiene mucha evolución, pues desde pequeño mostró su rabia, su fascinación por concluir las discusiones con la muerte. Un personaje que desde lejos no intimida, pero acercarse a él es descubrir la carga de emociones explosivas que deterioran todo su entorno. Y quizás allí es donde se debe trascender como espectador, pues al no generar admiración hay que ver un poco más allá y entender ese contexto, ese peso social y esa zozobra que se respiraba por esos años. Una generación que creció con el imaginario del “No Futuro” que, sin importar el barrio o el estrato socioeconómico, fue una emoción compartida.

El personaje central es interpretado por Juan Pablo Urrego, un actor con gran proyección y que acá aprovecha esa doble faceta entre el chico guapo y el rostro desencajado y lleno de ira. Sobre él recae la historia y el peso del contexto, y logra influenciar su entorno detonando otros dramas como el de su madre y el de su esposa. Una historia que, sin muchas complejidades dramáticas, logra hilar una tragedia bastante realista.

La ruptura de la sociedad, de la tranquilidad, de la mente de un personaje que creció con ese miedo y su respuesta fue la ira y la violencia. Un fenómeno que afectó por

igual a todos, acá deja ver que nadie estuvo al margen de las consecuencias. *Amigo de Nadie* es un punto más en la larga lista de historias atravesadas por el narcotráfico, y que su personaje, su entorno, sus decisiones, no nos atrapa por empatía, sino por desconcierto. Con una narrativa sencilla, deja ver un dolor y una angustia que marcó toda una generación. Una película que suma a la trayectoria de un director con una visión de carácter, de crítica a esas grietas de las brechas sociales, y demostrando su buen manejo de actores y puesta en escena. Un filme que, más allá del buen momento del cine colombiano, nos muestra la madurez y evolución en el tratamiento de un tema tan duro y controversial. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MARIANA, DE CHRIS GUDE

UNA FÉMINA POLÍTICA

Luisa M. Cárdenas

—●—



*A veces melancólico me hundo
en mi noche de escombros y miserias,
y caigo en un silencio tan profundo
que escucho hasta el latir de mis arterias.
Fragmento de Abstracción –Julio Flórez–*

Mariana es una mujer, una película con sensibilidad de fémina, una película con nombre de mujer, que no trata sobre una

mujer. (Es curiosamente hecha por un equipo de hombres). Es decir, al nombrarla *mujer*, ella, esa fémina, es poesía visual y palabras poéticas, es concepto y pensamiento. Sus diálogos son mucho más que frases cotidianas, son palabras construidas para significar y exaltar lo que a oídos triviales puede sonar indescifrable y monótono.

Por más que sean palabras simples, en realidad dicen mucho más de lo que aparentan. Los diálogos tienen de poético lo que no tienen de naturalistas, se perciben bastante contruidos, aunque no es una fatalidad para la película, pues es su carácter. Su ritmo pausado y los silencios que acompañan dan tiempo suficiente para su acogida y para acariciarlos con pensamientos.

... para algunos puede ser aburrida o tediosa, sin embargo, para otros una oportunidad de observación inminente, un momento de reflexión intensa, una vía hacia la interpretación que vuela.

En *Mariana* se sienten dos partes, dos alas de una mariposa. El nombre aparece aproximadamente en la mitad de la película, donde se separan esas dos partes. Las dos no son lejanas la una de la otra, pero tienen un nosequé diferente cada una; son complementarias, como el azul y el naranja, y ambas crean a *Mariana*. En la segunda, todo se dibuja más hacia la poesía que la primera.

En ambas partes se desborda un filamento de abstracción, proveniente de reflexiones más profundas que la profundidad de campo de sus planos genera-

les. Aunque no se trata de un Pollock, al contrario, se trata de un Edward Hopper. Entre planos y situaciones cotidianas hay un ritmo marcado por la observación que permite encontrar esa ligera abstracción, tanto en los personajes y sus vivencias como en todo su entorno. Con esto, para algunos puede ser aburrida o tediosa, sin embargo, para otros una oportunidad de observación inminente, un momento de reflexión intensa, una vía hacia la interpretación que vuela. Todo a partir de aquello que nos entrega la pantalla con cada escena.

Ver dos hombres jugando a enfrentar la nada con hacer nada en medio de una casa abandonada y destruida por el olvido... evoca aquella acción que hacíamos en la infancia o la adolescencia. Esa de acostarse a mirar las nubes e intentar encontrar figuras en ellas, por el puro hecho de pasar el tiempo. Eso, queridos lectores, es poesía. Sí, de niñas, de niños, éramos cuerpos poéticos, un acercamiento al ser, al ser esencial, sin obligación con el paso de los minutos.

Ellos, los personajes, están en una deriva, en un mar de inercias que reflejan ese acercamiento que tanto se nos ha reprimido, por los quehaceres cotidianos, por las obligaciones, por la patria y el juego de sobrevivir en un país latinoamericano. *Mariana*, entre su poesía y su carácter conceptual, es una

fémica política que nos presenta un discurso encriptado desde su postura del ser.

Eso es el cine de Chris Gude, el director de esta película, una postura política desde la poesía visual. “Estamos muertos, pero no caídos mi hermano” dice el personaje principal en *Mambo Cool*, la primera película de Gude. Aquí en *Mariana*, se dice: “La tierra es innavegable mi hermano”, “La tierra es el show más grande que hay”, muchos minutos después de escuchar un discurso de Chávez en voz en off donde habla sobre Bolívar y la patria. Durante todo, vemos planos bellísimos, pigmentados, con encuadres simétricos, decorados de soles y sombras sublimadoras. “El techo que daba sombra y consuelo ahora es el tapiz de este templo, si lo pisas se quiebra” recita el personaje de *Mariana* en medio de las ruinas, mientras escuchamos sus pasos resquebrajando trozos de baldosa y de fondo resuenan los chamizos guajiros al ritmo del viento.

Mariana se hace en un espacio distinto a *Mambo Cool*, pero en las dos encontramos un estilo que nos presenta Gude, tan particular dentro del cine colombiano. Una forma de mostrar las cosas que nos obliga a pensar y nos permite revolotear las cavilaciones. Eso sí, *Mariana* peca de imitar algunas escenas de *Mambo Cool*, con lo cual nos podemos sentir traicionados por ver de

nuevo algo ya visto o, tal vez, mimados por encontrar un estilo plasmado que repite lo valioso: la belleza, la poesía. “(...) La vida” –dice un personaje joven y secundario de *Mariana*, quien juega con un control remoto mientras ve televisión recostado en la cama. “¿Hasta cuándo?” –Pregunta el personaje principal, “Hasta que nosotros queramos” –responde el joven del control.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL CONCURSANTE, DE CARLOS OSUNA

O LA SOPORTABLE LEVEDAD DE LOS CONCURSOS

Gonzalo Restrepo Sánchez
Escritor, cineasta y comunicador social



Parafraseando el título del libro de Kundera, pero acomodado a este análisis del reciente filme de Carlos Osuna, si el escritor checo plantea las dudas existenciales en torno a la vida en pareja, Osuna plantea, mediante la metáfora, la relación “en pareja” entre el ser humano y la malparidez de

la vida; a través del concurso de una olla de presión, en pueblos desarraigados, escudriñando la conducta humana y el tema recurrente de las injusticias sociales.

Para el caso de la película, el chico protagonista, Cristóbal Torres (Ronaldo Tejedor), un joven sin empleo ni estudios, habitante

del barrio Nelson Mandela, de Cartagena de Indias, idealiza el interés de conseguir una olla para el restaurante de su mamá, quien lo amenazó con echarlo de la casa y del negocio si no regresaba con el aparejo. Y es que este arquetipo de seres humanos a través de sus actos lingüísticos —y el gracejo particular del Caribe colombiano—, patentizan su disquisición de vivir en algunas escalas sociales marginales.

Y es que de la diosa Caos, nació el destino. Caos fue la primera de todas las deidades que llegaron a la existencia en el nacimiento del cosmos.

Al analizar la película, evitando el spoiler e independientemente de su criterio y sonoridad “champetúo”(1) —término utilizado en algún momento de la historia caribeña para referirse displicente a los pobres, en su mayoría afrodescendientes y que asistían a los bailes de picós—, Fubini (como se citó en Hormigos, 2010) piensa que la música constituye un hecho social innegable, que presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres.

Otro acierto en la historia caribeña del ci-

neasta Osuna y después de observar la película, son algunos actores ocasionales y muchos de ellos habitantes de su marginalidad y su espacio. Y es que, sin la arbitrariedad subjetiva de personaje alguno, todo lo observado en la cinta debe ser así. Ahora, el mejor concurso de la vida es persistir por lo se quiere, estemos en el terreno que queramos. “Y es que el hombre debe estar enfrentado al mundo con una actitud básicamente competitiva” (Nietzsche).

Esta película, en clave de comedia pues, es asimismo una aproximación a la idea del concurso —en la vida— sobre el caos. Y es que de la diosa Caos, nació el destino. Caos fue la primera de todas las deidades que llegaron a la existencia en el nacimiento del cosmos.

Por eso, no debemos cuestionar nada. *El concursante* (2019) llega al cine del Caribe colombiano —aunque su cineasta no lo es—, para ratificar la emoción sobre la marginalidad y sus consecuencias en general: que la sociedad se niega mirar a los ojos, lo que está a la vuelta de la esquina. Todo lo demás es pasajero, ante la incuestionable idea que todos nacemos para morir algún día.


A veces, la ansiedad, el recelo y la confusión es observada en una larga fila de seres marginales en la historia de Osuna. De pronto, permite analizar una invasión de

cuerpos, quienes sin cambiar sus “vainas”, por tener algo tan tangible como una simple olla, es lo más próximo de representar un estado de ánimo en imágenes para celuloide. Y es que las filas (para los pobres y algunos ricos) permiten ver el otro lado de la vida: “callejear sin rumbo”.

A modo de conclusión, pues, la película de Osuna permite toparse con una cruda realidad, sin el tono frío e indiferente que mimetiza las actitudes de algunos jóvenes de estas barriadas, para quienes cualquier adjetivo de desaliento o desmoralizador, el dios Caos les da algunas coordenadas para subsistir. Esta forma de habitar el mundo, parece, substancialmente, la unión de dos grandes vacíos: el del muchacho al que encarna Rolando Tejedor y sus motivaciones finales.

Así que son diversas las voces sobre el orden social, la abyección y la marginalidad en el cine colombiano de largometrajes de ficción. Además, con rasgos distintivos en todas las cintas donde se exponen la violencia y la penuria. El cineasta brasileño Glauber Rocha —*Dios y el diablo en la tierra del sol* (Deus e o Diabo na Terra do Sol, 1964)— hizo en su momento su atinado alegato al sectarismo, a la intimidación y a la pobreza en América Latina, con el agregado de fanatismo y rituales violentos del hombre, para

luego rebelarse contra la iniquidad y las falsas deidades.

(1) En ese sentido, “champetúo”, o de “clase baja” son utilizados como eufemismo de “negro”. Ese es un punto de partida poderoso para comprender el espacio en el que surge la champeta. En palabras de Catalina Ruiz-Navarro: “El Joe (el gran Joe) acostumbraba a decir en sus discos ‘champetúo’ haciendo un llamado a su historia, a su raza, a su barrio de negros pobres a los que llamaban ‘champetas’, un mote que antes se usaba para referirse a un cuchillo hechizo, oxidado y sin filo: lo más burdo de lo burdo; una palabra que alguien pensó idónea para referirse a los negros de la ciudad” (Gabriel Corredor Aristizabal). 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DESOBEDIENCIA (O CÓMO ENTRENAR GALLOS DE PELEA), DE JUAN PABLO ORTIZ

HASTA QUE SANGRE SE DERRAME, HASTA QUE MUERA EL IDEAL

Diana Gutiérrez

—●—



Nací demasiado alto para ser poseído, para ser segundo al mando...

Desobediencia Civil, Henry David Thoreau

INT/NOCHE/ABISMO

El espectador, frente a la pantalla negra, inicia una purga espiritual.

Sale nota aclaratoria:

En la década de los 90 un grupo de anarquistas llamado “Cómo entrenar gallos de pelea”, grabó sus acciones en video. Esta es la recopilación de sus acciones.

Así comienza esta película colombiana, poco conocida, fragmentaria, ganadora del fondo nacional Cultura Convoca (2018) y presente en Festivales como el Experimental Cineautopsia (2019) de Bogotá, Muestra Colombia Sur, en Noruega (2019) o el Festival Iberoamericano de Cine Ambiental y Derechos Humanos, Colombia (2019), dirigida y escrita por Juan Pablo Ortiz.

“

La democracia ha muerto” proclaman los gallos, luego, lo que muere es la revolución, un ideal imposible, una picaresca para salvar el mundo a través de un cambio espiritual que no sucede;

Desde el título ya se intuye algo: hay que luchar contra un enemigo visible o invisible. La figura del gallo, es ese héroe fugaz que nunca pierde, porque se ha entrenado para masacrar al otro antes de que él sea masacrado, el miedo es su motor y su secreto, su arma se erige directo hacia la sangre, hasta que se derrame, no hay tregua. Algo así, son estos gallos, cansados del mal y la

corrupción en un país que no les ha dado más que desilusiones, y tomando elementos del ensayo filosófico *Desobediencia Civil*, de Henry David Thoreau, van documentando día a día su lucha anarquista, revolucionaria, su “cambio espiritual”, un cambio, que a la larga, los hace también prisioneros de su propia ideología.

Estética sucia y fragmentada

Estamos ante la modalidad de cámara en mano, manejo amateur, sucio, “hecho en casa”, grabadoras caseras con todo lo que esto implica: ruido, filtros difusos, color análogo y un aire de cotidianidad a pedazos, pero en *Desobediencia*, esos pedazos son atrocidades, violentas posturas en pugna. Cada fragmento ofrece una puesta en escena particular (tortura de un prisionero, soborno de un alcalde, harakiri voluntario en nombre de la patria, o enunciación ritual de su manifiesto “*Nací demasiado alto para ser poseído...*”) Aquí la muerte es un ritual de iniciación, purgación y dignidad, es la certeza luego de la caída. “La democracia ha muerto” proclaman los gallos, luego, lo que muere es la revolución, un ideal imposible, una picaresca para salvar el mundo a través de un cambio espiritual que no sucede; el pueblo está engañado, el gobierno es un ente inútil, y ¿luego?, ¿culpar a los adultos de la pérdida del mundo?, ¿luego?, qué

hacer con los pedazos, unos jóvenes inermes.

Una pistola es solo un juguete que se usa con máscara, ¡no te la quites!

Un pasamontañas, es la llave predilecta, ¡no te lo quites!

Un uniforme, ¡bandera de la libertad!, no te lo quites.

Una casa abandonada es un imperio de poder, no la abandones.

¡Quien abandone sus principios, debe morir!

La película abre un tiroteo de preguntas para Colombia, que por décadas han sido más motivos de protesta y violencia, que de convivencia o democracia.

De verdad en verdad, los gallos van muriendo, a costa de sus propias exigencias, ante una autoridad que no responde, que los burla, ante una venganza que solo tiene efectos monte arriba, abajo a nadie le importan, lo que hace que pierdan todo carácter político (lo político debe ser público); están tan perdidos como sus propios ideales, pero la idea de un opresor los mantiene con las botas puestas, en una batalla de antemano fallida. De eso se trata, unos perros de la guerra intentando reiniciar el mundo para darse cuenta que no hay solución, que

el más peligroso soberano somos nosotros mismos.

En medio de estas disquisiciones políticas, surge la pregunta por el poder, hasta qué punto es legítimo y en qué momento abusa, pero todos los caminos parecen dirigirse a la misma respuesta: todo totalitarismo realiza perversiones en nombre de la libertad. Así, este grupo, poco a poco, se va desintegrando gracias a lo mismo que los une, se van desdibujando sus motivos: aprisionar a un alcalde no soluciona la pobreza, torturar a un policía no cambia la institucionalidad, las noches de delirio en el monte, más que acercar a lo divino desatan sus demonios salvajes.

¿Y la desobediencia?

La película abre un tiroteo de preguntas para Colombia, que por décadas han sido más motivos de protesta y violencia, que de convivencia o democracia. Se critica la mala gestión de los gobernantes, se cuestiona el sentido moral de matar, se pregunta sobre lo que debe ser digno de una nación y su relación con la historia, que en Colombia es un eterno conflicto de tierras, de suelo y de montaña.

Si bien ya se dijo que las acciones de los personajes, así como la película está basada en el ensayo de Henry David Thoreau, escri-


tor y filósofo estadounidense, conceptualizador de prácticas civiles, en un contexto de fin de siglo (guerras, rezagos de esclavismo y desigualdades); a simple vista, y sin ser menester, el filme realiza su propuesta política muy a la colombiana, sin referenciar de manera explícita este ensayo. Elementos como: el soldado, el alcalde bonachón y corrupto, el acento mismo de los actores, la presencia indígena, la locación de pinos y monte nativo, el vestuario, entre otros signos clave, son suficientes para sostener el universo anárquico de Desobediencia, más allá de todo filósofo extranjero. Aunque pueda percibirse como un filme alocado, molesto, desorientador y “mal logrado”,

NO puede verse como un simple filme, debe mirarse como manifiesto.

Así, llegamos entonces a la relación entre la desobediencia civil y el ciudadano. ¿Cuál es el lugar del ciudadano, del campesino, en un lugar como Colombia? En muy pocos casos, este ciudadano ejerce libremente su soberanía, productiva, económica o territorial, pues se ve abocado a miles de impedimentos como el narcotráfico, las guerrillas o la apropiación de sus territorios por empresas extranjeras, entonces, ¿qué le queda, las armas?

La idea del individuo como hacedor, más allá de la autoridad, es entonces un estan-

darte para los personajes de esta película, que no buscaban influir solo en sus gobernantes, sino también en lo público, lo colectivo, con una postura moral muy clara: transformar las normas arbitrarias e injustas que los condicionan como ciudadanos, no dañar si no es necesario (¿cuál es el límite de lo necesario?), no arrebatarse la vida y aceptar el castigo digno, esta aceptación del castigo deja ver ya la diferencia entre la desobediencia indiscriminada y la desobediencia moral y civil.

Pero, ¿más allá del texto de Thoreau?, ¿qué nos dice el texto del filme? Aunque hay diálogos histriónicos, rayando con lo poco creíble, hay cierto final desencantado, irresoluto y se entrevé también cierta crítica social forzada, puesta, exacerbada... puede que proclamar la autarquía lo requiera. Todo totalitarismo histórico es peligroso, incluso cuando habla por el pueblo, incluso cuando habla por la libertad, todo gremio es corrosivo, aún para los que se sienten más abandonados, todo monstruo engendra monstruos, aunque a veces se les llame “sistema social”. 

LAS RAZONES DEL LOBO, DE MARTA HINCAPIÉ

UN RETRATO NOS MIRA

Daniela Abad Lombana

—●—



La última película que vi en una sala de cine, antes de la cuarentena, fue *Después de Norma*, de Jorge Botero. La primera película que, después de seis meses de encierro, en una libertad digamos condicional, fui a ver, fue *Las razones del lobo*, de Marta Hincapié. Uno siempre busca, en la vida y en cine, ciertos movimientos, cierta lógica que en realidad no sirve para nada, o quizás solo

para darle un orden neurótico a las cosas. No sé, por ejemplo, qué hay de especial en que la última y la primera película que vi antes y después de la cuarentena, coincidan en ser documentales y de directores colombianos. Tal vez sirva solo de demostración de que veo cine colombiano y documental.

Me incomoda tener que decir que son cine colombiano, es como cuando se dice que

una película está dirigida por una mujer, es como si intentáramos darle una fortaleza, pero en realidad reveláramos un prejuicio, un hándicap, una debilidad. Como decir que es una proeza que una película sea colombiana o dirigida por una mujer. Y al mismo tiempo es cierto, lamentablemente sigue siendo una proeza hacer cine en Colombia; no tanto ser mujer cineasta. Pero bueno, en este caso en particular, el hecho de que *Las razones del lobo* sea una película colombiana tiene su importancia, pues habla directamente de lo que somos como país. Que esté dirigida por una mujer, en realidad me tiene sin cuidado. Siempre me ha gustado la crítica de cine, pero he podido practicarla poco, pues es raro que alguien medianamente activa en el medio, empiece a hablar de las películas de sus colegas. Cualquier comentario a favor puede parecer lambonería y cualquier comentario en contra puede ser interpretado como envidia.

Le pedí a Marta el permiso de escribir sobre su película, en parte porque, al salir de la sala de cine, por culpa de la “bioseguridad”, no pude tomarme una cerveza con ella, no pude decirle lo que me habían generado sus imágenes. Igual, mejor así. No sé por qué, pero con tapabocas no pienso bien, es como si me tapara más que la boca, el cerebro. Intentaré hablar de esta como

una película, olvidándome del hecho que conozco a su directora, que es mujer, heteronormal, blanca, colombiana, antioqueña, y con el apellido Uribe de segundo.

Las razones del lobo tiene como punto de partida una apuesta radical. La directora filma persistentemente un lugar al que pertenece, el Club Campestre de Medellín y al mismo tiempo nos cuenta, mediante recuerdos personales, la historia de Colombia en los últimos cincuenta años. La sensación durante el visionado es extraña, o más bien, genera cierto extrañamiento, que Brecht define como ese salirse de sí mismos y observarse desde afuera. Mientras la documentalista nos habla de las peores tragedias, de los peores abusos, de secuestros y homicidios, el Club sigue intacto. Los jóvenes juegan golf, montan en jetski, se casan. Los adultos almuerzan, montan a caballo, se reposan en el hotel, son atendidos, servidos, cuidados. Cuando veo una buena película, muchas veces no me doy cuenta de que lo es hasta el final. La experiencia de ver cine es algo volátil, es un momento siempre en tránsito, unas imágenes

No sé por qué, pero con tapabocas no pienso bien, es como si me tapara más que la boca, el cerebro.


que aparecen en nuestras vidas y después desaparecen. Pero en el fondo no, yo sé que una película es buena, cuando sus imágenes retumban en mi cabeza incluso después y terminan haciendo parte de mi vida, de los múltiples fantasmas que me acompañan en el día a día.

En *Las razones del lobo*, uno entra en una especie de trance, la voz nos guía, las imágenes se repiten, reiterando algo que no entendemos bien qué es. La reiteración, sin embargo, la persistencia, es una de las características de un director, alguien que resiste en su mirada, que mira y vuelve a mirar, porque solo volviendo a mirar, algo nuevo se revela. Por eso se hace incómoda a veces la mirada, pues mira sin escrúpulos, para ver algo que nadie ve. Y al final, después de ver una y otra vez los campos de golf, las piscinas, el gimnasio, las canchas de polo; un relámpago, un trueno estremecedor rebota en la sala. Abruptas nos llegan unas imágenes filmadas de forma radicalmente distintas. Marta y su madre, una irreverente y extraordinaria historiadora, de la que conoceremos más a lo largo de la película (y con seguridad muchos ya conocen), están viendo en televisión el conteo de los votos del plebiscito por la paz. Afuera está lloviendo, o mejor, cae una tormenta. Todos sabemos, por lo menos los que somos

Por eso se hace incómoda a veces la mirada, pues mira sin escrúpulos, para ver algo que nadie ve.

de acá, lo que va a pasar, pero ellas no, ellas en ese momento no lo saben y eso es lo que hace estas últimas imágenes tan espeluznantes y maravillosas. Como en las mejores películas de suspense, asistimos a una ironía dramática perfecta. El espectador sabe más que los personajes. Las imágenes son el presagio de un mundo que no cambia o que cambia demasiado despacio para el breve tiempo del hombre. Al fondo los truenos empiezan a confundirse con los pitos de los carros y la pólvora que los colombianos tiramos cuando gana el Nacional, cuando es 31 de diciembre, cuando un mafioso corona o cuando gana el Centro Democrático. Una imagen aérea se levanta sobre el Club Campestre desde donde observamos a Medellín una vez más, pero esta vez es distinto, aunque la imagen sea casi la misma, aunque no haya cambiado el campo de golf. A lo lejos siguen sonando las explosiones de la pólvora, ¿De las bombas? ¿De los disparos? Y entonces, como en los retratos, el retratado nos observa como diciendo, tú también, tú también como yo terminarás por ser solo un retrato ¿no ves lo que de mí hay en ti?

Las imágenes de *Las razones del lobo* ya

hacen parte de los fantasmas que llevo conmigo, me alertan, me recuerdan que la indiferencia es otra forma de violencia y es más peligrosa, no suena. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SEGUNDA ESTRELLA A LA DERECHA, DE RUTH CAUDELI

UNA BURBUJA GRIS

Andrea Echeverri

—●—



Cuatro amigas de estrato alto se ahogan en sus problemas. La primera se resiste ante la responsabilidad: no quiere compromisos laborales ni emocionales. Otra está a punto de casarse con un hombre que no la hace feliz. Una más, parece que no sabe lo que quiere en la vida, mientras hace “pu-

blicidad feminista”, si se permite tal oxímoron. Y la última busca cómo paliar su abrumo ante la maternidad.

En un universo donde lo más complejo es decidir qué pedir en los *brunchs* de cada viernes, estas mujeres, en medio de su treintena, mantienen una amistad desde

su primera juventud, tal como se declara en la introducción de la película: un video casero —a color— de un paseo en el que en la piscina juegan y se divierten con chistes subidos de tono, enmarcado antes de los créditos. De ahí pasamos a la presentación de los personajes en la actualidad, en la escala de grises insaturados que dominará el resto de la historia. A Angélica la vemos en su trabajo con su novio extranjero; a Clara, cocinando y riendo con sus tres hijos; a Renata, exponiendo una campaña, y a Emilia, teniendo sexo mañanero con su novia. Poco más será lo que sabremos de la vida de las cuatro mientras se mantenga el blanco y negro. Se da pie así a la metáfora fundamental: la libertad juvenil es una explosión de color y felicidad, la adultez responsable es acromática y aburrida.

El color vuelve un par de veces para contrastarnos lo que emociona a las mujeres. A modo de videoclip, una escena de montaje nos muestra a cada una en su desfogue: Emilia bailando enloquecida con sus alumnos, Renata masturbándose en soledad, Clara bebiendo y fumando marihuana, y Angie pagando por sexo *bondage*. De nuevo, felicidad, libertad y color son sinónimos. Y el último momento colorido es el anterior al clímax, que nos lleva de nuevo a la piscina de la introducción y al video casero en la

fiesta de despedida de soltera de Angélica... situación que antecede a la gran confrontación en blanco y negro entre las cuatro, en la que, si miramos con atención, no pasa nada, pero tras ella vendrá la reorganización del universo inicial gracias a un cambio lampedusiano (“las cosas deben cambiar para que todo permanezca igual”).

No hay una propuesta narrativa o estética arriesgada, pero da una sensación de frescura agradable.

Si la trama de *Segunda estrella a la derecha* (2019) no es muy rica argumentalmente, sí lo es en su puesta en escena. Se siente el trabajo de construcción visual y de dirección de actores, a quienes se les permite la improvisación. Los diálogos resultan naturales, frívolos como quienes los profieren, pero espontáneos y agradables. Incluso las dos escenas musicales, en las que la protagonista —a la que luego se suman las demás— canta lo que le sucede mientras continúa su vida cotidiana, encajan de manera correcta en la película. La cámara es ligera, móvil, vivaz. Nos permite acercarnos a los personajes, entrar en su mundo, que está ambientado siempre con música pop. No hay una propuesta narrativa o estética arriesgada, pero da una sensación de fres-

cura agradable. Y es tremendamente valioso que buena parte del equipo técnico que se ocupa de la realización —muy profesionalmente— esté compuesto por estudiantes de cine de la Tadeo, universidad que coproduce la película.

La película de Ruth Caudeli, española radicada en Colombia desde hace varios años, habla, como suele recalcarlo ella misma, de su propia experiencia. Escrita a cuatro manos con su pareja, Silvia Varón, esta vez parece ocuparse más de la segunda, en tanto el personaje principal —interpretado por la misma Varón— es una actriz y docente, así como su ópera prima, *¿Cómo te llamas?* (2018), se ocupaba de la historia de una directora de cine, también docente. En ambas, además, así como en varios cortometrajes, toma lo *queer* como bandera, y es éste el elemento principal que ha llevado a sus películas por diversos festivales del mundo.

Es muy valioso que el espectro fílmico de nuestro país abarque por fin el cine *queer*. Es una lástima que sean voces foráneas las que lleguen a él con una mirada tan superficial a ese mundo. Caudeli dice que quiere hablar de las relaciones personales y de pareja, sin importar de qué tipo de pareja se trate. Pero si no se ocupara de parejas diversas, sus películas muy probablemente pasarían desapercibidas.

En tanto procede de un continente donde la homosexualidad está naturalizada desde hace tiempo, se acerca a ella de manera desprevenida y directa. Llega a ella saltándose los estadios anteriores. Desaprovecha el devenir de Renata —que pasa del Tinder hetero a tener una novia interpretada por la misma Caudeli— para hablar del despertar sexual, de los interrogantes, temores y rechazos que atraviesan las personas que asumen su diversidad, o el secretismo y angustias de las que no.

“

las mujeres no están representadas de manera veraz en la cinematografía (...) Podemos y debemos representarnos a nosotras mismas como somos: con nuestros aciertos, nuestros fallos, como mujeres reales”

Hablar de lo que uno conoce suele ser acertado. Por supuesto, en el caso contrario lo único que hace falta es investigación, pero moverse en terreno propio da gran seguridad. Está claro que Caudeli se mueve como pez en el agua en el mundo elitista bogotano, que es capaz de reflejar sin complejos ni manierismos —a diferencia de otros cineastas que confunden riqueza con ostentación— y se acerca a la homosexualidad sin aspavientos, prejuicios ni morbo.


Sin embargo, el problema radica en que, seguramente, Caudeli se mueve solo en la misma burbuja en la que viven sus personajes y no se le ocurre mirar más allá. No está mal hablar de personajes pudientes, ni más faltaba. Rohmer, el gran director de la *Nouvelle Vague* experto en el tema, expresó que elegía protagonistas ociosos y adinerados para que sus preocupaciones no fueran mundanas sino filosóficas. El cineasta católico y extremadamente culto se ocupaba principalmente de temas morales (y no solo en sus seis primeros cuentos, sino también en sus otras series y películas sueltas). Mujeres y hombres, adolescentes y adultos, se cuestionan sobre lo que está bien y lo que está mal, sobre la ética, la fidelidad, la voluntad, el libre albedrío. Sus preguntas son vitales para ellos mismos, y a la vez para la humanidad.

En cambio, los personajes de la directora valenciana no ven más allá de su nariz. Con un modelo estilístico más hollywoodense, el poder adquisitivo está ahí simplemente para que las cosas sean “bonitas”: lindas protagonistas, bella ropa, preciosos apartamentos y accesorios. Si bien alega que está en contra de las etiquetas (¿y acaso “bisexual” no lo es?), sus personajes son casi clichés sin profundidad. Caudeli afirmaba en alguna entrevista que “las mujeres

no están representadas de manera veraz en la cinematografía (...) Podemos y debemos representarnos a nosotras mismas como somos: con nuestros aciertos, nuestros fallos, como mujeres reales”. Y sin embargo, quiere resumir a todas las mujeres en el grupo de amigas (la loca fiestera, la ejecutiva pila, la rompedora, el ama de casa desesperada), y no se da cuenta de que las aborda superficialmente y deja a la gran mayoría por fuera, en tanto tienen —tenemos— vidas mucho más complejas y difíciles.

Emilia, la que se niega a crecer y da origen al título y cartel del filme, es el personaje con mayor número de matices —sus amigas están apenas esbozadas—: se pinta el pelo de colores, vive en la casa materna y tiene una novia con la que no se quiere comprometer. Pierde el trabajo que le gusta y le da la libertad que necesita y se ve abocada a tomar uno de oficina. En la entrevista para el cargo parece que lo de menos sean sus habilidades, de lo único que se ocupa el encargado es de decirle que debe cumplir horario y código de vestimenta (ah, y no quedar embarazada). Ahí radica todo el conflicto de la protagonista. El miedo al compromiso laboral y emocional no esconde problemas existenciales, no hay temor a ser abandonada o impulsada a avanzar, a ser juzgada, retada o promovida; solo es una pataleta de

la niña que no quiere que le pongan normas, pero que no repercute en la esencia de su ser. Su gran cambio en el arco del personaje será llevar un cepillo de dientes a donde su novia, que está ahí siempre, como mujer abnegada ante un noviete tóxico: si su pareja fuera masculina, seguro que no nos parecería adecuada su actitud, pero como solo está ahí para permitirle “crecer” a la protagonista...

En el cine de Caudeli hay, sin duda, elementos muy interesantes. Si se atreviera a tomar más riesgos, a salir de su burbuja de cristal y mirar el mundo más amplio que tiene alrededor, seguramente podría contar historias mucho más valiosas. Porque sin duda hacen falta tanto la mirada femenina como la *queer* en nuestro cine, en el que predominan los hombres tanto en los roles protagónicos como en la dirección y todos los roles técnicos. Sangre joven, feminismo y diversidad deben abrirse paso para contar lo que vale la pena. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SUMERCÉ, DE VICTORIA SOLANO

DESDE LA COLOMBIA PROFUNDA PA SUMERCÉ

John Harold Giraldo Herrera

—●—



Al cine colombiano le viene faltando público y ha obtenido muchos méritos por las historias que nos ha colocado. Cuando uno pasa por los títulos estrenados, año tras año, saltan de inmediato los relatos de la Colombia profunda, de esa arrinconada por la marginalidad y exquisita en personas y realidades que han ideado modos de vivir dignos y de lucha. Es el caso de *Sumercé*, una palabra que nos ubica en la subre-

gión del altiplano, en particular en Boyacá. No solo juega con nosotros desde el título convocándonos, sino que apela a esos seres humanos, quienes, con sus manos gruesas y llenas de venas, han labrado la tierra, pero también protegido el patrimonio de la biodiversidad. En la trama de *Sumercé*, como en otras tiempos, lo que se encuentra en jaque es la riqueza, por supuesto, el preciado líquido y la conservación del frailejón.

Los españoles nos legaron una cultura y al tiempo una lengua. Obligaban a los criollos e indígenas a pronunciarse con reverencia. *Su merced*, el vocablo, escalonó y ahora es un modo coloquial de trato: Sumercé. Sí, sumercé que lee, y que ha fijado la atención, el cine colombiano produce destellos sostenidos, como esta película, donde posa sus ojos sobre tres líderes sociales: el resuelto César Pachón, el incansable Eduardo Moreno y la decidida Rosita Rodríguez. El lema es que ya vinieron por las semillas y ahora llegaron por el agua. Con el cine hemos venido aprendiendo, ampliando nuestro panorama sobre la Colombia oculta (para medios y Estado), que va desde lugares, como la laguna de La Cocha, con la película *La Sirga* (2012) de William Vega, o de personas tan gratas y de empatía como la de *Señorita María, la falda de la montaña* (2017), hecha por Rubén Mendoza.

Así la lucha es por la defensa de la vida, el territorio y el agua. Las amenazas son latentes y ya no un rumor. Victoria Solano, su directora, corresponde con un deber de memoria y un compromiso con un recurso que ha desarrollado y generará disputas en el orbe. Ya en Chile el agua fue privatizada, en Bolivia ha habido guerras por el líquido, en Perú se encuentra en pugna y en Colombia, mientras se ha promovido una discu-

sión para obtener un beneficio que cubra un mínimo vital gratuito para la población, se agencia la cooptación de espacios de páramos, como el de Santurbán y en este caso un lugar único en el mundo, como lo son los seis sitios, de más de 538.000 hectáreas, donde existen páramos: el Altiplano Cundiboyacense, lugar de los Muisca, donde está el páramo de Ocetá; Tota, donde existe una laguna extraordinaria por su paisaje; Pisba, que tiene páramos y ocupa buena parte de zonas exclusivas; Iguaque- Merchán, igual que los demás es un Parque Natural; Guantiva La Rusia y la fastuosa Sierra Nevada del Cocuy, que son los que la película y sus protagonistas enmarcan en su lucha.

Esto sitios, además de no tener claridad de lo que albergan y sus límites, sí han sido la presa de multinacionales y corporaciones y del mismo Estado para ser saqueados y explotados, otorgando títulos de minería y dando licencias para extraer las riquezas que allí se encuentran y de las cuales no se benefician -por el usufructo generado- las poblaciones. Ellas han hecho prácticas diversas de cultivos, y han intentado vivir sin

Ya en Chile el agua fue privatizada, en Bolivia ha habido guerras por el líquido, en Perú se encuentra en pugna ...

hacer afectaciones que desequilibren los ecosistemas. Sin embargo, como es sabido, los grupos de saqueo no miden ningún tipo de consecuencia.

Como película, *Victoria nos sacude*, es una persuasión a defender una extensión incalculable en valores, sobre todo por sus gentes, y tan diversa que es un lujo poseer ese patrimonio. Se calcula que Colombia posee cerca del sesenta por ciento de los páramos del mundo, pero todos ellos se encuentran en peligro y riesgo. Y uno de los tantos hechos llamativos, consiste en ponernos de frente el paisaje y la riqueza biodiversa, y en particular, el paisaje humano y sus resistencias.

En Colombia, el cine, ha instaurado una tendencia, la del cine regional. Son cientos de películas que por primera vez ponen los ojos sobre espacios nunca antes puestos en pantalla grande. Se recuerda, por ejemplo, la película *El vuelco del cangrejo* (2010) de Óscar Ruiz Navia, quien tuvo el mérito de ir hacia la Costa pacífica y ser pionero, adicional, con historias sobre la playa La Barra, y su actor natural Cerebro. Lo mismo pasó con *El páramo* (2011), una película de suspense, de Jaime Osorio Márquez, en la que se convierte en la primera filmada en una zona montañosa con ese espesor blanco de hielo. Así como esas, hay varios hitos y Su-

mercé puntualiza varios: la problemática del frailejón, el de salirle al paso a la lucha de los campesinos y la papa.

El cine-región viene siendo subversivo, si por ello suponemos sobresaltar y darles vuelta a realidades. Ha sido responsable, sin tener que serlo, de mostrarnos lo que nos hace sentir orgullosos del país y al tiempo promueve un arraigo. Recientemente en el Cauca, nos permitieron tener un retrato de la resistencia allí con la película documental *Sangre y tierra* (2017) de Ariel Arango Prada, donde el foco es las comunidades indígenas y sus procesos de liberación de la madre tierra, como llaman a la recuperación de territorios.

Ver *Sumerché* es estar presto a la dinámica entre la fuerza de la población y sus causas y aquello que sin pudor podríamos perder. No es un juego, ni siquiera un chiste, pero en Colombia regalamos el patrimonio, como sucede con el despilfarro y el atentado que hacen los que la cercenan, dinamitan, saquean y expropián al llevarse el carbón. A cambio, dejan una estela de horror y de miseria alrededor. Ni siquiera se mitiga el maltrato y lo poco que dejan es botín de la corrupción. ¿Cómo explicamos que donde sacan los recursos naturales, lo que prolifera es oleadas de violencia y extrema miseria? Y adicional, existe un desmonte del

grado de institucionalidad construida. Las consultas populares, de Cajamarca, y de Pijao, ejemplares por su capacidad de oponerse a proyectos de megaminería, han sido obviadas y pretenden desbaratarlas.

En Perú, una película, muy emblemática al referirse al caso del agua, ha logrado motivar reacciones ciudadanas, es la llamada *Hija de la laguna* (2015), dirigida por Ernesto Cabellos Damián. Ya con poco tiempo de estreno, *Sumercé* ha provocado decisiones de alcaldes y de la ciudadanía por su patrimonio. El caso es que *Sumercé*, como muchas otras películas colombianas, no puede quedar como latas en el fondo del río, es decir, sin público y patrocinios para ser exhibida. Su estreno se ha postergado, pero esa nueva normalidad, agenciada por la biopolítica, ha disparado la piel digital y las redes sociales, como los lugares predominantes para asistir a encuentros de todo tipo.

Victoria Solano había mostrado su talante en el documental *9.70* (2013). Su visión crítica le permitió explorar el abandono y el acabose de los cultivadores de arroz, a quienes el Estado dejó relegados a delincuentes, por no usar semillas certificadas. Sí, es un delito no corresponder con los intereses de los megapolios del alimento, es un crimen no conjugar con las semillas de las que son

dueñas un puñado de corporaciones. Entonces allí entra la brutalidad del Esmad maltratando a los campesinos y el Estado condenándolos, es eso que uno creería es propio de teorías conspirativas, al estilo de 1984, donde por pensar asuntos contrarios al establecimiento, se puede ser juzgado. Pues bien, la denuncia de Solano, es que la resolución 970 del 2010 y que se aplica, establece como crimen el no usar semillas certificadas.

Por eso ahora, dice sin temor, vinieron primero por las semillas, ya llegaron por el agua. El documental *9.70* le valió un Premio nacional de periodismo Simón Bolívar. Y casi un millón de personas que vieron ese trabajo contundente. Su formación como magíster en periodismo, la catapulta para continuar un camino lleno de improntas y de regocijos, sabe para qué es el arte de ser una Hermes, o de tender puentes, o de establecer el dominio de contar realidades.

Puedo asegurar que quien pueda ver el documental, vivirá también una experiencia de amor. Lo que nos entregan los personajes es un cariño por la tierra y por lo que son, que no hay lugar a dudar de su calidad y sentido humanos. Conmueve y hace un efecto de eclosión interna, uno se derrumba y cae, pero se para y se vuelve activo, con

la decidida manera de ser de ellos. En parte esa intimidad, es producto de la cercanía y la responsabilidad, de su directora, con la historia. Para contar con esos testimonios, no hay otra forma de saberlo que es gracias a su modo de hacer inmersión y estar en el lugar de los hechos, con una sensibilidad admirable.


Con *Sumercé* hay un trabajo cuidadoso de fuentes, de detalles, combinado con la fuerza poderosa de cautivar y desenvolverse con

Por eso ahora, dice sin temor, vinieron primero por las semillas, ya llegaron por el agua.

un hilo conductor que nos hace estremecer de indignaciones. Su decisión, en pandemia, fue entregar su trabajo por las redes y así seguirá. Ya sabemos que lo conseguido en taquilla no alcanza para continuar por los senderos de la producción, pero el público agradece, como yo, el esfuerzo y la decisión de contar historias, que además de gratas por lo emocional, sean dispuestas a movilizar nuestro pensamiento.

Así que *sumercé*, venga, dele una oportunidad al cine colombiano, a estas confabulaciones regionales. A los trabajos de darnos rostros y rastros de una Colombia que se sacude, que se niega a dejar lo que

es propio. El cine, ese cine, es tan nuestro como los páramos y no nos entrega nada sensacional para la existencia, es decir, no es primario, pero sí, como un arte y una ruta de devolvernos un deber y un derecho de memoria.

Mientras en Colombia alguien le pone precio a un líder social, como vemos en su película y como lo experimentamos en la vida cotidiana, como si el miedo y la barbarie se hubieran superado a causa de la insistencia y fuerza de las personas, los artistas y en este caso, los cineastas, aportan con relatos desde esa Colombia por conocer, y por visibilizar. *Sumercé* es un ejemplo de resistencia, tanto en la manera de hacerla como en la de exhibirla, y de encumbrarse en las personas que custodian lo que nos pertenece y quiere ser arrebatado. 

CONTENIDO

SITIO WEB

NOWHERE, DE DAVID SALAZAR Y FRANCISCO SALAZAR

ACEPTARSE Y AMAR

Andrés M. Murillo R.

—●—
@andresmurillo2



En las últimas décadas la temática LGBT ha ganado presencia en la gran pantalla. Aunque la batalla por superar barreras ideológicas persiste, hoy podemos hablar de una categoría como cine cuir (*queer*), festivales especializados y constantes testimonios artísticos para fundamentar y declarar

posiciones de vida de todo tipo. Uno de los estrenos colombianos de este extraño 2020 es *Nowhere*, hablando de contrastes y realidades opuestas en las que aún declarar abiertamente una posición sexual es tabú.

La película, dirigida por los hermanos Salazar, David y Francisco, cuenta la historia

de una pareja homosexual en Estados Unidos. Adrián y Sebastián son colombianos que comparten su libertad para expresar su amor y la honestidad sobre sí mismos, en tierras lejanas que parecieran más abiertas a la libertad de orientación sexual. Pero todo se pone en riesgo cuando a Sebastián se le cumple su visado de estudiante y ahora deben tomar decisiones de cómo continuar.

Una historia sencilla, quizás ya trabajada, pero desde la óptica de los directores, aún vigente y controversial para el momento actual.

El escenario más desolador para la pareja es regresar a Colombia, donde el miedo al rechazo de la familia y la imposibilidad de estar juntos por el prejuicio social, terminan abriendo una brecha entre ellos.

Una historia sencilla, quizás ya trabajada, pero desde la óptica de los directores, aún vigente y controversial para el momento actual. Una dualidad entre culturas, donde plantea que la estadounidense es más abierta y acepta cualquier orientación sexual, mientras que la criolla mantiene los prejuicios y condenas sociales. Pero más allá de este componente, es una historia de amor básica, con los tintes de Romeo y Julieta de las barreras económicas y familiares. Desde ahí es una historia ya vista y


pocos condimentos hacia lo novedoso.

Ente lo íntimo de la historia y el cuidado de la imagen, *Nowhere* involucra la ternura y sensibilidad del amor, lo entusiasta, lo romántico y lo inocente de un conflicto. Sin llegar a una sexualidad explícita, construye una puesta en escena cálida y tranquila, incluso en los momentos más dramáticos, conserva una mirada neutra, haciendo que cada espectador con su nivel de identificación, le ponga la cuota de sentimiento.

Dos actores jóvenes encarnan esta pareja, que con entrega logran dar esa puntada de credibilidad en el romance, pero se quedan cortos en el drama. Un constante seguimiento a las decisiones de ambos, a los momentos que los comienzan a distanciar y evidencian los miedos. El punto más fuerte del filme es precisamente poner en confrontación el amor idealizado con los miedos básicos de enfrentar el entorno, poner sobre la mesa esas ideas supuestamente superadas sobre la homosexualidad, y ver cómo exponerse sigue generando juicios, distanciamientos y dolores.

Porque esta confrontación conlleva la aceptación individual, enfrentar un contexto que señala fácilmente y tener el carácter para defender lo que eres. Porque el refugio de la familia puede convertirse en el paredón de ejecución, y ahí es donde ve-

mos al personaje principal esquivando y evitando lo que es inevitable.

Una película que entra en el movimiento del panorama nacional alrededor de la temática, con un mensaje claro y una narrativa sencilla que posiblemente ilustre y ayude en la reflexión. Un tema que continúa siendo álgido y del que es necesario escuchar diversas voces, que en el caso de *Nowhere* logra equilibrar una estética y un discurso. Un título que llega en un momento complejo para la exhibición y poder llegar a más públicos, pero que queda como manifiesto y puntos a considerar al interior de la familia, en círculos privados donde aún una postura sexual fuera de lo tradicional genera desazón. Una opera prima que deja el buen sabor y curiosidad por conocer más de estos jóvenes directores. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

COMO EL CIELO DESPUÉS DE LLOVER, DE MERCEDES GAVIRIA

DIME LO QUE FILMAS Y TE DIRÉ QUIÉN ERES

Camilo Calderón Acero

—●—



“¡Mechi, venga! ¡Mechi!”, es el cariñoso llamado que se escucha de un padre a su hija, de un mentor a su pupila y de una memoria que empieza a escaparse. Como en esta, en muchas escenas del documental *Como el cielo después de llover* (2020) vamos a asistir a un retrato de la relación entre su directora, Mercedes Gaviria, y su padre, el también cineasta Víctor Gaviria.

En este trayecto, lleno de insinuaciones, la realizadora ha querido adentrarse en su entorno familiar, particularmente en el vínculo con su padre en medio del rodaje de *La Mujer del animal*. Para esto, ha recurrido a un material común en varios documentales colombianos recientes: el archivo familiar. Obras como *Carta a una sombra* y *The Smiling Lombana*, de Daniela Abad, o *El Culebro*:

La historia de mi papá, de Nicolás Casanova, han hecho que este recurso ya sea más cercano al espectador, aunque también quede limitado frente a otras formas de narración donde la realidad contada pertenece a un universo más amplio que el familiar.

Lo esencial, como en la vida, queda fuera del foco que podría capturar una cámara casera.

La decisión de la directora de usar el audio como mecanismo narrativo es el acierto más contundente en esta propuesta, muestra del dominio ganado por Mercedes en su previa experiencia como sonidista. Para ella el ruido cuenta y mucho más los silencios, como los de su madre y hermano. Mediante esta aproximación a las posibilidades sonoras es que Mercedes Gaviria logra dotar a la voz en off y el fuera de campo de un sentido que evidencia más de lo que permite ver la cámara y se convierte en una presencia que vibra para hacerse notar, tal como en la elección de no mostrarse en su edad actual sino a partir de sus videos de niña. De ese modo los espectadores intuimos su personalidad y la relación que fue formando con su padre. Oímos sus reflexiones, pero también los sonidos de esa búsqueda de la directora. Lo esencial, como en la vida, queda fuera del foco que podría capturar una cámara casera.

El valor que decide darle la autora a las voces y ambientes logra encajar fluidamente con su propuesta de indagar en aquellos videos familiares filmados por su padre. Son esos ensambles los que permiten que, como espectadores, asistamos a un juego de miradas: la que la directora hace de sí misma y su padre en el pasado, y la que ella va configurando en sus propias búsquedas como realizadora. Se perciben en este caso semejanzas y cercanías entre ambas actitudes. Por ejemplo, al inicio del documental se oyen fragmentos de diversas jornadas de grabación de Mercedes, con sus contratiempos y elecciones, y luego se evidencian esas angustias y búsquedas en el mismo Víctor cuando está en rodaje. Sin embargo, no es tan sencillo definir cómo dialogan esas influencias familiares, ya que no es obvio que sea Víctor únicamente quien se las transmite a su hija. En un compás de ida y vuelta, Mercedes también interpela a su padre, sus vínculos familiares, sociales y laborales. No es una cámara que solo registra momentos sino que los resignifica a partir de sus propios intereses. En una de aquellas jornadas de rodaje ella dirige a su padre mirando al horizonte de las comunas de Medellín: así, el otrora camarógrafo que antes le pedía a la niña que cantara pareciera cederle el testigo.

Incluso la figura de madre y esposa logra resignificarse a partir de lo que crea Mercedes Gaviria con textos ya añejados en el tiempo. Para dotar de corporeidad la presencia de Marcela Jaramillo, su madre, la directora acude a un diario que ella le escribió cuando estaba embarazada. Ciertas palabras escritas en un computador y narradas por la propia Mercedes logran transmitir mucho más que la consabida entrevista testimonial, un contraste que revela los estragos del tiempo en el desarrollo de un matrimonio.

... el otrora camarógrafo que antes le pedía a la niña que cantara pareciera cederle el testigo.

Por la capacidad de llegar a esos momentos únicos y transmitir el carácter de esta relación familiar, es que este documental no se siente como una intrusión en ese círculo íntimo. La película se nos va abriendo desde algunos audios y pensamientos individuales, luego al entorno de los padres, después a la casa y, en últimas, a Medellín y el ámbito profesional. Esto no quiere decir que se vaya de menos a más, sino que es en el círculo cercano donde podemos explicar a ese otro ser que se desenvuelve en lo profesional, incluso con fronteras que se diluyen en el caso de su padre. Como vemos en al-

gunas escenas, la cámara para Víctor es un apéndice de su existencia, la cual lo acompaña incluso en los momentos más personales.

Sin duda, el primer largometraje de Mercedes Gaviria logra trascender el impulso expiatorio de su pasado familiar para plantear reflexiones que hablan de crecer y de buscar un camino, de diferenciarse pero, así mismo, de reconocer que en la base hay referencias intrínsecas definitorias. Quizás porque la familia puede ser lo único inmutable en esta realidad que vive con el ritmo vertiginoso de lo cambiante, es también ese puerto seguro que permite la autorreflexión, como aquella habitación de su juventud que su madre mantiene intacta, cual santuario detenido en el tiempo y a la que es posible regresar cada tanto.

* Esta crítica fue realizada en el marco del Encuentro de Crítica e Investigación de Encuentros 2020, organizado por la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura de Colombia.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

BALADA PARA NIÑOS MUERTOS, DE JORGE NAVAS; EN TRÁNSITO, DE LILIANA HURTADO Y MAURICIO VERGARA

ESPEJO ROTO/ESPEJO ENFERMO

Laura Indira Guauque Socha

—●—
SEVERALÁMPARA. Laboratorio



*Encuentro tanta diferencia entre yo y yo mismo
como entre yo y los demás*

M. Montaigne

Teniendo como vector de indagación las preguntas: ¿cómo se retrata el cuerpo?, ¿cómo se mediatiza el cuerpo?, son objeto de análisis y reflexión dos documentales colombianos: *Balada para niños muertos*, del

director caleño Jorge Navas, y *En tránsito*, dirigido por Liliana Hurtado y Mauricio Vergara; los cuales hacen parte de la selección oficial del Festival Internacional de Cine de Cali (FICCALI), en su decimosegunda edición. Ambos largometrajes comparten, entre otros aspectos, el deseo de construir un retrato, “hacer volver atrás” el cuerpo, la memoria, “sacar a la luz” lo que esconde la mirada, y “hacer revivir” la diversidad y contradicción que habitan la existencia. La muerte y la enfermedad serán motivos recurrentes en ambas obras, y funcionarán como lentes para retratar el cuerpo y mediatizar la vida.

De un lado, ¿Cómo desenterrar un retrato? A través del uso de una estética experimental que yuxtapone imágenes sin movimiento, Navas propone la atmosfera del desentierro, de la memoria borrosa, como punto de partida en su pintura, en su retrato del mito. El documental no se agota en la entrevista, aun cuando bosqueja un envejecido retrato del que, en 1986, Ospina y unos “pocos buenos amigos” hicieron de Andrés, cuando todavía no era un mito. La balada, compuesta con la sonoridad de un ecosistema de réquiem, se expresa en una estructura de *bricolage*, aúna fragmentos: películas, calles, epístolas, murales, fotogramas de una vida por siempre descono-

cida, además de su obra, parte de ella aún inédita. Todo esto confluye en procura de una intuición, quizá un deseo: el definido retrato del mito, “el enorme retrato de un horripilante monstruo”.¹

La muerte y la enfermedad serán motivos recurrentes en ambas obras, y funcionarán como lentes para retratar el cuerpo y mediatizar la vida.

A pesar de una evocación de la multiplicidad de la vida, Navas pareciese querer capturar el retrato verdadero de Andrés, el retrato velado de un niño muerto, como titula a su intuición, implicado en una suerte de destino trágico que se alimenta de su predilección por el terror, la muerte, el encierro, la fatalidad, según pareciese indicar el autor, un lado oscuro, su lado oscuro. El universo estético del gótico tropical se desmenuza en la condición violenta de la historia de Colombia, aunque termina por agotarse, se hace mancha sobre la figura de Andrés.

Un ritmo lúgubre y pausado se reproduce en el movimiento y velocidad de la cámara que, sin tempestades, reduce la profundidad de campo a la mirada, así como a lo que se le escapa, lo que no se ve. La analogía “draculiana” confirma la pregunta falsa, la

¹ Caicedo, A. (1969) Recibiendo al nuevo alumno. Obra de teatro

pregunta que sabe la respuesta, la desea, la busca, la hace artificio. La negación del azar, del tránsito, de la carencia de identidad y /o estabilidad, así como de la contradicción, termina por construir un retrato deforme, que deforma.

De otro lado, con Liliana y Mauricio, el cine se vuelve espejo y la pintura de sí es proyectada con los ojos puestos en la fisura, en la enfermedad. A partir del uso de estéticas y narrativas experimentales, el cuerpo es retratado en medio de un ecosistema de fluidos, y el retrato se torna rizoma.

Este documental *En tránsito*, sugiere la construcción de un retrato que, marcado por la multiplicidad, provoca la mirada microscópica: cómo se ve y no se ve el cuerpo; la mirada clínica: cómo se dice el cuerpo; la mirada del otro: el yo se constituye desde la alteridad. A través del uso cuidadoso de distintos encuadres, estas miradas se comunican. Lo anterior, sumado a un montaje híbrido, intempestivo y veloz, un diseño sonoro sugestivo y acuoso, y un uso performativo de los diferentes artefactos escénicos puestos a disposición, termina por proyectar un retrato sin definición, ni claridad, ni evidencia, el retrato de un cuerpo que “se dice de muchas maneras”.²

¿Cómo se documenta el cuerpo?


² Aristóteles. *Metafísica*. Libro IV 1003a-1012b. Sobre el Ser

Performance, glóbulos blancos, “crisis” del latín *crisis*, exámenes médicos: medicina general, surrealismo, peligro, diagnóstico, “un cuerpo sano obedece”, sangre, vida, dolor, oportunidad: “¿Dónde podrá Lyka dormir?”. La poesía se yuxtapone a lo que circula el cuerpo, habitado por la memoria. La enfermedad se muestra fetiche y el frenetismo de las imágenes, así como del uso de diversidad de documentos que -documentan- la existencia, funciona como síntoma de un retrato incapaz de asirse uno, un espejo enfermo que refleja la fragmentación, organicidad, y decadencia poética que condicionan la vida. “Soy la que no se sabe” porque se sabe muchas, se sabe todas, se sabe sola, se sabe enferma. No hay espacio para el sentido lógico, el retrato es despojado del carácter racional del cuerpo sano que obedece. El ritmo se hace visceral, sobre la grieta el cuerpo está vivo y el retrato se bosqueja difuso, múltiple y en permanente movimiento.

La enfermedad se muestra fetiche y el frenetismo de las imágenes, así como del uso de diversidad de documentos ...

Al final, ambas obras ofrecen contradictorias perspectivas del retrato del cuerpo, de la vida y de la muerte, a propósito de la

relación entre el lenguaje cinematográfico y la pintura de sí y del otro. El fallido intento de un retrato de trazos definidos que desea revelar la esencia, el motivo de una vida que se documenta deforme, como muestra de un “exceso de conversación” sobre quien se ha hecho mito: - espejo roto, espejo muerto -; y la imprecisión y contradicción de lo vivo, que termina por bosquejar un retrato multiforme y en tránsito, configurado desde la inestabilidad, la ausencia de identidad y/o de forma acabada.

*El presente proceso de investigación, exploración y crítica se desarrolló en el marco del Encuentro de Crítica e Investigación de Encuentros 2020, organizado por la Dirección de Audiovisuales, Cine y Medios Interactivos del Ministerio de Cultura de Colombia. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

DUNAV KUZMANICH

UN AGUERRIDO CINEASTA CHILENO EN COLOMBIA

Mauricio Laurens

—●—



Dunav Kuzmanich (Santiago de Chile 1935 – Santafé de Antioquia 2008). Su período de aprendizaje: la productora estatal Chile Films, durante el gobierno socialista de la Unidad Popular (1970-73). En Santiago, conocería a Pepe Sánchez –asistente de dirección de Miguel Littin en *El chacal de Nahueltoro*–, quien lo trajo al país en condición de

asilado político. Respetado en los medios colombianos de comienzos de los ochenta, por obra y gracia de su impactante ópera prima, marcaría un hito en la cinematografía nacional al dramatizar épicamente la violencia campesina posterior al bogotazo. Duny, posteriormente, sería uno de los tres concienzudos guionistas que adaptaron en

imágenes *Cóndores no entierran todos los días*.

En noviembre de 1981, el II Concurso Nacional de Guiones del Ministerio de Comunicaciones premió a Kuzmanich y al profesor Jairo Obando Melo como coautores de *Siete colores*, en torno al mítico bandolero santandereano Efraín González –proyecto que nunca dio a luz por divergencias del gobierno turbayista de turno en vísperas de las elecciones presidenciales–. Pero resultó útil la experiencia narrativa e investigativa del cineasta colombo-chileno cuando abordó los

Porque Canaguaro abrió temporalmente las posibilidades de un cine colombiano nuevo por su contenido histórico y revolucionario ...

contextos políticos y sociales de la odisea guerrillera de *Canaguaro*, bosquejada muy seguramente durante sus prácticas profesionales con la empresa oficial allendista. Tres años después sería acreditado como coescritor de la excepcional puesta en escena de nuestra violencia sectaria, que dirigiera y produjera Francisco Norden junto con el dramaturgo Carlos José Reyes y el profesor humanista Antonio Montaña.

Porque Canaguaro abrió temporalmente las posibilidades de un cine colombiano nuevo por su contenido histórico y revolucionario de aceptable factura visual para

su momento (año 1981). Aunque filmada tres años atrás de su primera presentación pública en Bogotá, esta cinta trascendió la realidad histórica al plantear las maniobras alrededor de una amnistía para los alzados en armas. A partir del ‘bogotazo’, que sacudió a la nación en abril de 1948, su trama realmente combativa se traslada cinco años después a los Llanos Orientales para hacerle seguimiento al sectarismo liberal-conservador de aquel entonces agravado por la violencia social en los campos, con la consecutiva parcialidad del ejército y las intervenciones armadas de frentes populares.

Al comandar una guerrilla liberal surgida como recurso desesperado de la resistencia, el nombre de Guadalupe Salcedo se halla indisolublemente ligado con semejante espíritu de lucha. Desde sus planos iniciales, insertando documentos de la época, el locutor o presentador advertía sobre la confusión reinante para conducirnos a través de aquellos senderos suicidas emprendidos por quienes obstinadamente llegaron a defender un poder transitorio. El itinerario era directo, se atravesaron pueblos y potreros a caballo y se expusieron como línea de acción las trampas del comando en pos de su rendición. Es que *Canaguaro* mantiene la unidad del relato con claridad y previa ubicación de los hechos, su anécdota es

relativamente sencilla para constituirse en su principal acierto narrativo: buscar las armas prometidas por el directorio central del Partido Liberal en determinado sitio de la frontera para equilibrar fuerzas y así dar la batalla definitiva.

“Cuando leímos todo lo que había al respecto –anotaba su director exiliado en Colombia durante los años de la dictadura de Pinochet– nos concentramos sobre un aspecto que apenas daba para una secuencia dentro del proyecto inicial”. Se recurría entonces a la memoria colectiva mediante el recurso técnico del *flash-back*: pueblo arrasado por los ‘chulavitas’, reacciones locales al conocerse el magnicidio de Gaitán, episodio del culebrero que trae mala suerte y, como punto de referencia, semillero de oprobios que de por vida afectaría a nuestro héroe protagónico –quema del rancho con su respectivo balance de asesinatos y violaciones–. Además de Duny, en la elaboración del guion intervinieron su esposa de aquel entonces, Isabel Sánchez, y el también actor y cuñado Pepe Sánchez.

Hubo diferencias irreconciliables por la autoría de la película y su actor-productor, Alberto Jiménez, guardó las copias y se impidió su exhibición –así mismo sus negativos desaparecieron por muchos años–. “Sería justo resaltar el tratamiento humano

que se le otorga a sus diferentes protagonistas, destacando el rostro de los lugareños y valorando sus más mínimas acciones” –escrito por este cronista en el remoto agosto de 1981–. Las figuraciones profesionales eran balanceadas y sería la primera vez que nuestros actores de televisión manifestaron sobradamente sus sentimientos en la pantalla grande –sobresaliente la espontaneidad de Hernando Casanova, el Culebro–. “Los diálogos no estaban impuestos –aseveraba Duny–, apenas les dábamos una idea general sobre lo que deberían decir y ellos mismos improvisaban en el momento de rodar. Surgieron así las expresiones individuales y las palabras cotidianas de cada

Las figuraciones profesionales eran balanceadas y sería la primera vez que nuestros actores de televisión manifestaron sobradamente sus sentimientos en la pantalla grande ...

actor, evitándose esa fastidiosa costumbre de la recitación”.

Su segunda realización cinematográfica: *La agonía del difunto* (1983), terminó siendo una malograda adaptación de la pieza teatral homónima de Esteban Navajas –ganador del Premio Casa de las Américas, en La Habana–. Cuando los campesinos invaden tierras altas, precipitados por las inunda-

ciones sabaneras, un hacendado sinuano decide hacerse el muerto con la complicidad de su cónyuge y el consecutivo desconcierto de sus arrendatarios. Su ambientación cordobesa quizás exigía actores costeños y un tratamiento a puerta cerrada del episodio dramatizado de una falsa velación. Trazó, sin embargo, una aproximación valedera para ciertas recreaciones con tono dramático que, de una u otra manera, pudiese reflejar la idiosincrasia y las peculiaridades sociales de la Costa Atlántica.

Fingir la muerte por parte de un ganadero, como último recurso desesperado, fue una macabra jugarreta que obedecía a motivaciones lógicas en la pieza original hasta constituirse en uno de los montajes más comprometidos e inquietantes del Teatro Libre de Bogotá y la dramaturgia nacional. En efecto, don Agustín Landazábal simulaba una velación durante varias horas y resultaba víctima de su propia ocurrencia al ser amortajado dentro del ataúd y... enterrado vivo como cualquier desgraciada criatura de una historia extraordinaria narrada por Poe. Sin embargo, su adaptación fílmica terminó siendo algo difusa.

Siendo fijo el lugar de tan siniestros acontecimientos –el desván de una supuesta hacienda sinuana o cordobesa–, la pareja protagónica reconstruía vivencias frívolas

del pasado mientras que otros dos parceleros regaban la noticia entre los campesinos y regresaban a casa con los indispensables servicios funerarios –aquellos exteriores eran vistos a través de un antejo de largo alcance–. Mediante una cadena ininterrumpida de anécdotas, recurriendo a la consabida técnica del *flash-back*, Agustín y su esposa Carmen se emborrachaban y recordaban la estruendosa corraleja que organizaron para celebrar sus bodas, con detalles particulares del noviazgo pueblerino y parrandas propias de las despedidas de soltero. Si el personaje en cuestión simulaba intempestivamente estar muerto para cobijarse bajo un acentuado maquillaje, cuando quedaba solo aprovechaba para tarrear vallenatos y hacerle el amor a su esposa con desenfreno como si presintiese la inmediatez de su real defunción. El contexto trágico e irónico propuesto por Navajas se desvió sin control alguno hacia la colorida farsa de toques grotescos y concesiones comerciales.

El respetado realizador de la ya comentada *Canaguar*, demostró en *La agonía del difunto* que conocía ampliamente el oficio y pudo conferirle entonces a su película una cierta calidad visual e innegables logros narrativos bastante difíciles de encontrar en nuestros medios audiovisuales de aquellos

tiempos. Hubo suficientes reservas al trabajo actoral efectuado por el pegajoso astro mexicano Julio Alemán y por la bailarina cubana Raquel Bardisa, puesto que regía la inexpresividad oral del primero y el despropósito corporal de la segunda. Sobresalía, eso sí, el panorama documental en torno a las inundaciones de la sabana que servía como prólogo, y los oportunos vallenatos o merengues que pidieron a gritos esceni-

divertimento protagonizado por prostitutas del Magdalena Medio que, en la ficción, retan a las autoridades locales y se ganan las simpatías de la comunidad


ficaciones más adecuadas del rico folklore colombiano de la provincia.

Por impedimentos oficiales y persecuciones mediáticas, en tiempos de la Compañía de Fomento Cinematográfico (1984-87), sus proyectos posteriores quedaron inconclusos, anulados o sin distribución comercial. Se le abonaron tres largometrajes: *Ajuste de cuentas* (1984) –radiografía de la mafia de comienzos de los ochenta–, *El día de Las Mercedes* (1985) –tachada de subversiva y apología del delito por una de las administraciones pasajeras de Focine– y *Mariposas S.A.* (1986) –controvertida fábula filmada en la Hacienda Nápoles de Puerto Triunfo–.

El primero de los mencionados corresponde a una saga de gánsteres con narco-trafficantes que se empoderan, liquidan a sus rivales y resisten hasta último momento venganzas o contraofensivas –con el actor chileno Marcelo Gaete y la cartagenera Florina Lemaitre–. En la publicación oficial *Focine 10 años: nuestra memoria visual*, fui el responsable de transcribir su ficha técnica y redactar la sinopsis: “El jefe de una siniestra organización, que ha escalado posiciones mediante el asesinato de sus rivales más peligrosos, apoyado en el comercio de drogas y su distribución, cae en desgracia con sus mentores y sufre paulatinamente el abandono de todos los que le rodean. Sin embargo, don Waldo da una lucha sin cuartel y resiste hasta el último momento tratando infructuosamente de encontrar al ejecutor de su condena”.

En el segundo título se redondea una atmósfera de tierra caliente, en plena dictadura militar, con la llegada de un alcalde que prohíbe el cine por subversivo y se genera un clima de rebelión hasta desembocar en el partido de fútbol que origina la fuga de los insurgentes opositores. Su quinto y último largometraje, vetado y jamás exhibido: divertimento protagonizado por prostitutas del Magdalena Medio que, en la ficción, retan a las autoridades locales

y se ganan las simpatías de la comunidad gracias a sus obras sociales. Es curioso, pero *Mariposas S.A.* no fue incluida en el balance de las películas producidas por Focine por cuanto había un crédito final de agradecimiento al señor Pablo Escobar G. tal como lo pude constatar en una exhibición privada en la Casa del Cine.

Pasaron veinte años... También se habló del difícil rodaje climático de un caso de secuestro y fuga titulado *Al otro lado del páramo*, pero parece que nunca logró concretarse su posproducción por dificultades financieras. Pero sería incompleto este perfil sin mencionar dos de sus guiones mejor comentados: *San Antónito* (1986), dirigido por su cuñado Pepe Sánchez, y *La nave de los sueños* (1996) realizada por Ciro Durán; además, muy cerca se mantuvo del primero de ellos gracias a los libretos recurrentes para televisión de la ingeniosa comedia popular que conocimos con el nombre de *Don Chinche*. Su último registro cinematográfico fue en Medellín –permanencia definitiva–, acreditado como diseñador de producción de *Apocalipsur* (2006) –ópera prima alternativa e independiente de Javier Mejía, que fue muy bien comentada–. 

UNA VACUNA PARA SALVAR AL CINE COLOMBIANO

Jerónimo Rivera-Betancur

—●—



Sin duda, 2020 pasará a la historia como uno de los más cruentos años de las últimas décadas. Su impacto en la salud física y mental, en la condición económica de las personas y en la sostenibilidad de algunos sectores solo podrá ser evaluado con certeza en el mediano y largo plazo.

Uno de los sectores más golpeados por la pandemia del Covid-19 en el mundo ha sido el de la cultura y el entretenimiento. Los vuelos comerciales, centros comerciales,

peluquerías, tiendas, bancos y buena parte de los negocios se reactivaron antes que las salas de cine y de teatro, muchas de las cuáles se resisten a una reapertura en un escenario de incertidumbre, miedo y condiciones desfavorables para su propia sostenibilidad. Los rodajes cinematográficos y televisivos también se han ido poco a poco reactivando, después de meses de paro, en circunstancias muy complejas y con una gran cantidad de requisitos.

Si sumamos a esto que el campo audiovisual en Colombia no ha podido consolidarse como una industria, la situación es más que preocupante. El marco legislativo de la cinematografía en Colombia logró hace 17 años un gran avance con la aprobación de la ley 814 de 2003, una norma que ha sido estudiada y emulada por otros países, no solo por su contenido sino por su impacto real en el desarrollo del audiovisual colombiano. Sin duda, una de sus grandes virtudes es la autosostenibilidad de la industria mediante el FDC (Fondo para el desarrollo cinematográfico) que existe gracias a la contribución del mismo sector y evita de esta forma que la aprobación de presupuestos para la cultura dependa de la voluntad política de los gobiernos de turno, posibilitando que exhibidores, distribuidores, público y productores financien la industria audiovisual. Esta alternativa es ideal para que una industria sea sostenible... excepto en tiempos de pandemia.

... el sector no tendrá prácticamente fondos para el próximo año.

Este sistema ha funcionado muy bien hasta ahora, pues el presupuesto del cine no depende del Plan de desarrollo nacional y no está al vaivén de los recortes que

los gobiernos suelen aplicar al sector de la cultura cuando necesitan “tapar huecos” en otra parte. Sin embargo, la pandemia de 2020, que obligó desde marzo al cierre de los teatros, bajó la contribución a cero ocasionando un duro golpe al sector, pues el mayor ingreso del FDC es, justamente, el que se deriva de la exhibición cinematográfica. La directora de Proimágenes Colombia (entidad que recauda y administra el FDC) reafirmó esta preocupación en una entrevista reciente en la que confirmó que el sector no tendrá prácticamente fondos para el próximo año.

La noticia en el momento en que este texto se escribe (noviembre 25) es el anuncio de la apertura de algunos teatros de Cinemark, Cinépolis y Procinal en Colombia y la confirmación de que Cine Colombia (de lejos, el mayor exhibidor) no abrirá sus salas en lo que queda de 2020. Esto confirma que, como mínimo, 9 de 12 meses del año los teatros colombianos permanecieron cerrados, con las implicaciones que esto tiene, no solamente para el recaudo del FDC sino también para la gran cantidad de personas que trabajan en el sector de la exhibición cinematográfica y perdieron sus empleos.

Algunas convocatorias públicas, como las realizadas por los ministerios de cultura, ciencias y tecnologías de la información,

permitieron reactivar un poco el sector en 2020 otorgando pequeños montos para realizaciones hechas en casa, pero sin duda 2021 representa grandes retos para recuperar el impulso que tenía el cine colombiano que, en las dos últimas décadas, se había consolidado como la cuarta cinematografía más importante de América Latina.

Pero hagamos un poco de historia. Después de un período que logró armonizar productos comerciales con obras de renombre internacional, la década de los años 90 fue una época oscura para el cine latinoamericano. La llegada al poder de gobiernos neoliberales que apostaron por políticas de libre mercado impulsadas por Estados Unidos y la firma de tratados de libre comercio con ese país, abrieron la puerta a la colonización de las salas de cine de productos provenientes de Hollywood y una disminución dramática del cine de otros países en estos espacios.

Los países líderes de la región (México, Brasil y Argentina) vivieron una estrepitosa caída en su producción y países con una cinematografía más modesta, como Colombia, vieron desaparecer toda posibilidad de apoyo estatal al cine. Para Colombia, además, se trató también de una de las épocas más violentas de su historia, ya que los gobiernos tuvieron que lidiar con varias

guerras simultáneas: contra la guerrilla y el paramilitarismo, contra los carteles del narcotráfico y contra la infiltración de toda clase de grupos ilegales en el poder político.

En todas estas guerras, la cuota de sangre fue puesta principalmente por los ciudadanos que, hastiados de tanta violencia, vieron en el cine de Hollywood una válvula de escape para la difícil situación. Aunque el cine colombiano bajó en su producción a niveles bajísimos, a mucha gente ajena al sector poco le importó. En épocas de crisis, las prioridades nunca se ponen en el sector de la cultura (hoy lo estamos viviendo nuevamente).

Después del estrepitoso fracaso y posterior cierre de la entidad estatal de fomento cinematográfico, FOCINE y del órgano rector de la cultura en el país, Colcultura, el sector cultural colombiano, y el cine en particular, quedaron huérfanos y a la deriva y solo unos pocos quijotes (no les cabe otro nombre) se animaron a realizar y exhibir sus proyectos en esa década. La cifra de largometrajes estrenados en toda la década no pasó de 25. Sin embargo, un grupo importante de gestores culturales emprendió la misión de reorganizar el sector y proponer una sólida política pública de apoyo a la cultura. Estos esfuerzos se vieron materializados en la promulgación de la Ley gene-

ral de cultura en 1997 y, posteriormente, en la ley de cine de 2003. Más adelante, y con propósitos diferentes, se expidió la ley 1556 o ley de filmación, que proponía estímulos a los rodajes extranjeros para hacer películas en el país.

Aunque el cine colombiano bajó en su producción a niveles bajísimos, a mucha gente ajena al sector poco le importó. En épocas de crisis, las prioridades nunca se ponen en el sector de la cultura ...

Estas dos leyes, con sus aciertos, debilidades y limitaciones, han funcionado bien para el sector y han sido punto de referencia para otras cinematografías en América Latina y en el mundo. Se han financiado una buena cantidad de películas y se ha experimentado un aumento de los rodajes de producciones audiovisuales extranjeras en el territorio nacional que han contratado personal colombiano e invertido una buena cantidad de dinero en servicios cinematográficos y turísticos.

La situación que hoy vivimos es inédita e impredecible, pero puede ser la oportunidad para abrir un debate sobre el marco legislativo del cine colombiano y plantear reformas estructurales a ambas leyes, ya que se debe equilibrar la balanza para que

la producción no sea el eje exclusivo de la actividad cinematográfica y para considerar sectores que antes prácticamente no eran tenidos en cuenta. En ese orden de ideas, me permito plantear algunas ideas que pueden contribuir a un debate urgente y necesario sobre cómo puede replantearse el sector de cara a un escenario post-covid.

1. Primero lo urgente: no tener dinero del FDC para el año próximo es catastrófico y requerirá, al menos por un tiempo, la aprobación de unos fondos excepcionales gubernamentales que permitan que el sector audiovisual no muera. Es hora de que la cacareada “industria naranja” pase a ser algo más que un discurso de campaña sin piso conceptual y se materialice en el apoyo a las industrias creativas del país. Esto, por supuesto, tiene que iniciar por definir las claramente, para que no se cuelen en el sector un montón de iniciativas que no tienen nada que ver con la cultura. También es clave contar con la gestión de gestores culturales y líderes del sector para “arañar” al presupuesto de ministerios como el de ciencias (para la investigación-creación) y el de TICs (para emprendimientos y desarrollos tecnológicos en lo audiovisual).

2. La ley 814 funcionó perfectamente en un momento en el que Colombia tenía muy poca producción cinematográfica y fue un



Tomado de www.jeronimorivera.com

impulso fundamental para aumentar la cantidad de proyectos. En el siguiente gráfico puede verse la importancia de esta ley para el aumento de la producción (más del 60% de las películas colombianas estrenadas son de las dos primeras décadas del siglo XXI). Sin embargo, el reto ahora (más allá de la pandemia) no es solo producir sino construir una verdadera industria audiovisual, y es claro que ninguna industria se sostiene solo con la fabricación de productos. En las reformas a la ley es necesario considerar y ponderar mejor los procesos de distribución, exhibición, formación, formación de públicos, preservación e investigación, entre otros. El sector audiovisual va mucho más allá de producir películas.

3. Como afirmó Jaime Manrique en charla online con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el escenario Post-covid debería considerar rodajes pequeños y dar

un impulso fuerte al cortometraje. Creo que una tendencia que se incrementará en los próximos meses será el regreso a producciones más austeras y centradas en la solidez de las historias, mucho más que en el derroche de grandes presupuestos. No es descabellado pensarlo, pues ha sucedido históricamente en todos los escenarios post-crisis. Tampoco lo es pensar que quienes hagan largometrajes deberían hacer carrera con cortos y que una carrera como cortometrajista es también muy respetable.

... creo que es momento de pensar en que no todas las películas colombianas deben pasar por las salas.

La reactivación de los rodajes con bioseguridad debe ser una prioridad y, en el nuevo escenario del medio audiovisual, las pequeñas historias tendrán mejores posibilidades. Siendo optimistas, esta crisis golpeará más fuerte a las industrias más grandes acostumbradas a grandes presupuestos.

4. Aunque sé que muchos podrían estar en desacuerdo, creo que es momento de pensar en que no todas las películas colombianas deben pasar por las salas. Desde las leyes debe fomentarse, además, que algunas de ellas se piensen específicamente para las plataformas o para circuitos alternati-

vos. Para que esto sea posible y rentable, es fundamental que desde el Estado se regule y se dé un apoyo decidido y real a la exhibición alternativa y a las plataformas que promuevan el cine nacional.


5. Así como se debe apoyar las plataformas nacionales, se deben fortalecer los vínculos con productoras, distribuidoras y plataformas internacionales con el fin de que se hagan más y mejores proyectos en el país, pero también se adecuen a nuestra ley y cumplan con sus contribuciones al talento nacional. Regalías y pagos justos deben hacer parte de esa fructífera relación.

6. En estudio recientemente realizado por la Universidad Externado de Colombia, se ha hecho una rigurosa investigación sobre la ley 1556 de 2012 (ley de filmación). Después de haber leído sus conclusiones, considero que es fundamental que desde el Estado se garantice que los fondos de esta ley serán seguros y constantes, para que sea realmente atractivo para los inversionistas extranjeros realizar proyectos en el país en condiciones justas para nacionales y extranjeros y que se trate de un ejercicio constante y sistemático. Es importante igualmente, que se fortalezca el desarrollo de agremiaciones que velen por estas tarifas y condiciones justas; apoyar y fomentar la capacitación al talento local y vigilar el

cumplimiento de condiciones mínimas de trabajo y seguridad en condiciones de equidad para nacionales y extranjeros.

7. Así como hace poco la dirección de cinematografía del Ministerio de Cultura cambió su nombre por el de dirección de audiovisuales, cine e interactivos, la ahora llamada ley de cine debería replantearse también para ampliar la base al amplio espectro del audiovisual actual que incluye nuevos desarrollos como las producciones transmedia, los videojuegos, la realidad aumentada y la realidad virtual, entre otros. Solo haciendo una ley que incluya un mayor número de sectores y que vaya más allá de la producción para considerar que la industria se construye desde el hacer, comercializar y distribuir; pero también desde el pensar, construir y formar podrá avanzarse hacia la construcción de una verdadera industria audiovisual en Colombia.

¿Habrán vacuna para el cine nacional en 2021? Más allá de las condiciones de salud pública, definitivas para el funcionamiento del país y la adopción de la esperada “nueva normalidad”, el sector necesita una inyección urgente de capital y un apoyo decidido por parte del Estado y de la empresa privada. Es necesario mirar el cine como algo más que entretenimiento vacío; el cine nacional debe ser un reflejo de la identidad cultural y

la memoria histórica de los colombianos. El cine es arte, cultura y entretenimiento y es obligación de los colombianos y sus gobernantes discutir estrategias que permitan su sostenibilidad y la continuidad de políticas que permitan retomar la senda y no perder lo que con tanto esfuerzo se había ganado en años recientes. 

CONTENIDO

SITIO WEB

EL TROPITÓXICO SEGÚN NETFLIX

Hugo Chaparro Valderrama

—●—
Laboratorios Frankenstein ©



¿Cómo fue posible que uno de los criminales más siniestros del siglo XX visitara, veintidós años después de su muerte, 130 millones de hogares alrededor del mundo en una sola noche? ¿Un narcotraficante que asesinó a más de 5.000 personas desde mediados de los años 70 hasta principios de los 90; que ganó con la cocaína tanto dinero que se lo comían las ratas porque no tenía dónde guardarlo; al que la revista Forbes consideró en 1987 uno de los hombres

más ricos del planeta; que prometió pagar la deuda externa de Colombia si el gobierno dejaba de perseguirlo; que se entregó a la justicia en 1991, con la condición de que no fuera extraditado a los Estados Unidos y de que fuera el único preso, acompañado por sus hombres de confianza, en la cárcel de la que escapó un año después y a la que llegaban camiones cargados de mesas de billar, televisores, videojuegos, computadoras, armas, drogas y prostitutas; que le prendió fuego a

dos millones de dólares porque su hija tenía frío en una de las casas en donde estaban escondidos; que parodió el Arca de Noé en el zoológico de la hacienda Nápoles en Doradal (Antioquia), un paraíso con cerca de 200 animales entrados de contrabando al país: antílopes, canguros, cacatúas negras de Indonesia, gallinetas de Nueva Guinea, cisnes, faisanes, grullas, hipopótamos, cebras, una lora azul de ojos amarillos que viajó desde Brasil a Colombia como la única pasajera de un jet privado y una bandada de flamings a los que alimentó con langostinos cuando lo convencieron de que así les brillarían más las plumas?

Cambien el nombre de Capone por el de Escobar y el de Chicago por el de Medellín, y las coincidencias son evidentes ...

¿Por qué fue el narcotraficante colombiano Pablo Emilio Escobar Gaviria el invitado de tantos hogares en los cinco continentes desde agosto de 2015 hasta septiembre de 2017? ¿Acaso la historia de Al Capone, el hombre que fue en los años 20 la encarnación del “gánster de Chicago”, se había contado tantas veces que ya no le interesaba a nadie? ¿Aunque fuera, como Escobar, un criminal que a los 26 años se convirtió en el mafioso más poderoso de su tiempo,

hasta el punto de jactarse de que Chicago le pertenecía?

Cambien el nombre de Capone por el de Escobar y el de Chicago por el de Medellín, y las coincidencias son evidentes en este párrafo tomado de The Mafia Encyclopedia, de Carl Sifakis (Facts On File Publications, Nueva York, 1987):

En el cenit de su poder, la organización de Capone tenía más de 1.000 miembros, la mayoría de ellos pistoleros experimentados. Sin embargo, esto representaba sólo una parte de la fuerza de Capone. “Soy el dueño de la policía”, dijo Capone, y esto era indiscutible. Sólo alguien ingenuo ante la realidad de Chicago habría concluido que menos de la mitad de la policía de la ciudad estaba en la nómina de Capone. La proporción del pago a los políticos fue, sin duda, más alta, pues su valor para la mafia era mayor. Capone tenía “en el bolsillo” concejales, fiscales estatales, alcaldes, legisladores, gobernadores e, incluso, congresistas.

Con el mismo estilo criminal de Scarface –un apodo que tendría Capone desde que le cortaron la mejilla izquierda en una pelea que tuvo con otro matón por causa de una mujer–, el reinado de Escobar en Medellín fue absoluto y tiránico.

El parecido entre los dos mafiosos demuestra que sus delirios por alcanzar el poder los llevó por caminos semejantes para lograr sus propósitos: ambos eran hijos de familias pobres; su carrera delictiva empezó en la adolescencia; el asesinato fue su profesión; tuvieron la astucia de los banqueros codiciosos para gerenciar sus empresas criminales; extendieron la telaraña de la corrupción sobornando políticos y policías; hicieron del populismo una estrategia para ser considerados héroes cívicos (1); a Capone lo aclamaban las multitudes en los estadios de béisbol y Escobar, que construyó barrios en zonas marginales de Medellín donde reclutó entre los jóvenes un ejército de asesinos a sueldo, también era aclamado en los estadios por patrocinar a su equipo de fútbol preferido, el Deportivo Independiente Medellín; dos personajes que en la enciclopedia universal del crimen serán recordados como Enemigos Públicos de las sociedades a las que amenazaron.

Aunque era un asesino que desataba carnicerías como jefe de su organización, Capone era otro públicamente: se mezclaba con figuras tanto políticas como empresariales e, incluso, sociales. Se asumió como un personaje de “utilidad pública” al limitar las actividades de la mafia, principalmente, a nego-

cios fraudulentos que tenían un fuerte apoyo público como el licor, el juego y la prostitución. Si se le da a la gente lo que quiere, inevitablemente se consigue cierta respetabilidad y popularidad. (Sifakis: 61)

Capone humilló al alcalde de Cicero (Illinois), golpeándolo de una manera brutal en los escalones de la alcaldía; Escobar se burló del Estado colombiano presentándose como candidato al Congreso de la República de Colombia, hasta que su vida criminal terminó con las ilusiones que tenía de ser presidente del país.

Netflix, que empezó a tomarse el mundo a partir de 2010, necesitaba una aventura tan potente como la suya para multiplicar el número de suscriptores en el mercado de América del Sur.

Así que no es del todo insólito que una leyenda de la perversidad invadiera los hogares del mundo a través de las pantallas de televisión de los 190 países donde está disponible Netflix –exceptuando Crimea, Corea del Norte y Siria por las restricciones que tienen en estos países las empresas de Estados Unidos–.

Escobar es una versión contemporánea de Al Capone. Su vida tiene episodios mucho

más siniestros, poderosos y extravagantes que los de su colega de Brooklyn. El crecimiento de Netflix, que empezó a tomarse el mundo a partir de 2010, necesitaba una aventura tan potente como la suya para multiplicar el número de suscriptores en el mercado de América del Sur. Su personaje garantizaba el éxito del que ha sido un lugar común de la historia cultural en términos cinematográficos y televisivos: mostrar en la comodidad de las pantallas caseras el exotismo de un país lejano a los espectadores que confirmarían sus prejuicios con una serie como *Narcos*.

Un prejuicio que se forjó durante los siglos XIX y XX en Estados Unidos cuando los 35 millones de inmigrantes que llegaron al país, desde 1815 hasta 1920, fueron un pretexto narrativo para referirse en el cine a los italianos, los judíos, los rusos, los chinos y los japoneses como amenazas para la vida doméstica.

El historiador Kevin Brownlow diagnosticó un síntoma de la xenofobia a finales del siglo XIX en *Behind the Mask of Innocence* (Jonathan Cape: Londres, 1990).

En la década de 1890, la gran mayoría de inmigrantes eran italianos, eslavos y judíos rusos. Los nativos americanos y los inmigrantes más antiguos los consideraban “mal educados, social-

mente atrasados y de apariencia extraña”, y les disgustaba verlos. La aversión, combinada con la inseguridad que produce el miedo, y las teorías raciales, radicalizaron la necesidad de restricciones severas a la inmigración.

La lengua inglesa se deshonró entonces con palabras que expresaban el desprecio racial. En la edición del diccionario Webster de 1968 se encuentran algunas de ellas: *chink* –a Chinese: vulgar term indicating a contemptuous or patronizing attitude [Slang.]–; *gook* –a Filipino, Japanese, Korean; a vulgar, offensive term of hostility and contempt [Military Slang.]–; *kike* –a Jew: vulgar, offensive term of hostility and contempt, as used by anti-Semites [Slang.]–; *mick* –[dim. of *Michael*, taken as a typical Irish name.] an Irishman: hostile or contemptuous term. [Slang.]–; *dago* y *wop* –a dark-skinned person of Latin descent, especially Italian, Spanish or Portuguese: vulgar term of prejudice and contempt. [Slang.]–.

En el caso de Centroamérica y América del Sur, Hollywood explotó el prejuicio mostrando a los países que retrataba como caricaturas folclóricas. El historiador Emilio García Riera, en *México visto por el cine extranjero* (México, D. F.: Ediciones Era-Universidad de Guadalajara, 1987), recuerda

que la palabra *greaser* era un insulto utilizado por los texanos, desde la primera mitad del siglo XIX, para referirse a los mexicanos. Cita al ensayista Arthur Pettit (*Images of the Mexican American in Fiction and Film*, Ed. Texas A & M University Press, 1980, pág. 133), cuando describe el estilo del cine que en los años 20 miraba a México desde los Estados Unidos:

Si de cintas de aventuras se trataba, ofrecían como principal atractivo luchas sin barreras entre norteamericanos buenos y mexicanos malos. La causa de su conflicto era muchas veces definida con vaguedad. Algunos *greasers* encontraban su destino fatal porque eran *greasers*. Otros estaban en el lado equivocado de la ley. Otros violaban códigos morales sajones. Todos robaban, asaltaban, secuestraban y asesinaban con el mismo abandono salvaje de sus contrapartes de las dime novels. Los mexicanos del celuloide vestían de traje, con anchos sombreros, llamativas chaquetas cortas, pantalones con bordados complicados y botas de cuero fileteadas. Los héroes sajones usaban ordinarios pantalones vaqueros Levi's, simples camisas, botas y sólo un blanco sombrero Stetson para indicar su status. (Riera, Tomo I, 1987: 52)

La comparsa mexicana según Hollywood estaba compuesta, además de los *greasers*, por *latin bandits*, *beautiful señoritas*, *aztecas* y *kissing girls*. Una galería de personajes que hicieron del cine, de sus paisajes y de la supuesta maldad innata de los “salvajes”, motivos que ocasionaron protestas durante el gobierno del general Obregón (1920–1924) para evitar las ofensas en contra de la dignidad nacional. Se organizó entonces en América del Sur una red de países que se opusieron a las películas realizadas en los Estados Unidos, como sucedió en Colombia cuando el gobierno prohibió, en octubre de 1921, la exhibición de *Río Grande* (1920), del director Edwin Carewe, “por ofender a México”. (2)

“El drama es exploración; el melodrama es explotación”, afirma Brownlow. *Narcos* es un drama, narrado con la extravagancia emocional del melodrama –“un drama con acciones sensacionales, románticas y, a menudo, violentas, de emociones extravagantes y, por lo general, con finales felices”, según el Webster-. Una explotación de los matices dramáticos, la sicología y los delirios de Pablo Escobar, donde no es posible el final feliz por el destino trágico del crimen.

Otra variación de las que ha tenido el personaje en el cine: *Blow* (Edward Demme,

2001); *Medellín* (Billy Walsh, 2007); *Paradise Lost* (Andrea Di Stefano, 2014); *Loving Pablo* (Fernando León de Aranoa, 2018) –en la que Javier Bardem brinda una lección alucinante del arte de la parodia cuando habla un inglés que trata de imitar el español de Pablo Escobar con una invención lingüística que transforma el drama en comedia–.

Películas en las que cualquier parecido con la realidad es puramente accidental porque todo parece ficción.

“

El drama es exploración; el melodrama es explotación”, afirma Brownlow. *Narcos* es un drama, narrado con la extravagancia emocional del melodrama ...

La serie anuncia en su primer episodio:

El realismo mágico se define como aquello que sucede cuando un escenario detalladamente realista es invadido por algo demasiado extraño para ser creíble. Por eso el realismo mágico nació en Colombia.

Un error que se repite con frecuencia termina por ser verdad para los desinformados. Aunque no sea justo reclamarle al mundo de la televisión explicaciones académicas que fatiguen a su audiencia, no sobra recordar que el término se originó en

un país lejano del trópico: en Alemania, durante los años 20, cuando el crítico de arte Franz Roh escribió un texto acerca de una exposición de pintura alemana (3). A pesar del equívoco, el “realismo mágico” es otro sinónimo de exportación –como el café, las esmeraldas, los deportistas o la selva– para catalogar el exotismo y hacerlo rentable: Gabriel García Márquez ha sido aprovechado por las industrias del entretenimiento y el turismo con la facilidad de los rótulos que etiquetan a Colombia.

Dicho de otra manera por Pablo Escobar en *Narcos*: “Las mentiras son necesarias cuando la verdad es muy difícil de creer”.

El impacto narrativo de la historia repite en *Narcos* la tradición de transformar la realidad con las licencias de la ficción para seducir al público. Es posible suponer un criterio de producción para que se reuniera en *Narcos* un reparto continental que, al menos en Colombia, hace evidente el artificio que puso a prueba el talento de sus actores. El torrente verbal de Pablo Escobar, en el que no había titubeos, se desvirtúa en *Narcos* por el tono impostado que tiene la vocalización del actor brasileño Wagner Moura, revelando en cada parlamento su esfuerzo por interpretar con naturalidad el carácter dialectal del mundo del crimen según el español de Medellín. Aun así, ¿le importa-

rían los matices idiomáticos a una audiencia internacional, interesada sobre todo en el vigor de la historia?

La advertencia de Netflix es clara cuando aparece en la pantalla un aviso clásico que sirve para disculpar las confusiones entre la realidad y sus fantasías, y salva a los productores de que alguien los demande:

Esta serie de televisión se basa en hechos reales. Algunos personajes, nombres, negocios, incidentes y ciertos escenarios y eventos han sido presentados de manera ficticia por intenciones dramáticas. Cualquier semejanza con el nombre, el personaje o la historia de alguna persona es totalmente coincidental e involuntaria.

Si alguien se interesa en la verdad de los hechos y en su análisis por parte de fuentes autorizadas –aunque la leyenda de Escobar confunda la realidad con una mitología del crimen en la que todo es posible, incluso la verdad–, Netflix ofrece documentales que sirven de contraste a la ficción: *Countdown to Death: Pablo Escobar*; *Los tiempos de Pablo Escobar*; *Pablo Escobar, ¿ángel o demonio?*; *¿Quién mató a Pablo Escobar?*

El riesgo está en las generalizaciones: “Conocí tu país a través de Narcos”, me dijo un turista español en Italia; “¿Colombiana? ¿Y de apellido Escobar?”, le preguntó con

desprecio a una amiga el recepcionista de un hotel en Alemania; “Si todos tuvieran la inteligencia de Pablo Escobar, Colombia sería una potencia económica”, me aseguró un iraní.

Colombia no es solamente Narcos, pero no puede negarse que Pablo Escobar hace parte de la historia de Colombia y que su nombre sigue siendo una máquina de dinero, no solamente para Netflix:

–La página Pablo Escobar Tour ofrece siete itinerarios para conocer Medellín a través de la historia del narcotraficante.

–Bared Travel, una agencia de viajes puertorriqueña, ofreció en 2018, como atractivo de Halloween, un tour en el que por US\$ 1.500 dólares los turistas podían visitar los sitios de Medellín donde vivió y murió el narcotraficante, y en el que se ofrecía una cena VIP con “Popeye” (RIP, si puede tras una vida de tantos asesinatos), uno de los matones más tenebrosos de su organización.

–Roberto “El Osito” Escobar, hermano del narcotraficante, administró la casa Museo Pablo Escobar en Medellín, donde se exhibían algunos de sus objetos, entre los que destacaba la motocicleta utilizada por James Bond en *The Spy who Loved Me*, algunos de sus automóviles, una galería fotográfica, y en la que trabajaba un actor especializado en imitar a Escobar, todo por un costo de US\$ 25, que además incluía una visita al edificio donde vivió el

mafioso, las ruinas de la prisión en la que estuvo detenido, la casa en la que fue atrapado y asesinado por la policía, y su tumba en el cementerio. La publicidad garantizaba su información por el grado de consanguinidad con el fantasma del museo: “Es el único lugar en el mundo donde tendrás la oportunidad de compartir directamente con los familiares más cercanos de PABLO ESCOBAR”.

El negocio del “Osito” no fue tan rentable como el de su hermano. La alcaldía de Medellín cerró el museo por dos razones: porque no tenía los documentos ni las condiciones necesarias para atender al público y porque, según un funcionario, “promovía la vida de uno de los bandidos que le hicieron más daño a Medellín”.

Para olvidarlo, el edificio Mónaco, donde vivió Escobar en Medellín, fue demolido en febrero de 2019. El ministro de Defensa, Luis Carlos Villegas, dijo en abril de 2018, en un acto simbólico en el que demolió con un martillo parte del edificio: “Venimos a entregar este lote para que sea demolido y se construya un parque en memoria de las víctimas del narcotráfico (...) Queremos dejar atrás ese pasado de violencia y mostrar la nueva Medellín. La demolición significa el cambio”.

En el mismo acto, el alcalde de Medellín declaró: “El crimen organizado va a caer como caerá este edificio. Era una deuda histórica

con las víctimas y los vecinos, quienes por años han soportado la llegada de turistas en busca de leyendas falsas”.

En el lugar se construirá un parque en homenaje a los policías y los civiles que cayeron durante la guerra del narcotráfico. (4)

Los rituales son terapéuticos. Ayudan a curar las heridas. Alivian el peso de la conciencia donde murmuran los muertos. Pero ocultar el pasado es una manera de disfrazar la vergüenza. Si un país no escribe su historia, no tiene derecho a reclamar por la forma como puedan escribirla otros. No tuvo el éxito de Narcos, pero Escobar, el patrón del mal, la telenovela que se transmitió en las pantallas colombianas desde 2009 hasta 2012, fue la versión doméstica de la guerra contra el narcotráfico; del pasado que nos enseña por qué recordar es comprender.

El cine realizado en Colombia desde los años 90 se interesó por la intimidad de la tragedia. La carta que publicó en 1987 el director Víctor Gaviria en un periódico nacional, dirigida a los cineastas colombianos, advertía acerca de los peligros narrativos de la televisión y la publicidad.

Para la TV nacional el destino de todo personaje es subir en la escala social y alcanzar el éxito, siempre bajo el ropaje patriótico de promover el optimismo y vencer el desaliento en el país; para la publicidad, el cuerpo de los

colombianos es una superficie rosada y tersa, sin agujeros, sin arrugas, sin desgaste, sin mestizaje

Si nuestro cine quiere contar historias que nos interesen de verdad (...) tendrá que tomarnos de modelos a nosotros mismos.

Y nosotros estamos amenazados, en peligro de muerte.

Y a nosotros nos corresponderá sobrevivir, no desaparecer. (5)

Gaviria publicó su carta en una época en la que Pablo Escobar parecía invencible. El director le mostraría al país el drama que vivían los muchachos reclutados por la mafia como asesinos a sueldo en *Rodrigo D. No futuro* (1990), una película que le dio rostro a las cifras periodísticas con las que se registraban los muertos en Colombia.

Repasemos el pesimismo –comprensible– de la película, la historia de Rodrigo, un músico que quiere tocar la batería en una banda de punk –no en vano el *No Futuro* del título recuerda el slogan cantado por los Sex Pistols en “God Save the Queen”: “There’s no future, no future, no future for you”–. Amigo de los muchachos asesinos que viven en su barrio, la muerte que lo rodea deprime a Rodrigo. La música es lo único que lo entusiasma. No tiene la batería: únicamente las baquetas. Con ellas parece tocar el mundo:

la ciudad, los muros, las cuerdas para tender la ropa, la nostalgia por la ausencia de su madre, la soledad que lo persigue. Hasta que el desencanto es absoluto y se lanza al vacío desde un edificio.

Al final de la película se lee: “Dedicada a la memoria de John Galvis, Jackson Gallego, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los 20 años a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona”.

La película invirtió los términos del nacionalismo y sus orgullos vergonzantes: seleccionada en el Festival de Cannes de 1990, la historia sobre las miserias a las que estuvieron sometidos los adolescentes que trabajaron como asesinos a sueldo de la mafia, mostró el lado oscuro del “realismo mágico” y situó a Gaviria como el cronista cinematográfico y compasivo del caos en Medellín durante el reinado de Pablo Escobar. Un narrador capaz de comprender que cualquier ser humano tiene virtudes secretas que lo salvan de su maldición –hasta que sucumbe ante el rumbo ineludible de su destino–.

En *Rodrigo D.* no hay alegatos ni denuncias. Simplemente se exponen los hechos que condenaron a las víctimas de la violencia vivida por Colombia durante los años 80. El público puede ver, sin sufrir la manipulación

del terror hecho espectáculo, las entrañas del miedo. Un elemento común a otras películas que describen los dilemas morales de sus personajes, sin convertirlos en pretextos para tratamientos narrativos que exploten de manera frívola la crueldad de la violencia.

La Virgen de los sicarios (Schroeder, 2000); María llena eres de gracia (Marston, 2004); Sumas y restas (Gaviria, 2004); Apocalípsur (Mejía, 2007), tienen en común los conflictos de sus personajes con la muerte y su manera de enfrentarla según los delirios del narcotráfico: a través del amor en La Virgen de los sicarios; de la escapatoria de María hacia un porvenir lejos del campo de batalla de Colombia; de la codicia en la que vivió y se deterioró la mafia y su contabilidad de Sumas y restas millonarias; de la amistad asediada por la violencia en Apocalípsur.

El cine soñado por Gaviria, al margen de la televisión o de la publicidad, que tuvo como referencia la sinceridad ante “nosotros mismos”, cumplió sus esperanzas en estas películas y en su búsqueda de la autenticidad.

En la pantalla se hizo un duelo por las víctimas y tuvimos una explicación de los motivos que condujeron a la guerra con historias en las que importaba mucho más la sinceridad que la búsqueda de rating.

El diario de Barbet Schroeder durante el rodaje de La Virgen de los sicarios revela el

azar de un encuentro entre la ficción y la manera como afecta la realidad que dejó en la memoria del país el espectro de Pablo Escobar:

Por principio, porque deseamos calma y discreción, filmamos las escenas de violencia en la calle los domingos por la mañana muy temprano. Frente a Bellas Artes, Alexis intercambia disparos con dos hombres que pierden el control de su moto. Se estrellan contra un coche y vuelan por el aire mientras él dispara hasta que aterrizan muertos en el techo del carro. Siempre intento evitar los disparos de salva en estas escenas para no traumatizar a la población, que ya tiene su cuota de disparos reales a diario. Sin embargo, a veces resulta imposible obtener buenas reacciones por parte de los extras si se prescinde de las balas de salva. Hoy nos sucede esto con tres planos. Poco después de que se inician los disparos, veo cada vez más gente vestida de blanco que recorre la avenida de La Playa, donde estamos filmando. Capto de inmediato que no se trata de los extras. Prohibí dos colores en la filmación: el blanco, por razones técnicas del video, y el anaranjado, por razones estéticas (lo que nos obliga a desatornillar o tapar con gris los horrendos botes de basura que se encuentran por doquier).

Para cada toma volvemos a cargar las pistolas y agregamos sangre. De repente volteo. Hay aún más gente de blanco que avanza en una misma dirección sin detenerse y que nos mira extrañamente. Al fin entendemos: esa gente marcha por la paz. Hoy, por primera vez, en todas las ciudades del país, centenares de miles de personas vestidas de blanco manifiestan su rechazo a la violencia. (6)

El cine colombiano en la era Netflix equilibró la balanza entre la memoria que tal vez permanezca en el tiempo a través de sus imágenes y el espectáculo que aprovecha la rentabilidad de la violencia.

Acerca del estrellato que tiene “Popeye” en el cine club universal de YouTube, donde se presenta como un asesino arrepentido que cuenta las historias secretas de Escobar, los periodistas Christopher Mele y Sandra E. García entrevistaron a Vincent T. Gawronski, profesor de ciencia política del Birmingham-Southern College en Birmingham (Alabama):

“De manera retorcida”, [dijo Gawronski], “celebramos a los criminales ‘exitosos’, incluso a los asesinos fríos de películas de Hollywood, programas de televisión por cable y telenovelas: ‘Scarface,’ ‘Blow,’ ‘Breaking Bad,’ ‘The Sopranos’, Netflix’s ‘Narcos.’ ”

El Dr. Gawronski señaló que casi una docena de “narconovelas” se habían transmitido por la televisión en español y que había muchos ‘narcocorridos’, o baladas, que celebran a los narcotraficantes. “Mitificamos a aquellos que desafían a la autoridad y hacen lo que quieren y se salen con la suya”, dijo. (7)

Los criminales prolongan sus misterios en la tumba. La muerte les sirve de coartada. El tiempo los convierte en personajes legendarios de una realidad insólita y de las ficciones que se puedan escribir basadas en sus biografías. La literatura y el cine no se hicieron esperar. Era sólo un asunto de tiempo para narrar las aventuras de Pablo Escobar y presentarlas en el terreno de las invenciones, que acaso sean otra forma de conocer la verdad, eternamente polémica tanto en su indeseable presencia alrededor del mundo como en la vida doméstica donde parece que el mafioso fue un padre responsable: su hijo recuerda que Escobar siempre le pidió que no probara las drogas.

Notas

1-. La Enciclopedia Británica define el populismo como un programa político o un movimiento “que defiende a la persona común, generalmente contrastándola de ma-

nera favorable con una élite. El populismo usualmente combina elementos de izquierda y de derecha, oponiéndose a los grandes intereses comerciales y financieros, aunque también es hostil a los partidos establecidos, socialistas o laboristas. (...) En su concepción contemporánea, sin embargo, el populismo es asociado a menudo con políticas de tendencia autoritaria. La política populista, de acuerdo a este concepto, gira en torno a un líder carismático que apela a la voluntad del pueblo y pretende representarla para consolidar su propio poder. En esta forma personalizada de la política, los partidos pierden su importancia y las elecciones son útiles para confirmar la autoridad del líder más que para reflejar la diversidad de lealtades del pueblo”.

2-. De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930 Volumen II (1920-1924)* (México, D. F. : UNAM, 1993), pág. 180.

3-. “El término ‘realismo mágico’ fue acuñado por el crítico de arte Franz Roh en 1925 para describir la pintura post-expresionista alemana. Fue aplicado por primera vez a la literatura, independientemente de Roh, con un significado distinto, por el novelista italiano Massimo Bontempelli en 1927 para definir la modernidad en la ficción. Mientras que el concepto fue olvidado rápidamente en

Europa, resurgió en la literatura de América Latina, de nuevo con otro significado, en 1940 [cuando Alejo Carpentier, fascinado con la santería cubana y el vudú haitiano, acuñó el término “real maravilloso americano”]. (Camayd-Freixas, Erik, “Theories of Magical Realism”, en *Critical Insights. Magical Realism*, ed. Ignacio López Calvo, Ipswich (Mass.): Salem Press: 2014, pág. 3).

4-. Johana Pareja, Deicy, “Edificio Mónaco, que fue de Pablo Escobar, será demolido en diciembre”, *El Tiempo*, abril 5, 2018.

5-. Gaviria, Víctor, “Carta abierta a los cineastas colombianos”, *El Colombiano*, septiembre 27 de 1987.

6-. Schroeder, Barbet, “Fin de siglo en Medellín”, *Número*, # 26, septiembre/octubre/noviembre, 2000).

7-. Mele, Christopher, y Sandra E. García, “The Colombian Hit Man Who Became a YouTube Star”, *The New York Times*, June 12, 2016.

<https://www.semana.com/nacion/multimedia/capos-caidos-historia-narcotrafico/366398-3>

<https://www.semana.com/nacion/articulo/20-anos-de-muerte-de-pablo-escobar-medellin/366831-3>

https://www.biografiasyvidas.com/biografia/e/escobar_pablo.htm

<https://cnnespanol.cnn.com/2018/05/18/john-oliver-se-burla-de-colombia-y-el-gobierno-protesta-es-posible-cambiar-la-reputacion-narco-del-pais/>

<http://www.colombianambush.com/site/>



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

RITOS DE PAISAJE: TERRITORIO Y ARCHIVO EN TRES PELÍCULAS COLOMBIANAS RECIENTES

Pedro Adrián Zuluaga

—●—



Este texto no aspira a ser más que unas notas, intuitivas, acerca del paisaje como archivo en algunas obras contemporáneas del cine colombiano. El paisaje, bien lo sabemos, es un hecho cultural construido y una interacción problemática; no algo dado o que exista de forma natural. Como decía

el Centauro al Jasón adolescente en la *Medea* de Pasolini: “No hay nada natural en la naturaleza, jovencito, tenlo bien presente”.

Muchos directores y directoras, en películas recientes, se han percatado de que el paisaje –tal vez sería mejor llamarlo territorio– exhibe unas marcas, que la historia

lo ha atravesado y que por tanto es un texto, incluso una superposición de estos: un palimpsesto. Como espectador del cine colombiano reconocí por primera vez esa idea en *El abrazo de la serpiente*. Sobre ella escribí en el blog Pajarera del Medio:

Contrario a una idea de naturaleza salvaje y por fuera de la historia, la película muestra una naturaleza ampliamente intervenida, escrita y re-escrita. Esa escritura no es solo una metáfora ni se reduce a uno de los resultados que produjo –y sigue produciendo– el encuentro colonial: los textos. La inscripción se da en muchos niveles y la película se cuida de mostrarlos: los árboles están marcados para facilitar la extracción del caucho, los cuerpos de los indígenas quedan marcados por la violencia, en algunos casos hasta la mutilación como se ve en el indígena “amputado” como consecuencia de la explotación de los peruanos –el tristemente célebre episodio de Casa Arana–, el Estado marca la selva con inscripciones oficiales que nombran territorios (La Chorrera) o interpretan la historia (la placa “firmada” por el presidente Rafael Reyes); y a su vez los indígenas marcan–dibujan las piedras, marcan–dibujan los cuerpos.¹

Luego de ese reconocimiento, otras pelí-

¹ El texto completo se puede leer aquí: <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/05/el-abrazo-de-la-serpiente-de-ciro.html>

culas anteriores y posteriores a la de *Ciro Guerra* empezaron a resonar o a encontrar un sentido en esas coordenadas interpretativas. No solo pasaba con películas colombianas sino con una naciente producción latinoamericana (quizá especialmente argentina y chilena) en la que se exploraban otras variantes de un tópico actualmente recurrente: el archivo. En este cuerpo de películas se convocan textos “originarios” (novelas, ensayos, textos de pensamiento político) latinoamericanos para cuestionar los fundamentos que nos constituyeron como naciones, las invenciones detrás de las nacientes comunidades imaginadas.² Ya sabemos, como lo menciona Derrida,³ que un archivo siempre tiene que ver con los comienzos, y que tiene el peso de una ley o mandato. Remover archivos, investigarlos, cuestionarlos, exponerlos bajo una nueva luz es pues disputar la interpretación sobre el origen, darle un vuelco al mito fundador.

Estas películas también asumen que el

² Pienso, desordenadamente, en películas como *Todos mienten* de Matías Piñeiro y su juego de alusiones a los textos de Domingo Faustino Sarmiento, en los cortometrajes de Laura Huertas Millán y su exploración del pensamiento escrito del pasado y la violencia con que se ha impuesto sobre el territorio supuestamente no civilizado, o en *Nueva Argirópolis*, un trabajo de Lucrecia Martel para una proyecto colectivo sobre el bicentenario de las independencias latinoamericanas, que le da alcance –de nuevo, como Piñeiro– a las especulaciones de Sarmiento.

³ Ver de Jacques Derrida *Mal de archivo*. Una impresión freudiana. Disponible en: <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mal+de+archivo.htm>

paisaje, el territorio y el cuerpo son lugares desde los cuales se problematiza la textualidad del pasado, en donde se exhiben las consecuencias de un relato histórico (basado en textos principalmente pero no únicamente) que operó como otra forma de violencia. Los filmes recientes de la región inscritos en estos códigos se multiplican: El movimiento, de Benjamín Naishtat, Zama, de Lucrecia Martel, Tierra sola, de Tiziana Panizza, Chaco, de Diego Mondaca, por solo mencionar ejemplos muy conspicuos. Todas son películas que examinan la supervivencia, en cuerpos y territorios que son archivos vivos, de gestos coloniales e indagan acerca de cómo se actualizan las represiones y violencias del pasado.

Remover archivos, investigarlos, cuestionarlos, exponerlos bajo una nueva luz es pues disputar la interpretación sobre el origen, darle un vuelco al mito fundador.

Para fines de acotación y encuadre mencionaré solo unas cuantas películas colombianas, entre las muchas posibles, donde un determinado paisaje/territorio entra en disputa con un relato histórico dominante: Las razones del lobo, de Marta Hincapié, Bicentenario, de Pablo Álvarez Mesa y Jíibie, de Laura Huertas Millán. Las tres tienen en

común un cierto modo de enunciación documental donde se desplaza y complejiza la relación con la memoria histórica y cultural y los cruces de esta con identidades signadas por conflictos de clase, raciales y de género.

En Las razones del lobo, Marta Hincapié, en un inmenso fuera de cuadro –tal como ella misma lo ha anotado– evoca en la conciencia del espectador los recuerdos de décadas de violencia política, a partir de un espacio particular (el Club Campestre de Medellín) y de las memorias de su propia familia. Viendo las plácidas canchas de golf del Club o sus piscinas de radiante transparencia, sentimos el asedio de múltiples fantasmas: de los muertos que provocó esa prosperidad, de la suciedad que se esconde debajo de ese barniz de limpieza y confort. La superficie que vemos sugiere la profundidad no vista. La voz de la directora es una especie de conciencia moral que puntualiza, sugiere, une cabos entre el adentro ordenado del club y el caos de afuera, y tiende puentes entre sus recuerdos íntimos y la historia reciente del país.

Hincapié toma una decisión sabia: no acudir al archivo de la violencia, tantas veces repetido y guardado en imágenes televisivas, emisiones radiales o periódicos desgastados por el tiempo. Prefiere que sea

el paisaje del club, construido con el propósito de borrar las improntas de la violencia, el que hable en su mudez. Pero ese paisaje es también el de una pretendida homogeneidad: la de una cultura antioqueña cuyo empeño mayor ha sido borrar o aplanar diferencias. Hincapié se revela contra ese proyecto de higienización y a través de su voz nos guía –diría que amorosamente, si en ese amor admitimos el desacuerdo y la frustración– por fisuras, paradojas, contradicciones: una madre de izquierda, un padre conservador; un club construido desde una ficción de seguridad, un afuera de incertidumbre que hace estallar esa fantasía de protección y aislamiento; un deseo de quedarse y pertenecer, una necesidad imperiosa de huir para sobrevivir.

La voz de la directora es una especie de conciencia moral que puntualiza, sugiere, une cabos ...

El libro colombiano de los muertos

Y si de fantasmas se trata, la ruta quimérica nos lleva a Bicentenario, mediometraje de Pablo Álvarez Mesa y tercera parte de una trilogía (no es gratuito el gesto de que empiece por el final) que intentará volver sobre las huellas –y el archivo– de la revolución que fundó nuestro supuesto consen-

so como república. Este documental repite un viaje, 200 años después, dejando de lado cualquier intención de celebración heroica pero también evitando subrayar el comentario o la ironía política. La sombra del libertador Simón Bolívar se extiende por todo tipo de manifestaciones (populares, revolucionarias, demagógicas, celebratorias) y, sin embargo, es ante todo un vacío de significado, una superficie que cualquiera llena a su antojo o según su necesidad.

En Bicentenario estamos otra vez, como en *Las razones del lobo*, ante la mudez, o, si se quiere, ante una memoria inconsciente y acechante que la película trae al presente a través de distintos tipos de registro y archivo: filmaciones de la ruta libertadora que es en sí misma una superposición de tiempos (los antiguos caminos indígenas que se vuelven los de los independentistas que se vuelven los caminos redescubiertos aquí y ahora), archivos que evocan traumas tenaces como el del Palacio de Justicia tomado por un grupo guerrillero bolivariano,⁴ los cultos indígenas sumados a los católicos y a los nacionalistas. El pasado subsiste, pero como espectro y no como horizonte de sen-

⁴ En el archivo con el que empieza *Bicentenario*, el de la brutal retoma del Palacio de Justicia por las fuerzas armadas, se escucha a una ministra del gobierno Betancur responder la pregunta de una periodista que le dice que con esa acción, y ante la evidente destrucción de vidas y de la historia jurídica del país, no se defendieron las instituciones: “Los archivos y los papeles no son las instituciones”, dice entonces la ministra.

tido. Un sutil pero inquietante trabajo de sonido agrega más capas de fantasmagoría a una película que tiene algo de exorcismo y otro tanto de trance. Como si la operación consistiera en dejar descansar a un muerto (que no es cualquier muerto sino la imagen cristalizada de un caudillo –Bolívar– que se sobrepone sobre el territorio, como diciendo desde el pasado: el territorio soy yo), o, por el contrario, en permitirnos que los muertos nos dejen en paz.


Otros rituales y trances

También tiene algo de trance el último trabajo de la artista visual y directora Laura Huertas Millán. *Jíibie* evoca la preparación de un polvo verde elaborado con la hoja de coca en algunos pueblos amazónicos. Como en algunos trabajos anteriores de Huertas Millán, en *Jíibie* asistimos a la puesta en escena (explícita o sugerida) de la tensión entre prácticas culturales ancestrales y/o comunitarias y a la ruptura de ese tejido como consecuencia del nuevo capitalismo y las neocolonizaciones que sufren los territorios habitados tradicionalmente por pueblos indígenas.

¿Cómo organizar de nuevo la vida en común? Esa parece ser una preocupación central en el trabajo etnográfico de Huertas Millán, lo que siempre conlleva una crítica sobre la propia etnografía y una impug-

nación del cine como forma de extracción cultural/capitalista. La artista y directora pone su película al servicio de una especie de conjuro: es un cine que se detiene, observa, teje sonidos e imágenes como en una composición, hace asociaciones y toma posición. Esta no es una película sobre la coca, leemos al comienzo de *Jíibie*, como una advertencia desde la cual se resiste a participar en el consumo etnográfico de la diferencia cultural, o suscribir las transacciones capitalistas de que es objeto la cocaína.

Por el contrario, en el cine de Huertas Millán hay efectos de distanciamiento, por ejemplo, citar a otras textualidades, como cuando en un corto suyo anterior, *El laberinto*, se insertan fragmentos de series de la televisión norteamericana como *Dallas*, para situar los múltiples niveles de contacto entre los pueblos originarios, sus territorios y otras culturas que los permean. También el traer a la conversación otras escrituras que han nombrado estos territorios y sus habitantes, y al acto cinematográfico como una escritura más, ojalá autoconsciente. Así, ese primer plano de *Jíibie*, que se detiene en una boca abierta, parece no solo reconocer cómo el cuerpo participa en las prácticas culturales (el mambe termina en la boca y allí se detiene), sino devolverle al cuerpo indígena su agencia: es como si

esa boca nos estuviera mirando lista para engullirnos, en una inversión del tropo del indígena cuyo cuerpo es consumido... por el cine, por las colonizaciones viejas y nuevas. El cuerpo y el paisaje, de ser objetos de observación, pasan -a su manera- al acto: amenazan, acechan, piden lo suyo. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ATISBOS METODOLÓGICOS PARA UN CINE INVISIBLE

Juan Carlos Romero Cortés

—●—
Estudiante del Doctorado en Humanidades de la Universidad del Valle y profesor de la Universidad Autónoma de Occidente



I

(Cine colombiano o películas colombianas)

La ruptura en los procesos creativos, de circulación, exhibición y producción del cine colombiano a causa de la pandemia

es hoy una realidad lapidaria. El golpe aún no tiene un efecto concreto. Por ahora, todos los actores del proceso que involucra la creación de películas están afectados. El soporte legal y económico que hizo posible el surgimiento, ininterrumpido, de la acti-

vidad profesional cinematográfica en Colombia, la ley 814 del 2003, tiene hoy una prueba de fuego. El aporte más significativo del Fondo para el desarrollo cinematográfico (FDC) lo hacen los exhibidores de cine. Las salas, en el mundo, están ante la inédita situación de estar cerradas desde hace ocho meses. Como un efecto dominó, clausurada las compras de boletas, no hay recaudo del impuesto para transferir estos recursos económicos y así cumplir con lo establecido en la ley del cine. Al no contar con el dinero producto del impuesto parafiscal, la suerte del cine colombiano es hoy incierta. La crisis le llega al cine colombiano justo en el momento de mayor dinamismo de su atri- bulada y entrecortada historia de luces y sombras.

Dos pesimistas incorregibles: Alberto Aguirre (1926 - 2012) y Luis Ospina (1949 -2019) nos advirtieron sobre la situación del cine colombiano. Aguirre desde su ve- hemente lengua mordaz insistía en la in- utilidad de la existencia del cine colombia- no. Ospina, con su manera juguetona de enredar las palabras y producir figuras úni- cas sentenciaba: “En Colombia no hay cine, hay películas”. En su momento las afirma- ciones de este par de intelectuales fueron tomadas con reserva, con recelo, dada la mala costumbre de condenar los juicios que

no son de nuestro agrado como sociedad co- lombiana. Pero lejos de posar de irreveren- tes, la pregunta por un cine colombiano, no solo en términos de producción, era la ver- dadera preocupación del crítico paisa y del director vallecaucano. Tanto Aguirre como Ospina entendían la actividad cinemato- gráfica como algo más que hacer películas. El cine como trabajo profesional, Aguirre lo estudió de manera autodidacta, Ospi- na es de los primeros colombianos forma- dos en la universidad de California, en los Estados Unidos. La experiencia del Señor Aguirre y la formación académica de Ospi- na son los respaldos conceptuales que estas personalidades del cine colombiano tenían para reclamar del cine colombiano inte- rés por aspectos como: la preservación del patrimonio fílmico y la necesaria dimen- sión histórica del cine. La formulación y la investigación de las expresiones sociales, políticas y culturales colombianas entorno al cine, cómo se manifiestan las mismas y cómo se registran. La necesaria formación de público para el cine colombiano. Temas y asuntos que complementan el ejercicio de la producción de películas, dándole a esta actividad de producción el sentido final de hacer del cine una herramienta cultural poderosa que supere las ideas iniciales de ser pensado solo como entretenimiento.

Escribe Juana Suárez en *Cinembargo Colombia – ensayos críticos sobre cine y cultura* (Programa Editorial Universidad del Valle – 2009): “Interpretar el cine colombiano como un conjunto de textos visuales que juegan un papel determinante en la conformación de un imaginario cultural” (p. 21). Consolidar este proyecto cultural llamado cine colombiano es un empeño colectivo. Difícil. La unión y la gremialidad no son comunes en el cine colombiano. De manera fugaz la costa Caribe, Cali y el recuerdo borroso de Focine (1978 –1993, unos pocos elegidos que podemos situarlos como grupo) se pueden revisar como aportes colectivos a la cinematografía local. En ese sentido, para intentar responder si el cine colombiano existe o solo hay películas, es necesario declarar la postergada integración del cine, como práctica tecnológica y como expresión artística, al sistema cultural colombiano. Hasta ahora, el cine colombiano permanece aislado. Hablando consigo mismo.

Sumergido en una hoguera de las vanidades de una producción embelesada con nominaciones a premios internacionales y festivales triple A. Las producciones colombianas de los últimos años están desconectadas de los procesos regionales, del público, de cómo funciona el cine más allá

de los centros urbanos.

El cine es un instrumento estético que se relata, se piensa y se proyecta de acuerdo a una subjetividad. El cine que solo piensa en producir películas, y en el caso colombiano, lanzarlas al vacío, (revisar cifras de la triste realidad del público colombiano viendo su cine en salas antes de la pandemia) sin ir más allá de ese efecto comercial está haciendo una tarea con mucho esfuerzo por elaborar obras cinematográficas para que funcionen solo en un efímero estreno de pocos días en pantalla. ¿Después de esa empresa cultural?, ¿caducan, se vencen las obras?, las películas pensadas solo con fines comerciales, hechas para lograr ese fin, terminan su ciclo sin dramatismo ni tristeza, Son ejercicios financieros. Ese cine existe y es necesario que continúe.

Sumergido en una hoguera de las vanidades de una producción embelesada con nominaciones a premios internacionales y festivales triple A. Las producciones colombianas de los últimos años están desconectadas de los procesos regionales, del público, ...

Pero hay otro cine. Un cine más allá de la operación comercial. La valoración de lo que es cine comercial y lo que no lo es, es un tema de mercado y de las comunidades que

se han consolidado en torno al cine colombiano. Es en ese sentido que la pandemia es la prueba de qué tan sólido es ese proyecto cultural llamado cine colombiano. Qué tan fuerte es la dinámica de un pensamiento cinematográfico que si bien se afecta por la falta de exhibición comercial de cine continúa en plena actividad, por y para fortalecer el cine colombiano. Sectores como los archivos, las comunidades académicas, los grupos de investigadores, los colectivos y gremios del sector son los encargados de mantener viva la actividad a través de los distintos, y necesarios, procesos de hacer cine a pesar de las dificultades de la producción de rodajes cinematográficos.

Hoy se hace necesaria la visibilidad del desarrollo de la investigación cinematográfica como espacio para crear, difundir, proponer y proyectar el desarrollo del cine colombiano a partir de la revisión y la valoración de lo que se ha hecho y de lo que se necesita hacer. La información que se desprende de los procesos investigativos es la base de la construcción de la relación del cine con la cultura. La investigación cinematográfica activa el acervo inmenso de la producción comercial, le da sentido a la misma, revitaliza su función social como obra audiovisual. Son los críticos, historiadores, académicos, investigadores y científicos sociales

los que amplían el dialogo entre las expresiones artísticas, ensanchan los límites de las comunidades que construyen el pensamiento cinematográfico en asocio con otros sectores de lo que llamamos cultura.

¿Será entonces que los historiadores del cine al afrontar el texto fílmico no combinamos las dos estrategias de correlación entre analizar e imaginar?

II

Un investigador del cine colombiano, Jerónimo León Rivera Betancur, hace una comparación entre la producción de cine en Colombia y la investigación en el campo en un artículo llamado: *Una investigación sin memoria para un cine en permanente renacimiento. Un vistazo a la investigación sobre cine en Colombia*. Universidad De la Sabana, 2009. Para Rivera la fragmentación y la incomunicación son las características que definen el estado de la investigación académica y profesional en Colombia. Hay esfuerzos importantes pero aislados, poco se sabe lo que hacen en las distintas regiones en materia de investigación. Igual que la producción de películas, que solo en el último tiempo ha consolidado un crecimiento, hasta la pandemia. Oswaldo Osorio en su libro *Las muertes del cine colombiano* (Uni-

versidad de Antioquia – Medellín, 2018) nos habla de un “Remezón posmodernista”. Reconoce Osorio que llega tarde este suceso al contexto nacional, pero su efecto tiene implicaciones de fondo y forma. Reconoce Osorio, historiador de formación, que la tendencia de la investigación cinematográfica tradicional colombiana se sitúa en la noción de historia socio – cultural. Los cambios epistémicos, la evolución y los nuevos paradigmas, la necesaria interdisciplinariedad, las alianzas, cada vez novedosas e imprevistas, empiezan a revelar capas, cruces, simbiosis, mutaciones, mixers, complejos, impensados. La formación académica de alto nivel de las nuevas generaciones de investigadores colombianos ha ampliado el horizonte temático, metodológico y analítico de una manera cada vez más amplia y con ello más diversidad de miradas al objeto de estudio: el cine colombiano.

Yamid Galindo Cardona en su libro: *La pantalla del pasado. Cine e historia en Colombia durante el siglo XX* dice lo siguiente: “en este caso con filmes ‘pasados y del pasado’ en contextos determinados, entran en la disyuntiva que propone en la regla de observación en donde analizar e imaginar parecen paralelos insoslayables. ¿Será entonces que los historiadores del cine al afrontar el texto fílmico no combinamos las dos es-

trategias de correlación entre analizar e imaginar? ¿Podría el cine como tema de estudio histórico salirse de estos caminos de observación?”, (p. 22). Analizar e imaginar es la invitación de este estudioso del cine colombiano. Con esta propuesta lo que Palacios está proponiendo es una ruptura con la tradición investigativa colombiana tan cercana a la crítica y la historia como recursos conceptuales para construir esa versión oficial del cine colombiano.

En esa provocación se invita a romper ciertos hábitos metodológicos. Osorio cita a Casseti para precisar y caracterizar las acostumbradas perspectivas con las que se abordaban los distintos procesos investigativos del cine nacional: “Situación al filme en el centro de su discurso, usar instrumentos de investigación inadecuados, como la memoria personal del investigador o los testimonios de los protagonistas; utilizar categorías de análisis limitadas como, ‘escuela’ o ‘movimiento’; y exponer la historia con formas básicas como ‘desarrollo’, ‘madurez’ o ‘decadencia’.” (p. 12). Superar esos aspectos es el reto. Dicha superación parte de una modificación temática y es la de asumir la violencia como única categoría de análisis. “En cualquier caso, debe subrayarse que es imposible desprender la discusión de cualquier temática del cine nacional de

la cuestión de la violencia.” (Suárez, 2009) La tendencia y orientación de las investigaciones cinematográficas en Colombia se ubican en dos ejes: relación cine = realidad y cine = violencia (Rivera, 2009). Los nuevos instrumentos metodológicos que hoy exhiben los analistas e investigadores de cine permiten empresas conceptuales de gran aliento. Osorio reconoce estos nuevos enfoques: “Esta nueva concepción de la historia está encaminada a dismantelar las dinámicas de poder que se han ejercido en la práctica histórica, impuesta por la fuerza o con la sutileza de un subrepticio discurso”. (Osorio, 2019. p. 12) Si Galindo invita a los historiadores del cine a penar su objeto de estudio desde el análisis y la imaginación, Osorio conduce a reconsiderar lo inamovible de la historia ya no como un imponderable. En estas instancias es necesario recordar el aporte de Jerónimo Rivera, quien ya había trazado unos caminos sobre los intereses en la investigación del cine colombiano:

- a.- *Períodos del cine colombiano*
- b.- *Relación entre cine e industria en Colombia*
- c.- *La obra de los autores*
- d.- *El documental*
- e.- *La crítica y el cineclubismo*

Estas rutas hoy se han abierto y están siendo abordadas por distintos investiga-

dores, colombianos y extranjeros, y generando pensamiento en torno al cine colombiano. Los nuevos rumbos que toma la discusión han sido abordados en espacios de todo tipo. En 2007, el Museo Nacional de Colombia desarrolló la XII Cátedra anual de historia “Ernesto Restrepo Tirado” – Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. En ese espacio se publicó un texto llamado: *Violencias e identidades: el cine colombiano entre el fin y el inicio de dos siglos*, elaborado por Alejandra Jaramillo Morales. Destaco una pregunta crucial elaborada en las distintas mesas temáticas del evento: “¿Está signado el cine colombiano por representaciones de los cruces sociales y raciales que desembocan en culturas altamente desencontradas por la intraducibilidad de sus mundos simbólicos?”. Una pregunta incisiva, metodológica, densa. Nos habla de re-presentaciones, cruces, razas, sociedad, culturas, traducciones, mundos simbólicos. Son estas las indagaciones por ese otro cine colombiano. La investigación cinematográfica colombiana ya ha logrado convencernos, como sociedad, que detrás de la producción y consumo cinematográfico hay una posibilidad enorme de conformar subjetividades e identidades colectivas. Juana Suárez enfatiza: “Como documento artístico vi-

sual, el cine contiene una serie de posturas ideológicas que funcionan como un espejo donde se ve el reflejo de lo que se considera ‘identidad nacional’ y ‘Construcción del otro’ como resultado cabal o distorsionado. El concepto básico de lo nacional se hace problemático por su capacidad de incluir / excluir / realzar y avasallar identidades.” (Suárez, 2009. p. 23).

El proyecto político hegemónico colombiano encontró una forma, sutil y discreta, de conservar el status quo de sus grupos sociales dividiéndolos en la siempre inefable medida de mayorías y minorías.

III

En Colombia la construcción de la relación estado – cultura se ha hecho de una manera irregular. A partir de los años setenta se ha impuesto la mirada de lo multicultural en la sociedad colombiana. Camboni y Juárez (2013) afirman “que el multiculturalismo funciona muchas veces como fuerza esencial conservadora, que rebautiza las desigualdades sociales, las cuales, entre otras características, inhiben el desarrollo de las culturas minoritarias a favor de la homogeneidad cultural nacional.” El proyecto político hegemónico colombiano encontró una forma, sutil y discreta, de conservar el sta-

tus quo de sus grupos sociales dividiéndolos en la siempre inefable medida de mayorías y minorías.

A pesar de querer imponer esta mirada, la modernidad y sus procesos culturales son dinámicos. Hay permanente interrelación y transformación en las culturas. Lo complejo es que estas dinámicas operan a velocidades distintas. Por eso ante la aparente inclusión de conceptos como diversidad, minorías, pluralidad o inclusión, se esconden formas sutiles de negar e imponer criterios. Por eso ante ese panorama amenazante de lo multicultural irrumpe su contraste: “La palabra, interculturalidad, sugiere la relación equitativa entre culturas y el intercambio permanente entre personas que comparten diferentes valores, saberes y racionalidades.” Afirma la investigadora Ana Lucía Jiménez, en su conferencia: *Atisbos para comprender la interculturalidad*, Cali, 2020. Se hace urgente poder dar una mirada intercultural a nuestra cinematografía. No se trata de fundar, ni de declarar tipos y formas de cine arbitrarias o excéntricas. Tampoco es fragmentar los corpus cinematográficos que a lo largo de estos años de producción de películas colombianas se ha consolidado. Osorio afirma que en su trabajo de diseño conceptual para abordar los distintos filmes que se revisan en *Las*

muertes del cine colombiano fue fundamental la aplicación del modelo de “series” y “Resonancias”. Con ellas pudo encontrar los puntos de inflexión entre las distintas obras regadas en el tiempo y en el espacio. Ese “otro cine” que es necesario empezar a hacer visible en la tradición cultural colombiana va a ser reconocido a través de la operación de encontrar series y resonancias en obras y periodos que, en apariencia, no tienen conexión. Explica Juana Suárez de qué se trata: “Se necesita una investigación cinematográfica que cuestione la operación de la representación de raza, género y clase social en relación con los dispositivos de poder como demarcadores de la construcción de identidad y alteridad para analizar cómo se articula el cine colombiano dentro de los contextos sociales e históricos específicos.” (Suárez, 2009. p. 11).

La presencia del hombre negro en Colombia es una historia dura e ignorada en los distintos ámbitos que constituyen la nación colombiana. Necesitamos entender el significado de 350 años de esclavitud. Entender el comercio de seres humanos traídos, secuestrados de sus hogares, y sometidos al fuego y la humillación. Pero en esta historia triste, también está contenida la gesta heroica de la resistencia cultural. El hombre y la mujer africanos nunca se dejaron

subyugar. La resistencia ha sido la inagotable fuerza que se enciende en el espíritu de la gente negra cuando baila, canta, cuando sufre, cuando cocina sus manjares y sus pócimas medicinales, ahí está contenida su resistencia simbólica. El complejo entramado de simbolismos mágicos y religioso de la hibridación que se dio en Colombia ha sido inmortalizado en obras artísticas (literatura, música, teatro, etc.) obras que es necesario hacer visibles. Hacer que circulen, no solo entre las comunidades negras, sino en toda Colombia.

Este reduccionismo trae consigo la histórica manera de asumir lo negro como lo que es naturalmente desigual, lo que lleva a la normal indigencia de sus gentes y por lo que es factible someterlo al desamparo ...

El escritor Ángel Perea Escobar, en un texto publicado en el *Catálogo Razonado* de la cinemateca distrital de Bogotá para la muestra de “Cine Afro” del año 2018, afirma que una tragedia, de las tantas que padece el pueblo afrocolombiano, es la de no contar con los mecanismos materiales e inmateriales para construir sus propios procesos de auto determinación y auto identidad (Perea, 2018). La consecuencia de esta situación es la de una exclusión e invisibili-

zación nacional a todo lo que hace referencia a esa Colombia negra. La cultura afro colombiana en sus componentes tales como: religión, nodos de integración social, estilos de vida, lenguajes, estéticas diferentes a las hegemónicas e historia particular, no se considera en ningún espacio, ni público ni privado, en toda su rica dimensión.

Este texto está orientado a la construcción de un marco de referencia para hablar de un cine intercultural afro colombiano. Jaime Arocha, en un texto llamado *Cine Afro: enaltecimiento por venir* (2018), hace énfasis en tres aspectos desde los cuales la sociedad colombiana ha representado a las comunidades negras a lo largo de la historia:

1.- Personas reducidas a minorías étnicas: no se toma a la demografía como único indicador de la existencia de las múltiples comunidades que configuran la nacionalidad, sino que se aborda a las personas negras desde la exclusión del poder y del conocimiento. Por esta razón, el no estar a la altura de dichas condiciones, los vuelve proclives a ser ignorados e invisibles.

2.- Desdicha Genealógica: personas negras leídas solo desde su descendencia africana y por lo tanto descendientes de razas bárbaras, salvajes. Incapacidad para entender la otredad de las comunidades negras en su dimensión ideológica y estética.

Este reduccionismo trae consigo la histórica manera de asumir lo negro como lo que es naturalmente desigual, lo que lleva a la normal indigencia de sus gentes y por lo que es factible someterlo al desamparo público y privado.

3.- Prácticas de invisibilidad y estereotipia claves para el ejercicio racista: la superioridad racial de occidente se construye sobre la base de ocultar historias universales, nacionales y regionales. Lo auténticamente afro no existe, no se reconoce, no se le mira con dignidad ni respeto.

IV

La propuesta metodológica que aquí proponemos es la de relacionar (series y resonancias) (Osorio, 2018) en distintos periodos del cine colombiano. Este aporte metodológico combina aspectos de la mirada tradicional (historicista y crítica) ya que reconoce la necesidad de periodizar la línea del tiempo que constituye la historia oficial del cine colombiano. También se establecen películas como referentes y objetos de análisis. La concepción metodológica que intenta interpretar la formulación de un cine intercultural afrocolombiana también se apoya en los estudios culturales y su impacto en la sociedad afrocolombiana. Se asume la influencia de este enfoque meto-

dológico al reconocer que en el cine (desde la producción y la exhibición) hay la expresión de una práctica cultural que tiene efectos en la vida humana de los individuos. Dos ideas se asocian al objetivo de reconocer un cine intercultural afrocolombiano: entender las relaciones y las organizaciones que han producido el registro cinematográfico de las sociedades afrocolombianas y en un segundo aspecto, revisar las opciones de cambios de los contextos de poder a través de: supervivencia, lucha, resistencia, cambio de las comunidades afrocolombianas.

Se proponen 5 periodos históricos:

- Periodo 1: HISTORIA DE UNA EXCLUSIÓN ANUNCIADA- 1897-1964.

Los primeros cincuenta años de cine en Colombia son el registro del proyecto de construcción de la nación andina. En este periodo la influencia de la literatura nacional se hace presente en el cine de esos primeros años produciendo un aserie de historias bucólicas / locales / románticas / y con nostalgias por los valores del campo / costumbrista y folclórico / (Rivera, 2007). Lo importante de constatar este vacío es que los escasos registros que aparecen: *Los Acevedo en el Chocó*, *Hermanos Acevedo*, 1920.; *Gold platinum*, Kathleen Romeli, 1937. Son vistas lejanas, exóticas, de unas gentes extrañas y distantes, no solo por la

geografía, sino por la forma de ver y de vivir la vida. Las diferencias sociales se veían a lo lejos. El contraste de este largo periodo de silencio e invisibilidad de la gente negra en el cine colombiano se da ante la presencia de una fecha clave en la participación de la gente negra en la vida social y política de Colombia. 1943, La celebración del día del negro: 20 de junio. La irrupción de una intelectualidad negra y activa en la reclamación de sus derechos: Los hermanos Marino y Víctor Viveros, Natanael Díaz, Helcías Martán Góngora, Adolfo Mina Balanta (Cauca), Los Hermanos Manuel y Delia Zapata Olivella (Caribe). Se firmó un manifiesto y se dejó clara la continuidad del largo y lento proceso político de las gentes negras del país de luchar por ser reconocidos como comunidad. Es necesario nombrar el trabajo serio y trascendente de intelectuales como Rogerio Velásquez y Aquiles Escalante quienes inician por estos tiempos ese necesario proceso de reconocerse como grupo étnico. Tanto en el pacífico como en el atlántico ambos científicos sociales inician y publican sus hallazgos.

- Periodo 2: EL MUNDO EN PIE DE LUCHA. COLOMBIA NEGRA EN PROCESO DE AUTORECONOCIMIENTO (1964 - 1983)

Dos obras inician el registro del mundo afrocolombiano en el cine:

- 1.-: *Tierra amarga*, de Roberto Ochoa (1965)
- 2.- *El oro es triste*, de Luis Alfredo Sánchez (1973)

Dicen que el guion y algunas ideas generales de la película son de Manuel Zapata Olivella. Asunto que no es oficial.

Estas piezas son los primeros eslabones que se conservan de este cine invisible. *Tierra Amarga* es un largometraje rodado por el director de origen cubano Roberto Ochoa. Hay una leyenda en torno a este filme, su historia, su producción y su única exhibición en el teatro cesar Contó en Quibdó. Dicen que el guion y algunas ideas generales de la película son de Manuel Zapata Olivella. Asunto que no es oficial. La película está restaurada y forma parte del material: “La maleta del patrimonio audiovisual afrocolombiano”, que circula a partir de este año 2020. *El oro es triste* es un cortometraje del director colombiano Luis Alfredo Sánchez. Recorrer las calles de Barbacoas, pacífico nariñense, centro minero, su miseria y abandono. Hoy el panorama no ha variado mucho. Región olvidada, película de denuncia de las duras condiciones sociales de la comunidad negra de ese rincón de Colombia.

Este periodo es de efervescencia política en el movimiento social y político afroco-

lombiano. En sintonía con las duras luchas por los derechos civiles de la gente negra en los estados unidos. En este periodo los territorios de las comunidades negras colombianas están en tránsito de ser el centro de las ambiciones comerciales y agro industriales de terratenientes y empresas que desde esas épocas han intentado el despojo y la usurpación de los territorios ancestrales.

- Periodo 3: RESISTENCIA Y PARTICIPACIÓN (1984-2004)

Expresiones audiovisuales que tienen su origen en la televisión pública y el cine se convierten en los referentes de las luchas y los logros políticos de mayor trascendencia de las comunidades negras desde la abolición de la esclavitud el 25 de mayo de 1851.

- 1.- *Serie Yuruparí* (1983-1986)

- 2.- *Del Palenque de San Basilio*, de Erwin Goggel (2003)

El marco político de Colombia ha cambiado. Hay una nueva constitución política, 1991, y con ella unas recomposiciones de la sociedad colombiana. La televisión pública nacional a través de la empresa Audiovisuales produce una serie de 64 capítulos entre 1983 - 1986. La idea inicial es de la realizadora Gloria Triana. La metodología de trabajo de la serie se apoya en las nociones de la antropología cultural. Gracias a este re-

gistro, se logró narrar esa Colombia oculta de negros, indígenas y campesinos. Sus hábitos cotidianos, festividades populares, elaboraciones folclóricas, que se filmaban con el lenguaje cinematográfico, pero se emitieron por televisión abierta.

Del Palenque de San Basilio es un documental etnográfico realizado por el director colombiano – suizo Erwin Goggel. El “Lumbalú”, rito funerario de San Basilio de Palenque visto a través del tamborero mayor de la dinastía de los “Batata” Paulino Salgado, Batata III. Es el tema de esta película que proyecta a unos colombianos inéditos en las pantallas de cine. Estas producciones ya nos tienen frente a las comunidades negras colombianas. Ya se ha dejado atrás el registro exótico y pintoresco. Ya el tema es la presencia activa, como colectivos y como individuos, en la construcción de la identidad colombiana. La ley de tierras, ley 70, que trajo la nueva constitución política colombiana, fue un impulso decidido a la organización política y social de las comunidades negras para poder acceder a la titulación colectiva de los territorios. Este proceso de empoderamiento político y social tendrá efectos culturales en el siguiente periodo cinematográfico.

• Periodo 4: DIMENSIÓN CULTURAL DE LA CUESTIÓN NEGRA EN EL CINE

COLOMBIANO (2004-2018)

La producción de obras cinematográficas de largometraje relacionadas con los territorios y las comunidades afrocolombianas se incrementó de manera considerable. La presencia y visibilidad de las historias y las gentes negras empieza a hacerse visible. Enfoques temáticos nuevos para abordar fenómenos recientes como el desplazamiento interno de los afrocolombianos. Problemas del lenguaje en comunidades donde el español no es la lengua nativa, problemas de convivencia cultural en los territorios, el arte cinematográfico inicia esa labor cultural de servir de medio para recuperar la memoria ancestral. A pesar de estar sujetos a los criterios de las políticas multiculturales decididas en el centro andino colombiano, ya hay una vitalidad innegable en trabajos como:

- 1.- *El vuelco del cangrejo*, de Óscar Ruiz Navia (2010)
- 2.- *Chocó*, de Johnny Hendrix Hinestroza (2012)
- 3.- *La playa C.C*, Juan Andrés Arango (2012)
- 4.- *Siembra*, de Ángela Osorio y Santiago Lozano (2016)
- 5.- *Saudó, laberinto de almas*, de Johnny Hendrix Hinestroza (2016)
- 6.- *Keyla*, de Viviana Gómez (2017)
- 7.- *Somos calentura*, de Jorge Navas (2018)

La cantidad de tiempo cuando la autocensura hizo que las historias de esa otra Colombia no se contarán con interés y tono particular parece llegar a su fin. Es todo un redescubrimiento de los directores jóvenes registrar este tipo de películas. Hay tareas pendientes, ahora se necesita a las comunidades, no solo como protagonistas, es necesario emprender el camino de narrar las historias desde la identidad racial.

Hay temas como el cine étnico o el cine racial, que ameritan un debate para revisar las implicaciones de los realizadores negros contando sus propias historias.

Ya hay procesos encaminados a dar este paso trascendental. Influencias como la Quinta Muestra de Cine Afro, organizada y curada por el colectivo Wida Monikongo y con el apoyo de la Cinemateca Distrital de Bogotá, es toda una realidad de esa nueva sensibilidad que se necesita para recibir y entender ese otro cine que se cocina en los territorios de la nación. Este periodo es estimulante y promisorio. Ya vemos unas películas fruto de reflexiones complejas. Talentos como Víctor González, Reyson Velásquez, el trabajo de un director negro colombiano que ya tiene nivel internacional como Johnny Hendrix Hinestroza; es un

presente que augura días de felicidad para una comunidad que esta lista para ser la protagonista de sus propios sueños.

Finalmente, estos atisbos metodológicos para un cine invisible encuentran en el pensamiento de Manuel Zapata Olivella una razón poderosa para creer que es posible soñar con la utopía: “El aporte, pues, más importante que el afro haya dado al folclor y a la cultura en Colombia, lo encontramos en las actitudes socioafectivas que asumió frente a las culturas que encontró en este continente. Aquí, en la interioridad de su sentimiento, en el hambre y en la necesidad de hacer nuevas pautas de conducta cultural, perdidas las suyas, el afro debió crear valores que le permitieran integrarse voluntariamente o no a un fenómeno social irreversible: la transculturización americana”. (Tomado de: “Trietnicidad colombiana”, Revista Casa Silva, Bogotá, 1990).

BIBLIOGRAFÍA

- Arocha, J. (2018). Enaltecimientos por venir. [cinta documental]. Festival de cine y vídeo afro, Bogotá. Cinemateca Distrital
- Concha Henao, Á. (2014) Historia Social del Cine en Colombia, Tomo 1 (1897-1929). Bogotá. Historia y Espacio.
- Galindo Cardona, Y. (2019) La pantalla

del pasado cine e historia en Colombia durante el siglo XX. Bogotá. IDEARTES.

Jiménez, A. L. (2020). Atisbos para comprender la interculturalidad. Cali. Universidad Autónoma de Occidente.


Osorio, O. (2018). Las muertes del cine colombiano. Universidad de Antioquia.

Osorio, O. (2010). Realidad y cine colombiano, 1990-2009. Universidad de Antioquia

Perea, Á (2018). Una odisea en el limbo. Spike Lee y la búsqueda del cine afro. Festival de cine y vídeo afro, Bogotá. Cinemateca Distrital.

Rivera Betancur J.L (2009) Una investigación sin memoria para un cine en permanente renacimiento. Un vistazo a la investigación sobre cine en Colombia. Bogotá. Universidad de La Sabana

Suárez, J. (2009). Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura. Santiago de Cali: Universidad del Valle.

XII cátedra anual de historia “Ernesto Restrepo Tirado” – versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. investigaciones recientes. – Museo Nacional de Colombia –Bogotá, octubre – 2007 

EN BÚSQUEDA DEL CINE MELORREALISTA EN COLOMBIA

Javier Pérez Osorio

—●—
Candidato al PhD Film and Screen Studies en la Universidad de Cambridge, UK.



Sergio Cabrera (1950) es un personaje ineludible en la historia del cine en Colombia. Como director, guionista y productor ha participado durante casi cuarenta años en la realización de siete largometrajes de ficción, tres documentales y algunas series de televisión. Podría decirse que varias de

sus producciones han superado la prueba del tiempo y se han convertido en parte de la memoria audiovisual del país. Sus películas realizadas en los noventa, durante el periodo de abandono estatal de la industria cinematográfica que se dio entre la desaparición de FOCINE y el surgimiento de Proi-

mágenes, no solo se han convertido en su trabajo más reconocido y premiado, sino también en el más acogido entre la audiencia. Sin embargo, más allá de reconocer el talento del director, una revisión de sus largometrajes de ficción de la última década del siglo pasado es una oportunidad para situar las producciones cinematográficas de Colombia en un contexto continental.

Entre 1993 y 1998 Cabrera dirigió tres largometrajes: La estrategia del caracol, Ilona llega con la lluvia y Golpe de estadio¹. Es inevitable preguntarse por qué estas películas gozan hasta hoy de reconocimiento tanto entre los críticos como en el público. Una posible explicación tiene que ver con el empleo de una fórmula que combina hábilmente la aproximación crítica a la realidad social latinoamericana con la utilización de géneros, narrativas y estéticas accesibles para un público amplio. En otras palabras, una configuración de forma y de fondo que permite condensar en una misma película características de un cine independiente de autor pero que, al mismo tiempo, le da la posibilidad de circular en los espacios de exhibición más convencionales (mainstream). Lejos de ser un rasgo singular de

¹ No incluyo en esta lista Águilas no cazan moscas (1994) porque no fue un proyecto nuevo. Se trató, más bien, de una estrategia fallida que buscaba sacarle rédito al éxito comercial de su segunda película con la reutilización de algunas secuencias de su ópera prima, Técnicas de duelo (1988).

Cabrera, dicha fórmula hace parte de una tendencia continental que surgió durante los noventa como respuesta al declive del proyecto ideológico y estético del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).

... en lo estético se estableció una marcada tendencia a combinar estrategias de representación locales y globales.

El NCL, probablemente una de las expresiones cinematográficas más autóctonas de Latinoamérica, fue durante casi tres décadas un importante proyecto transnacional que criticó a través del medio audiovisual las estructuras de poder y las desigualdades sociales de la región. No obstante, a finales de los ochenta entró en crisis con el debilitamiento del proyecto comunista en Europa y, sobre todo, porque sus recursos audiovisuales experimentales nunca atrajeron un público amplio. Por eso último y porque la expansión de las políticas neoliberales en América Latina redujo los recursos públicos destinados a la cultura, el NCL nunca consolidó una industria sostenible económicamente.

En ese contexto surgió una nueva manera de hacer cine que, en cierto modo, se mantiene hasta la actualidad. En lo financiero, empezaron a circular recursos extranjeros

gracias a un esquema de coproducción internacional que normalmente exigía de la contraparte latinoamericana la inclusión de reparto, locaciones y equipo extranjeros. Esto implicó, además, un reajuste en términos ideológicos y estéticos que satisficiera tanto al público de fuera como al local. En otras palabras, se trató de un intento por alcanzar la validación del gremio, fundamentalmente por medio de participaciones exitosas en el creciente circuito de festivales internacionales, y la rentabilidad, siempre supeditada a la venta de entradas.

Más específicamente, en lo estético se estableció una marcada tendencia a combinar estrategias de representación locales y globales. Películas que, por un lado, se servían de la tradición latinoamericana en la manera de representar con realismo los paisajes sociales del continente, al estilo del NCL; pero que, por otra parte, utilizaban géneros más conocidos en el escenario global, como el melodrama, la comedia o las road movies, dirigidos a la dimensión emocional del espectador. En cuanto a lo ideológico, el cine del continente apostó por discursos políticos menos totalizadores, como los que favorecieron el NCL y el legado revolucionario de Cuba en el continente, para dar paso a micro-relatos intimistas, casi siempre cotidianos, sobre individuos o pequeños grupos.

Esta reacomodación financiera, estética e ideológica que se extendió en América Latina a partir de los noventa es catalogada por Paul Schroder Rodríguez en su libro *Una historia comparada del cine latinoamericano* (2020) como un cine melorrealista: “‘melo’ porque capta la marcada preferencia por narrativas que se centran en los afectos y las emociones, pero sin el exceso de la emoción que se asocia con gran parte del melodrama clásico; y ‘realista’ porque apunta a la prevalencia de un estilo visual realista construido mediante actuaciones naturales, edición continua, rodajes en lugares reales, y el uso comedido de sonido no-diegético” (Loc. 5357). Se podría decir que las tres películas de Cabrera de los noventa, pese a distar entre ellas en cuanto a género y temática, están conectadas entre sí y con el contexto latinoamericano porque hacen parte del momento melorrealista del cine en el continente.

Primero, en términos financieros se puede constatar la participación de inversores extranjeros para la culminación de los tres proyectos del director colombiano. La estrategia del caracol tardó casi cuatro años en terminarse porque, al desaparecer FOCINE, Cabrera se vio forzado a encontrar diferentes fuentes de financiación, entre ellas recursos de una productora italiana y del

gobierno francés. Así mismo sucedió con *Ilona llega con la lluvia* y *Golpe de estadio*, financiadas en buena parte con recursos de Italia, España y Cuba. La contraparte visible en las producciones son las locaciones de las películas y la participación de intérpretes internacionales en ellas, como Imanol Arias, Pastora Vega y Emma Suárez, entre otros.

Segundo, en relación con la utilización de recursos estéticos y la transmisión de discursos sobre la realidad local, las producciones de Cabrera utilizan las estrategias del melodrama, y en menor medida de la comedia, para discurrir sobre asuntos relevantes de las sociedades colombiana y latinoamericana. De manera notable en las tres películas aparecen elementos tradicionales del modo melodramático, a saber: las oposiciones dualistas (héroes/villanos, masculino/femenino, clases altas/clases bajas, Bien/Mal), la dimensión emocional como la raíz de las narrativas y los altibajos afectivos en relaciones románticas o de amistad. En este marco las películas se aproximan, casi nunca de manera directa, a temas de relevantes como la clase social, el género y el conflicto armado.

En *La estrategia del caracol*, por ejemplo, a pesar de ser una historia construida con elementos muy singulares de la idiosincra-

sia colombiana, se puede identificar cómo el melodrama la hace accesible a audiencias situadas en contextos diversos. A través de la construcción de personajes estereotipados a la manera melodramática dicha singularidad crea unos espacios de significación que plantean una representación más amplia tanto de la clase trabajadora como de la clase alta, ya no restringidas a la especificidad colombiana (si se quiere, bogotana). Al establecer este escenario, la película hace un comentario político sobre la desigualdad social: comunica una utopía posible que, además, desafía temporalmente las líneas tradicionales de poder presentes desde tiempos coloniales, pone en evidencia el abandono del Estado y cuestiona las vías de acción usuales de los movimientos de izquierda durante el siglo XX. Este agudo comentario sobre lo que sucede en Colombia y en Latinoamérica, edulcorado gracias al melodrama y a un poco de humor, se convierte en un retrato de fácil acceso para el público en general. Así es para los locales, que se identifican con las victorias y derrotas de los protagonistas, y también para los foráneos, que avivan la idealización de Latinoamérica como el lugar de las revoluciones sociales.

En el caso de *Ilona llega con la lluvia* sucede algo similar, aunque el énfasis no está

puesto en la representación de las clases sociales sino del género. En la adaptación de la novela de Álvaro Mutis (1988) los protagonistas se configuran a partir del sistema binario del género constantemente reafirmado por los melodramas: hombres fuertes, líderes y protagonistas en la esfera pública, y mujeres vulnerables, prescindibles y con agencia limitada o inexistente.

... en las tres películas aparecen elementos tradicionales del modo melodramático, a saber: las oposiciones dualistas (héroes/villanos, masculino/femenino, clases altas/clases bajas, Bien/Mal)

Aunque este dualismo favorece, sobre todo, el punto de vista masculino de la narración y los valores patriarcales presentes durante siglos en Latinoamérica, también permite cuestionar brevemente las estructuras tradicionales de poder heterosexual. Esto sucede, principalmente, mediante la representación de la relación amorosa entre Ilona y otra mujer, Larissa. El encuentro entre las dos subvierte el orden patriarcal porque excluye de la relación la presencia de los hombres y porque así logran reclamar su agencia al convertirse transitoriamente en narradoras de un relato en el que han permanecido silenciadas. Aunque el

desafío al orden es castigado con la muerte de las dos mujeres, esta yuxtaposición entre una representación tradicional y una nueva admite el acceso tanto de un público alineado con valores presentes en la tradición melodramática latinoamericana como para un público más alejado de dicha esfera de significado.

Por último, en Golpe de estadio se puede identificar esta misma combinación de elementos melorrealistas. Aunque la película es más una comedia que cualquier cosa, el melodrama mantiene un papel importante, especialmente por la historia de amor imposible entre una guerrillera y un agente estatal que trabaja encubierto. Lo más interesante de la última producción de Cabrera durante los noventa es cómo una aproximación humorística en torno al fútbol, elemento atractivo para la audiencia local, permite hacer un comentario crítico sobre el conflicto armado colombiano, aspecto llamativo (y casi exotizado) para el público extranjero. Así, por medio de una ficción alrededor del inolvidable partido del 5-0 entre Colombia y Argentina, Golpe de estadio critica la falta de autoridad moral del gobierno y sus instituciones, ridiculiza el patriotismo en su sentido más tradicional para reformularlo en torno al fútbol como elemento cohesivo de la identidad nacional y proble-

matiza la subordinación de Colombia ante los actores internacionales en el conflicto armado. Creo que esta película es un clarísimo ejemplo del empleo de la fórmula melorrealista: un género tan apreciado entre el público como la comedia expresa, quizá con más facilidad que en las otras dos películas, una aguda crítica sobre la realidad social de Colombia y Latinoamérica.

Está claro que se podría decir mucho más sobre el contenido de estas tres películas. No obstante, lo que me interesa al comentarlas es indicar cómo estas producciones de Cabrera no solo están conectadas entre sí sino con el medio cinematográfico continental, porque pueden ser interpretadas como cine melorrealista. Esto invita a abandonar una lectura aislada del cine colombiano y a reconocer el constante flujo de influencias continentales que han dado forma al cine hecho en el país. Si bien me he referido únicamente al trabajo de uno de los directores más reconocidos en Colombia, valdría la pena rastrear el mismo fenómeno en otros directores contemporáneos. Sería interesante, además, hacer una genealogía del cine melorrealista en Colombia, especialmente ahora que podríamos decir que como fenómeno en el continente ha llegado a su cúspide con *Roma* (2018),

de Alfonso Cuarón. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

DESPOSEÍDOS Y SUBALTERNOS: EL WÉSTERN EN COLOMBIA

Paula Barreiro P.

Profesora asociada Universidad de Antioquia

Miembro del grupo de investigación-creación Contracampo



El género cinematográfico wéstern responde a un contexto sociopolítico marcado por una ideología expansionista y por políticas de asentamiento, expresadas a través del Destino Manifiesto estadounidense.¹

¹ Nicolás Panotto (2016) explica la doctrina del Destino Manifiesto como la ideología que justificó el impulso expansionista de los colonos hacia el Oeste en los Estados Unidos. “Los colonos tenían el destino misional de moralizar el Oeste del territorio conquistado, y a partir de allí todo el mundo” (p.2). Esta ideología expansionista se materializó en las políticas de reasentamiento, las cuales tuvieron como resultado la emigración al Oeste Norteamericano. En: “El “destino manifiesto” de la fe: legado misionero poscolonial y sutura de la diferencia socio-cultural en la iglesia evangélica latinoamericana”.

Esto obliga al género a posicionarse frente a la Guerra de Vietnam, la Segunda Guerra Mundial y evidentemente la guerra con México. Por este contexto, más una retórica y una estética propias de la cultura norteamericana, es que André Bazin llamó al wéstern el género americano por excelencia. Sin embargo, a pesar de estar atado a un contexto sociopolítico y artístico que lo convierten en una carta de amor al país del norte, el género wéstern ha sabido adaptar-

se a otras latitudes, en algunos casos –como ocurre con el spaghetti western– emulando tierras agringadas; pero en otros, ofreciéndose como lienzo en el que se pueden escenificar duelos con machetes entre campesinos en vez de cowboys.

Latinoamérica es una de las regiones en donde el wéstern más se ha transformado. El wéstern latinoamericano pone su lupa en el sujeto subalterno –usualmente el campesino– que ocupó el segundo plano de las representaciones hegemónicas. Desde México hasta Argentina, pasando por Colombia, se ha dado una reapropiación narrativa y estética del wéstern para girar la fórmula y hablar de un entorno diferente. En Sudamérica encontramos más de 109 wésterns a partir de 1960.² Brasil y Argentina son los dos países del Sur que más wésterns han realizado, con 44 y 30 respectivamente, le sigue Chile con 10, Colombia con 9, Ecuador con 7,³ Bolivia con 3, Venezuela y Uruguay con 2 cada uno, y, por último, Paraguay y

² Antes de 1960 también se realizaron algunos wésterns. Argentina, por ejemplo, tiene películas pertenecientes a este género desde los años 20. Para este texto solo tomaremos en cuenta los realizados a partir de 1960, que es cuando la producción de wésterns comenzó a ser más consistente.

³ Ecuador ha realizado muchos más de lo que ellos llaman “wéstern chonero”, que son producciones de bajo presupuesto con actores naturales y distribuidas muchas veces en el mercado de la piratería. Hemos encontrado 7 de estos wésterns online, el resto queda por explorar.

Perú con uno. Para Centroamérica encontramos que solo en México existen más de 200 wésterns.

Al no existir en Latinoamérica un Destino Manifiesto –al menos en la forma exacta que existió en Estados Unidos–, las formas nómadas del wéstern en esta región son diversas. Sea por un desplazamiento forzoso o por uno voluntario con la promesa de un futuro mejor, a los personajes del Centro y Sur los caracteriza un vagabundeo diferente al de los personajes del Norte. Si en el Norte los personajes se desplazan buscando dónde asentarse, en Centro y Sudamérica los personajes deben permanecer en continuo movimiento, sin reposo, puesto que el asentarse en un punto puede representar peligro de muerte. La lucha por tierras cobra especial importancia en el wéstern sudamericano. En el caso colombiano, el desplazamiento forzoso es quizás uno de los temas que más sobresalen. La pugna por tierras y los enfrentamientos entre grupos armados, ponen a los personajes campesinos y sus tierras en la mira.

A partir de 1960, el wéstern colombiano nos ha entregado 9 películas.⁴ Estos wésterns son: Aquileo Venganza (1961), dirigi-

⁴ Antes de 1960 identificamos dos wésterns más: Allá en el Trapiche (1943) y Sendero de Luz (1945).

da por *Ciro Duran*; *El Taciturno* (1971), del director *Jorge Gaitán*; *Canaguar* (1981), de *Dunav Kuzmanich*; *Tiempo de Morir* (1985), de *Jorge Alí Triana*; *Ahora mis Pistolas Hablan* (1986) dirigida por *Fernando Orozco* y *Aldo Sambrell*;⁵ *La Captura* (2012) de *Dago García*; *Pariente* (2016) de *Iván Gaona*; *Ma- los días* (2016), de *Andrés Beltrán*; por último, *Adiós al amigo* (2019), también del director *Gaona*.

Si en el Norte los personajes se desplazan buscando dónde asentarse, en Centro y Sudamérica los personajes deben permanecer en continuo movimiento, sin reposo, puesto que el asentarse en un punto puede representar peligro de muerte.

Desde 1945 en Colombia se han realizado wésterns que transitan entre discursos de izquierda y derecha, tratando especialmente asuntos de violencia y robo de tierras. El wéstern *Aquileo Venganza* (1968) representa el robo de tierras campesinas a manos de grandes terratenientes apoyados por un corrupto alcalde. Asesinatos por la espalda, engaños con escrituras de tierras e incluso masacres de familias enteras, guían al protagonista de la cinta, *Aquileo*, a bus-

⁵ Hoy en día solo se puede acceder a esta cinta a través de la visualización directa en la sede de la Cinemateca de Bogotá.

car venganza. Su destino después de esta búsqueda es incierto, sin tierra ni familia, la película deja a su suerte al protagonista para hacernos entender que deberá seguir sin reposo y sin rumbo, pues le han arrancado sus raíces.

Por otro lado, en el 2012 la cinta *La Captura* representa a un municipio rural amedrentado por un bandido violento, perseguido por las autoridades colombianas. Entre la espada y la pared, los campesinos no saben si deben cooperar con la ley o encubrir al bandido que los amenaza. Sin saber cómo manejar esta encrucijada, una de las familias tímidamente recibe en su casa a los militares a cargo, acto seguido pierden sus tierras en un incendio que el bandido *Álvaro Salcedo* provoca como retaliación por hablar con los militares. Así como en *Aquileo Venganza*, en *La captura* no se nos relata qué pasará con esta familia ahora sin hogar y con un futuro incierto. En manos del espectador está entender que estos campesinos deberán vagabundear sin reposo.

La trama del wéstern se caracteriza por hacer chocar fuerzas opuestas, estas oposiciones pueden ser la ley formal versus la informal, lo civilizado versus lo salvaje y los de adentro versus los de afuera, entre otras. Una de las oposiciones más frecuentes en el wéstern colombiano es la de la ley formal

versus la informal. En ocasiones la trama del wéstern colombiano comienza justo cuando los protagonistas están forcejeando por sus tierras contra terratenientes corruptos (que pueden llegar a ser políticos al mando); en otros casos, al antagonista lo encarnan las fuerzas militares, como ocurre con los ejércitos conservadores de la cinta Canaguaro (1981), forzando al héroe a unirse a las guerrillas liberales para terminar divagando, escapando de la muerte. El wéstern en Colombia ha apostado por escenificar la tensión entre las leyes formales e informales que se enfrentan en las montañas del país, algunas veces denunciando incluso hechos reales, como es el caso de Canaguaro. Sin embargo, más allá de posturas políticas, la representación de la izquierda y la derecha está caracterizada por una violencia similar a la del Oeste americano, es decir, una violencia completamente normalizada.

El contexto temporal de todos los wésterns colombianos está unido de una u otra forma a la violencia en el campo. La posguerra de los Mil Días (presente en las cintas Aquileo venganza y Adiós al amigo), las acciones de los chulavitas⁶ (Canaguaro), la presencia de un criminal que violenta al pueblo (La captura y Malos días) o la desmovilización


⁶ Los chulavitas fueron un grupo armado al servicio del Partido Conservador que operó durante la llamada época de la violencia en Colombia.

de un grupo armado (Pariente), son las circunstancias que disparan los hechos de las películas. La amenaza de desplazamiento de tierras y el posterior incendio de los predios campesinos, es un tema que atraviesa a cintas como Aquileo Venganza, Canaguaro y La Captura.

Una de las oposiciones más frecuentes en el wéstern colombiano es la de la ley formal versus la informal.

En la mayoría de los casos el trasegar del héroe wéstern en Latinoamérica tiene un inicio violento. Contrario al wéstern estadounidense en el que el héroe abandona la civilización para conectarse con la naturaleza salvaje, en búsqueda de nuevas tierras para asentarse; el héroe latinoamericano con frecuencia es expulsado de su tierra, su deambular no es voluntario, sino que es obligado. Al héroe latinoamericano le está prohibido detenerse, su viaje se construye como una búsqueda por retornar al lugar perdido.

Colombia, junto con otros países de Latinoamérica, ha hecho lo suyo por apropiarse del género en cuestión. Los cambios que este país le ha introducido al género, pueden hacerle pensar a los puristas del cine que en realidad no se trata de wésterns; sin

embargo, sí hay una intención en sus realizadores de que así sea. La mirada crítica al levantamiento en armas de subalternos voraces, los campesinos que no se muestran tan dóciles y están dispuestos a dar la pelea por la tierra o por la venganza a los terratenientes, la representación del Estado como criminal, el folclore en la estética y el vestuario, el uso de actores no profesionales y la música colombiana que acompaña cabalgatas o enriquece persecuciones, dan cuenta de una interesante apropiación y demuestran que el wéstern está lejos de ser solo un género norteamericano e imperial, puesto que ha ido convirtiéndose en uno en donde desposeídos y subalternos encuentran un escenario de confrontación al orden establecido que les ha sido velado en el mundo real. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CINE, EMOCIÓN Y PENSAMIENTO

Hernán Arango S.

—●—



El cine narrativo a través de sus principales discursos reconocibles por el espectador: ficción y documental, refleja realidades tanto como las genera. Su gramática básica, consolidada en poco más de tres décadas desde su nacimiento, está incorporada en nosotros en tanto sujetos inherentes a culturas

que hemos asimilado sus diversas convenciones. El cine es un lenguaje casi universal que aprendemos a descifrar desde niños, desde antes de acceder siquiera al significado de la palabra escrita.

El cine narrativo refleja realidad y genera realidad desde sus orígenes, desde que deci-

dió, a través de sus padres, retratar acciones de personajes comunes en escenarios de la vida cotidiana y luego, a partir de la mirada de fotógrafos de profesión, magos de oficio y hasta sensibles y ambiciosas secretarías¹, se arriesgó a imaginar mundos imposibles.

El cine, entonces, genera emociones a partir de sus formas y sus contenidos y estas emociones devengan en manipulación, pero también en reflexión y compromiso por parte de autores individuales o colectivos ...

El cine narrativo observa e imagina y proyecta universos en los cuales podemos perdernos. Todo cine que pretenda llamarnos la atención sobre un hecho político o social, que pretenda generar reflexión, conmoción, memoria, indignación moral, duelo, etc. implica un gran trabajo de observación y análisis, un trabajo etnográfico, que genera un “invento” en cuanto a la ficción y retrata una verdad en relación con el documental; en ambos casos, espejos que reflejan más de lo que esperan, incluso más de lo que sus autores pueden a veces imaginar.

El cine sabe de su poder de seducción; sabe de su legibilidad casi que universal; sabe que, a diferencia de otras artes que le preceden –como se lo enseñara Walter

¹ George Albert Smith, George Méliès y Alice Guy, tres grandes pioneros del cine como medio de expresión.

Benjamin–, sus copias son al mismo tiempo sus originales, alcanzando por igual y con el mismo impacto, a públicos amplios y distantes entre sí (Benjamin 1936); y sabe que, con sus artilugios narrativos y gramaticales, apelando directamente a nuestros afectos, a nuestras emociones como constructos culturales, puede vendernos desde los más icónicos zapatos, hasta las más fascistas² o revolucionarias ideas³. “El cine es un arte de afectos”, expresa el doctor en filosofía Daniel Jerónimo Tobón (2020, p.1) quien agrega que el cine: “produce emociones, estados de ánimo y actitudes que comprometen nuestra imaginación, nuestro pensamiento y nuestro cuerpo. La compasión, la ira, el suspenso, la admiración o la repulsión no son un efecto secundario de las películas, sino una de las razones por las que vamos a verlas.”

El cine, entonces, genera emociones a partir de sus formas y sus contenidos y estas emociones devengan en manipulación, pero también en reflexión y compromiso

² La consolidación de la imagen de Hitler como un líder ambicioso, poderoso y necesario para Alemania ante los ojos de su propio pueblo, se debe en gran parte al virtuosismo técnico y narrativo desplegado por la directora Leni Riefesstahl en su documental de 1935 *El Triunfo de la Voluntad*.

³ Las Escuela del Montaje Ruso, uno de los movimientos cinematográficos más reconocidos de todos los tiempos, ayudó a consolidar en la década de los 20’s del siglo XX la por entonces prometedor revolución Bolchevique gracias a su papel como difusor y generador de ideas en la masa iletrada, que de otro modo no hubiera podido comprender los alcances del proyecto político y social del Estado.

por parte de autores individuales o colectivos que, a partir de su mirada del mundo, lo reflejan, lo critican, lo cuestionan y en algunos casos, hasta lo transforman. Asistimos pues a ver un film para sentir la más diversa gama de emociones, para al final del recorrido, cuando es el caso y el autor se lo propone, escuchemos su propia voz, nos hagamos sus mismas preguntas y eventualmente tomemos partido con base a sus intenciones. Al respecto Tobón introduce el concepto de “afectos morales” para hablar de la relación entre la emoción y el juicio de valor: “El cine es, sobre todo, un arte de afectos morales; emociones, estados de ánimo y actitudes que presuponen o expresan valores, que ponen en juego nuestras facultades morales e implican tomas de postura respecto al bien o al mal.” (2020, p.13).

El cine expresivo: emoción y reflexión.

Al igual que el cine narrativo expresado en la ficción y en el documental en sus más reconocibles convenciones, los lenguajes audiovisuales experimentales⁴, dirigidos a un público mucho más específico y reducido, nacen en estrecha relación con las vanguardias de principios del siglo XX, estableciendo, por su naturaleza misma, “...lazos

⁴ El cine experimental es aquel que justamente irrumpe, en diferentes momentos de su historia, como una desestructuración: de formas de representar, estetizar y narrar. (Kozac 2012, p. 40)

con el arte, y entre ambos fueron tejiendo una historia de cruces y fronteras” (La Ferla 2000, p. 4). Al ser un discurso que ignora o trasgrede las convenciones narrativas⁵, sus recursos para impactar en el espectador son otros, -se requiere mayormente de disposición, análisis y referentes-, pero encaminados hacia la misma lógica de generar pensamiento, de generar reflexión apelando a las emociones, desde las más básicas, hasta las más intrincadas y entendiendo la emoción desde la perspectiva relativista de la antropología como un constructo social: “Cargada de un tono afectivo, la emoción no tiene realidad en sí misma, no tiene su raíz en la fisiología indiferente a las circunstancias culturales o sociales, no es la naturaleza del hombre lo que habla en ella, sino sus condiciones sociales de existencia.” Afirma David Le Breton (2012, p. 70) a propósito de sus estudios sobre las emociones.

El cine experimental y luego el video experimental resultado de las tardovanguardias de la década de los años sesenta del siglo XX, aunque desde entonces y hasta la actualidad tiene grandes representaciones monocal (realizados directamente

⁵ Pero siendo la ficción, por su vena comercial y su talante popular, el discurso hegemónico, la experimentación de la que habla el cine y el video experimental surge en contraposición a los cánones de la ficción, especialmente aquellos propios de lo que se conoce como el clasicismo cinematográfico, que son esas leyes y convenciones narrativas de la ficción establecidas desde David Griffith y consolidadas durante la Edad de Oro de Hollywood. (Mejía Osorio 2018.)

para ver en pantalla o monitor), estrecharon sus relaciones con otras manifestaciones artísticas asumiendo, en su gran mayoría, reflexiones imbricadas y profundas con relación a las propias realidades de sus autores:

Vinculan su ejercicio artístico hacia cuestiones que impactan mayoritariamente a la población, siendo los temas relacionados con los problemas de violencia una de las principales temáticas que interesan, cuestionan y preocupa a muchos artistas, de igual modo, es importante afirmar que el uso del video y su intermediación con otros medios y disciplinas artísticas, ha llevado a que los artistas contemporáneos recurran a su uso cada vez más con mayor frecuencia. (Mejía 2000, p. 24).

“

La teoría de Nussbaum en uno de sus desarrollos más radicales, sostiene que las emociones no solo requieren creencias y alguna clase de pensamientos, sino que son esos pensamientos.”

Aunque los lenguajes audiovisuales experimentales y su cruce con otras artes como la arquitectura, la danza y el performance reflejados en la videoinstalación, la videoescultura, la videodanza, entre otras expresiones, admiten toda clase de experimentaciones que

en ocasiones se agotan en meras deconstrucciones formales y pirotecnias fuera de cualquier intención, también han sabido estar representadas en autores con intenciones y pretensiones claras, que buscan expresar las más complejas y profundas ideas a través de experiencias sensibles.

Tres ejemplos colombianos

Teniendo como premisa que el cine en sus tres principales discursos frente al espectador es un fuerte generador de ideas transmitidas principalmente a partir de las emociones, se trae a colación las investigaciones con relación al concepto “afectos morales” propuesto por Daniel J. Tobón, cuyo marco referencial para hablar de 8 películas colombianas desde dicha perspectiva en su libro *Experiencias de Mal*, efectos morales en el cine colombiano contemporáneo, está sustentado en los preceptos de la teoría cognitiva de la imagen y la psicología cognitiva. Tobón argumenta que son: “afectos morales cuando las consideraciones morales forman parte de la estructura del afecto (por ejemplo, las emociones morales incluyen criterios de merecimiento, justicia, bondad)” (2020, pág. 22); “La teoría de Nussbaum en uno de sus desarrollos más radicales, sostiene que las emociones no solo requieren creencias y alguna clase de pensamientos, sino que son esos pen-

samientos.” (2020, pág. 24); Tobón complementa el concepto afirmando que: “... las emociones morales están causalmente relacionadas con juicios morales (como antecedentes o efectos), o tienden a producir conductas altruistas o concordantes con la moralidad social.” (2020, pág. 29).

El cine, entonces, generador de emociones, generador de pensamiento en un país como Colombia, donde son tantas las víctimas en tantos frentes y en un camino tan largo donde “cada piedra es un altar”; muchos autores a través de su obra, han procurado ser conciencia, memoria y consuelo, han conversado con el espectador a través de sus films sobre la barbarie de las guerras perpetuas, pero también sobre las violencias cotidianas:

La mujer del animal (Gaviria, 2016)

Víctor Gaviria, por ejemplo, con su obra de ficción *La Mujer del Animal*, narra la historia de Amparo, una mujer cosificada, violada y maltratada sistemáticamente y a lo largo del tiempo por Libardo (*El Animal*), un hombre que la toma como suya, como “su mujer”, despojándola de todo albedrío y casi que de toda dignidad humana pese a su fortaleza mental y a su capacidad resiliente. En este film Gaviria llama a la indignación, al miedo que te hace estar a la defensiva, a la rabia visceral y a la repulsión con relación

a Libardo, pero también a la conmisericación con relación a Amparo, a la empatía que genera un ser que refleja el destino de una tía, una conocida, una vecina, una de tantas historias de aquellas que se dan con menor o mayor violencia. Condenamos el fenómeno de los excesos de Libardo, sentimos vergüenza por la permisividad del vecindario, vengamos a Amparo y a otras víctimas del perpetrador liberándolas de su tragedia y podemos hablar entre nosotros, quizá con la mirada gacha y la voz entrecortada, sobre la doble moral colombiana, el machismo y sus excesos y el miedo y el silencio como cómplices.

Rechazamos fenómenos a partir de un discurso que apela primeramente a la emoción, emoción que se convierte en pensamiento, que, de hecho, es ese propio pensamiento.

Ciro y yo (Salazar, 2018)

En esta obra documental Miguel Salazar cuenta la historia de *Ciro Galindo*, un septuagenario campesino que ha vivido arduamente el conflicto armado colombiano: “A dónde quiera que ha ido, la guerra lo ha encontrado” (Salazar, 2018). *Ciro*, amenazado, perseguido, desplazado por la violencia, evoca las historias de su hijo reclutado desde niño por la guerrilla y asesinado de adolescente por los paras; de su otro hijo

fallecido en un evento fortuito; de su esposa finada ante la tristeza y la desesperanza y de su único hijo sobreviviente, quien también fue perseguido por los paramilitares por no querer hacer parte de sus filas. Salazar se vale de varios recursos reconocibles del documental clásico en sus vertientes expositivas, interactivas y observacionales (Nicholls 1997), para presentarnos a Ciro y a su hijo Esneider en toda la dimensión de su humanidad. El antagonista, en este caso, es un enemigo que no está encarnado por un individuo, que no tiene un rostro único y reconocible, sino que está integrado por una suma de situaciones trágicas que superan en todo momento a sus personajes.

Conmiseración sentimos ante personajes buenos e inocentes y ante los conflictos que los rebasan, empatía y simpatía⁶ ante esa bondad que evidencian. El documental al servicio no solo de la memoria histórica como la recopilación de hechos en una línea de tiempo, sino de esas pequeñas memorias con nombre propio, de esas voces antes

⁶ Para suscitar compasión por un personaje es necesario, en primer lugar, hacerlo simpático, algo que resulta obvio si recordamos que la simpatía puede definirse, con Noël Carroll, como una pro actitud hacia una persona o personaje, una preocupación favorable por su bienestar, y que cualquier emoción requiere algún tipo de relevancia. (Tobón 2020, p. 162).

Solo compadecemos a quien nos importa, y eso es justamente lo que designa el concepto de simpatía. (Tobón 2020, p. 162).

anónimas, que continuarán hablando más allá de su propio tiempo.

El documental al servicio no solo de la memoria histórica como la recopilación de hechos en una línea de tiempo, sino de esas pequeñas memorias con nombre propio, de esas voces antes anónimas, ...

Musa Paradisiaca (Restrepo, 1997)

José Alejandro Restrepo, una de las voces artísticas más importantes del video experimental en Colombia, es un gran coleccionista de la memoria del país a través de sus archivos audiovisuales. Durante años ha recopilado noticias a través de recortes de prensa y programas de televisión y en medio de este trabajo taxonómico, han surgido algunas de sus más importantes obras. Musa Paradisiaca, uno de sus trabajos más reconocidos, es una videoinstalación⁷ que: “Consistente en un recinto en penumbra de cuyo techo penden, como cuerpos, inmensos racimos de plátano hartón; algunos de ellos llevan en la punta de su flor-glande un monitor de video que muestra imágenes violentas tomadas de noticieros nacionales sobre las masacres cometidas en las zonas

⁷ La unicidad de la instalación reside, a su vez, en la particularidad de su condición efímera a medio camino entre la obra material que deja huella, materia de museo y de colección, y la intervención diluida en el tiempo de su actuación. (Kozac 2012, p. 141)

bananeras del país.” (Roca 2016). Este trabajo en video en hibridación con el happening y la instalación interactiva, ofrece una experiencia multisensorial y apela directamente a nuestra memoria colectiva como sociedad a través de símbolos reconocibles y de archivos audiovisuales que integran nuestra cotidianidad. Restrepo apela al miedo y a la tristeza que nos produce el otro en su tragedia, nos muestra en un mismo tiempo y espacio, 100 años de masacres en una zona cuya misera es directamente proporcional a su riqueza y se apoya en la figura del racimo de plátano, cuan cuerpo humano inerte suspendido, que con el paso del tiempo se deteriora hasta la podredumbre⁸.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1969). La obra de arte en la Época de su reproductibilidad técnica. Ciudad de Méjico. Editorial Itaca.

Kozac, Claudia (2012). Tecnopoéticas Argentinas. Archivo blando de arte y tecnología. Buenos Aires, Argentina. Caja Negra Editora.

Le Breton, David (2012). Por una antropología de las emociones, Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emo-

⁸ La unicidad de la instalación reside, a su vez, en la particularidad de su condición efímera a medio camino entre la obra material que deja huella, materia de museo y de colección, y la intervención diluida en el tiempo de su actuación. (Restrepo 2006, p.13)

ciones y Sociedad. N°10. Año 4. Diciembre 2012-marzo de 2013. Argentina. pp. 69-79.

La Ferla, Jorge. (2012). Cine expandido, video y ambientes virtuales. En La Ferla, J. (Ed.), El medio es el diseño audiovisual. Manizales, Editorial Universidad de Caldas.


Mejía, Carlos (2018). Arte audiovisual intermedial y la representación de la violencia en Colombia. Medellín, Colombia. Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

Nichols, Bill (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona, España. Editorial Paidós.

Restrepo, José Alejandro (2006). Cuerpo Gramatical: cuerpo, arte y violencia. Universidad de los Andes, Bogotá.

Roca José (2016). Arteflora.org recuperado el 8 de octubre de 2020 de <http://arteflora.org/exposiciones/musa-paradisiaca-jose-alejandro-restrepo/>

Osorio Mejía, Oswaldo. (2006). El video arte y la video instalación. (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Tobón, Daniel Jerónimo (2020). Experiencias del mal, afectos morales en el cine colombiano contemporáneo. Bogotá. Lasi-rén Editora. 

EL HOMOEROTISMO FEMENINO EN LA CULTURA VISUAL COLOMBIANA

PRIMERAS APROXIMACIONES HETEROPATRIARCALES DE UN LESBIANISMO INVISIBLE

Karol Valderrama-Burgos



Investigadora en cine latinoamericano y estudios de género



Para empezar

La noción de “homoerotismo” ha sido construida históricamente de forma negativa, fuertemente arraigada a predisposiciones occidentalizadas y patriarcales. Específicamente, este tema, considera-

do “tabú” para sociedades conservadoras (como la colombiana), ha logrado afectar la multiplicidad que ofrece lo homoerótico, reduciéndolo a ser concebido como una sola forma de expresión que abarca representaciones “desviadas” sobre el amor, la des-

nudez, el sexo o el deseo entre personas de un mismo sexo, por ejemplo, desde los productos culturales y audiovisuales. Cuando dichas representaciones se han referido a los cuerpos y deseos femeninos exclusivamente, pareciera ser imperativo pensarlos, exhibirlos y comercializarlos desde perspectivas heteronormativas, es decir, desde contextos en los que la heterosexualidad es la norma y el discurso común para definir las dinámicas sociales y de género.

La historia ha demostrado que esta concepción hace parte de una estética visual comercial que se ha estructurado desde construcciones binarias de género y de fantasías sexuales dentro del patriarcado respecto a la feminidad. Tomando esto como punto de partida, este artículo pretende analizar las primeras representaciones del homoerotismo femenino en la cultura visual colombiana como un discurso lésbico invisible, en medio de un contexto claramente patriarcal durante la década de los ochenta.

Aunque desde una perspectiva histórica Colombia es un país emancipado desde 1810, aún es una nación joven definida por códigos sociales heteronormativos, como resultado de la colonización española y sus imposiciones religiosas y de género. Por ende, con el paso del tiempo, Colombia ha sido un territorio en donde los mandatos

católicos y conservadores se convierten en pautas para la expresión cultural, tal y como ha sido el discurso dominante y comercial de la televisión y del cine de Colombia. Estos productos han tenido la tendencia a privilegiar y perpetuar imágenes asociadas a la moral católica –rechazando lo que no se ajusta a la norma– y dando paso a arquetipos sociales basados en ideas clásicas sobre la feminidad, la masculinidad, el afecto, o las adversidades sociales que el país ha enfrentado desde los años treinta del siglo veinte.

... telenovelas como *La tía Julia y el escribidor* (Stivel, 1981) y la reconocida *El gallo de oro* (González & Sánchez Cristo, 1981) rompieron paradigmas sobre la mujer protagonista sumisa y tradicional ...

Los efectos de la revolución sexual y la segunda ola feminista fueron el punto de quiebre para expandir y transgredir la mirada puritana o esquiva de la esfera audiovisual colombiana. Es solo hasta la segunda parte de la década de los setenta, con *Amazonas para dos aventureros* (Hofbauer, 1974) y *Pasos en la niebla* (Arzuaga, 1978), que surgen las primeras representaciones explícitas y eróticas sobre la mujer, a pesar de seguir ligadas a un discurso exclusiva-

mente heteropatriarcal. De todos modos, la mirada masculina –aquella que desde el cine clásico e influyente de Hollywood de los años treinta sexualizó al cuerpo femenino (Mulvey, 1975)–, no dudó en posarse en estereotipos de mujeres salvajes asociadas a ritos paganos en la primera producción, o en la antagonista histérica, psicótica y masoquista, en el caso de la segunda mencionada. Dichos enfoques o intereses eran deliberadamente implícitos o tan solo ausentes en las producciones televisivas, puesto que en dicha década la televisión era indudablemente el medio que situaba a la familia como unidad básica de audiencia e interacción (Martín Barbero, 1987).

Solo hasta la siguiente década que telenovelas como *La tía Julia y el escribidor* (Stivel, 1981) y la reconocida *El gallo de oro* (González & Sánchez Cristo, 1981) rompieron paradigmas sobre la mujer protagonista sumisa y tradicional, mostrando en la pantalla mujeres que podían estar explícitamente vinculadas a comportamientos subversivos, liberadores y (hetero)eróticos, expandiendo la mirada melodramática sobre América Latina, revelando una matriz cultural, las demandas sociales, y los mestizajes de los que estamos hechos, como sugiere Jesús Martín Barbero (2002: 195).

Indudablemente estas producciones ha-

cen parte fundacional de lo que Oswaldo Osorio (2012) ha identificado como los orígenes del discurso erótico en el cine colombiano durante esta década. Imágenes eróticas y del deseo femenino fueron llevadas a un nivel diferente a través de películas como *Erotikón* (Meléndez, 1984) y *La mansión de Araucaíma* (Mayolo, 1986), y a través de la miniserie televisiva *Los pecados de Inés de Hinojosa* (Triana, 1988). En estas producciones, el hedonismo y el deseo desenfrenado priman en la narrativa, pero con una fuerte tendencia a relacionarlo entre hombres y mujeres. Sus propuestas audiovisuales son pioneras al ofrecer enfoques explícitos sobre el deseo femenino, sugiriendo la existencia del lesbianismo en pantalla, con un interés puntual en representar el homoerotismo, la seducción y los cuerpos a través de personajes femeninos.

Sin embargo, Si bien esto habla de un giro importante en la cultura visual colombiana, también habla de los cuestionamientos que la liberación sexual femenina aún tiene por resolver dentro del patriarcado. Lo que inició como una subversión a lo que anteriormente censuraba las feminidades patriarcales, resultó concebido y construido como una extensión del discurso tradicional y la mirada masculina, en donde los códigos de género contribuyeron a la hiper-feminiza-

ción de la mujer en diferentes ámbitos, fuese por su desnudez, sensualidad, actividad sexual o incluso a través de la maternidad.

Teniendo en cuenta el enfoque y la disponibilidad de material para esta publicación, este artículo propone un acercamiento a la película *La mansión de Araucaíma*, de 1986, y a la miniserie *Los pecados de Inés de Hinojosa*, de 1988, ya que ambas producciones ofrecen imágenes homoeróticas femeninas sin precedentes en la cultura visual colombiana. Para esto, consideraré dos elementos clave, contemporáneos a la década en la que se realizaron las dos producciones elegidas para este texto. En primer lugar, la contribución de una de las precursoras del análisis feminista del cine, Laura Mulvey (1975). Su trabajo fundacional reconoce cómo el patriarcado ha estructurado inconscientemente la narrativa del cine y cómo ha codificado lo erótico, por ende, las múltiples maneras en que la mirada masculina y dominante gobierna sobre los cuerpos femeninos a través de las películas. En segundo lugar, algunos de los postulados del trabajo de Teresa de Lauretis (1988; 1991), ya que sus análisis exploran nociones como la (in)visibilidad y la (in)diferencia, reconociendo las complejidades, dicotomías y oportunidades de reapropiar los discursos dominantes para redefinir el cuerpo femenino

cuando se representa la homosexualidad femenina en el cine, más allá de estrategias codificadas.

Estos dos enfoques con perspectiva de género en el cine me permitirán plantear que la estética y las estrategias visuales empleadas en las producciones mencionadas para representar la atracción sexual, sexo y desnudez entre mujeres, a pesar de transgredir el discurso dominante, evidencia una paradoja compleja. Aunque ambas producciones desafían representaciones convencionales de mujer a través de personajes homoeróticos, sugiriendo la posibilidad de lesbianismos para la audiencia, en realidad refuerzan un modo de género heteropatriarcal al mostrar los lazos sexuales entre mujeres que satisfacen fantasías masculinas, y señalando la noción de invisibilidad lésbica como base del homoerotismo en la cultura visual colombiana.

Aunque ambas producciones desafían representaciones convencionales de mujer a través de personajes homoeróticos, sugiriendo la posibilidad de lesbianismos para la audiencia, en realidad refuerzan un modo de género heteropatriarcal ...

Las producciones

La mansión, una película hecha por el re-

conocido y ya fallecido Carlos Mayolo, fue parte de la era prolífica de FOCINE y, principalmente, se asocia al género literario y cinematográfico criollo, denominado “gótico tropical”. Tal y como lo analiza Juana Suárez (2014), este género devela una mezcla que va más allá de la combinación de las raíces europeas de dicho género de horror con los trópicos, poniendo en evidencia la base híbrida, colonial y esencialista de América Latina – en especial su zona Caribe y tropical. La película de Mayolo fue la adaptación de la novela homónima del escritor colombiano Álvaro Mutis, publicada en 1973. Tal y como muchas personas lo han documentado, Mutis desafió a su amigo y reconocido cineasta Luis Buñuel, quien se mantuvo incrédulo ante la posibilidad de usar elementos góticos en entornos tropicales. Mutis logró adaptar este estilo británico y literario, considerando la atmósfera y personajes que los trópicos ofrecen, tales como las dinámicas opresoras de la hacienda o la pureza de linaje (Suárez, 2014: 25), o las múltiples marginalizaciones de clase, raza y género que emergen dentro de estos espacios.

Es así como la película cuenta la historia de una mujer, La Machiche (Vicky Hernández), y de cinco hombres que conviven con ella en la mansión de Araucaíma: Cristó-

bal, el sirviente (Antonio Pitanga); Paul, el guardián (Carlos Mayolo); Camilo, el piloto (Luis Fernando Suárez); el cura (Alejandro Buenaventura); y Don Graci, el propietario de la hacienda (José Lewgoy). Cuando Ángela, la modelo (Adriana Herrán), llega a la hacienda, la rutina hedonista y misteriosa de la mansión cambia. Es a través de su visita que el orden de sus propias reglas se desestabiliza, llegando eventualmente a un final fatal. Como lo indica el cartel de la entrada de la hacienda, en el interior están los peligros oscuros y agradables, aquellos que, sin guiarse por una moral patriarcal, privilegian la libertad y el deseo sexual de Machiche, inicialmente.

Los pecados es una miniserie de 10 episodios, bastante controversial para su época. Esta producción fue una adaptación de la novela histórica escrita por el periodista Próspero Morales Padilla, la cual se desarrolla en la década de 1560. La serie cuenta la historia de una mujer de clase alta y mestiza, Inés (Amparo Grisales), cuyas acciones la definen como el epítome de la desviación de las normas sociales, raciales, de género y sexuales en un período colonial y tan conservador (Rosado Áviles & Ortega Arango, 2008). De manera similar a la de *La mansión*, esta serie posa la mirada en la existencia sexualizada del personaje protagónico

femenino, una mujer mestiza y morena, que domina al personaje secundario femenino, una mujer blanca y rubia – Juanita, su sobrina (Margarita Rosa de Francisco). De este modo, la serie nos orienta a identificar la construcción de una relación homosocial femenina como algo constituido por contrapartes arquetípicas, tales como la buena y la mala, la blanca y la mestiza, la joven y la más adulta. Adicionalmente, *Los pecados* explora cómo, tanto el incesto entre dos mujeres como la vida sexual de Inés con diferentes hombres, logran empoderarla en un contexto en el que no se le permite, y así poder alcanzar deseos profundos y siniestros, pero también un final fatal.

En este orden de ideas, analizaré la representación de las relaciones cercanas y los encuentros sexuales entre mujeres, ya que actúan como uno de los clichés que utilizan ambas producciones para sugerir representaciones lésbicas en sus historias y de manera clave en la cultura visual colombiana, pero, al fin y al cabo, implícitas y heteropatriarcales.

Microanálisis: Machiche y Ángela

En *La mansión*, la primera secuencia en la que vemos a Machiche y Ángela aparecer juntas, sugiere desde el principio cómo se colocará la mirada activa y masculina sobre el vínculo que ellas tendrán directamente.

Cuando Ángela llega a la mansión pidiendo ayuda, ya que la cadena de su bicicleta está rota, podemos ver que el guardián de la hacienda, Paul, duda en dejarla entrar (es de resaltar que Paul es interpretado por el mismo Mayolo). Ángela representa una amenaza a las dinámicas que se dan dentro de la hacienda y, sin ser fortuito, es Paul/Mayolo –como personaje y como director– quien ejerce un poder inicial a través de su mirada y quien decide si ella podrá hacer parte de ese lugar. A través de una toma subjetiva desde el personaje de Paul, vemos a Ángela de frente, conectando su llegada con un primer plano del candado que impide su ingreso, con su tono de voz delicado y su mirada cabizbaja, lo cual finalmente le da acceso.

Justo al ingresar, la fuerza del personaje de Machiche, tanto narrativa como territorial, se enfatiza desde el plano contrapicado en el que ella es retratada desde el balcón, mientras mira a la frágil visitante. La edición lenta pero efectiva durante esta secuencia revela cómo Ángela se muestra maravillada no solo por el nuevo lugar, sino por la ruta que la lleva directamente a donde Machiche. Al final de la secuencia, Don Graci invita a Ángela a quedarse como invitada especial. Allí, ambas mujeres están encuadradas al mismo nivel, sugiriéndonos

que podrán tratarse como iguales, a pesar de ser contrapartes desde múltiples perspectivas. Ángela se quedará, no solo para satisfacer deseos personales y ajenos, sino para amenazar el poder de Machiche dentro de la hacienda y eventualmente para morir. En la mansión, Ángela verá en Machiche su última aliada sexual y su más fuerte contendiente.

... la fuerza del personaje de Machiche, tanto narrativa como territorial, se enfatiza desde el plano contrapicado en el que ella es retratada desde el balcón, mientras mira a la frágil visitante.

Durante las dos primeras noches en la hacienda, Ángela cede a las tentaciones masculinas. Aunque satisface su propio deseo, el lente se centra en su desnudez, sus senos y los encuentros íntimos con el cura y el sirviente. Lo que Ángela ignora es que, como dice Don Graci, no se pueden cometer pecados veniales en la hacienda, y ‘aún las flores más blancas necesitan enterrar sus raíces en la tierra más negra.’ La liberación sexual y narrativa de Ángela no pasa desapercibida y esto, de manera heteropatriarcal, será castigado. Es así como la orden que Don Graci le da al sirviente de tener sexo con Ángela, reafirma el poder masculino y

el castigo simbólico que Ángela “merece” por querer obtener mayor poder social y sexual dentro de un territorio inexplorado, en donde todo parecía estar definido, y en donde dicho sistema no le permite satisfacerse en plenitud.

Aunque Machiche está vinculada erótica o sexualmente a cada uno de los personajes masculinos, tiene un interés especial en Cristóbal. Al momento de enterarse de que Ángela y Cristóbal han tenido sexo, Machiche rechaza la posibilidad de sacar a Ángela de la hacienda, tal y como lo sugiere Don Graci al reconocer el desequilibrio en el que todo está a raíz de la presencia de Ángela en la mansión. Aun así, Machiche manifiesta la necesidad implícita pero urgente que tiene de minimizar la fuerza que la modelo ha adquirido en tan poco tiempo. Es a través de su cuerpo libre, voluptuoso y femenino que Machiche expresará su interés y poder sobre Ángela, lo cual está silenciosamente arraigado a bases heteropatriarcales.

El interés de Machiche se materializa la mañana siguiente en el patio, durante la primera secuencia homoerótica de la película. Desde el inicio de la historia, la película muestra cómo parte de la rutina dentro de la hacienda incluye que Cristóbal o Machiche le den un baño a Don Graci en el patio central. En la secuencia con Ángela, Machi-

che es quien le da un baño a Ángela. Mientras tanto, Don Graci las observa con cierto morbo y detenimiento, saboreándose un mango y sus dedos, y mirando directamente a la cámara. Mientras que el cuerpo desnudo de Don Graci se ha visto parcialmente, el cuerpo de Ángela se muestra completo y desnudo, acentuando la sexualización de su personaje tanto para los personajes como para la cámara.

Poniendo la serpiente sobre el cuerpo de Ángela, Machiche y la serpiente fálica hacen de Ángela la personificación de la mujer que cae en desgracia ...

Aunque pocas tomas brindan contexto sobre el tipo de situación en que se encuentran los demás personajes, la mayoría de las tomas enfatizan y revelan la mirada masculina progresiva e interminable, una mirada fija, “hambrienta”, curiosa y grotesca, a través de los ojos de Don Graci, que se complementa con la mirada de cada uno de los hombres de la hacienda, toma tras toma. Ángela y Machiche encarnan, así, el principal espectáculo homoerótico, que eventualmente va más allá del mundo masculino de la historia y se transfiere a la mirada de la audiencia de ese entonces.

Justo después del encuentro en el patio,

Machiche y Ángela son retratadas en uno de los espacios más privados de la hacienda (y para una mujer dentro de un contexto patriarcal), la habitación de la mujer: el cuarto de Machiche. En esta secuencia, tres símbolos específicos señalan el encuentro de estas mujeres y su significado en la historia. El primer símbolo, la pintura en la pared, muestra a dos mujeres al aire libre, una maravillada por el talento que la otra mujer le comparte, justamente ampliando las concepciones de unión y libertad a través de Machiche y Ángela. El segundo, el monólogo de Machiche –recitando las palabras de Charlotte Corday antes de asesinar a Marat en la obra *Marat/Sade*– revela ‘mensajes importantes’ (como Machiche lo enuncia), los cuales anticipan las consecuencias del tipo de encuentro que ellas dos están teniendo. Mientras Machiche y Ángela se besan lentamente y se van desplazando sonrientes hacia la cama, Machiche representa silenciosa y claramente la encarnación de la traición, sugiriendo a través de sus actos que Ángela es tan solo un objeto para ella –algo que solo será aclarado más adelante en la película. El tercer y último símbolo, la serpiente que Machiche tiene en su cama, reafirma la forma fetiche y castradora en que ambas se convierten en una extensión fálica del discurso masculino de la historia.

Con la serpiente –símbolo del falo, del pecado y del conocimiento– Machiche hace su movimiento final para lograr su objetivo al tener sexo con Ángela: controlarla y destruirla. Poniendo la serpiente sobre el cuerpo de Ángela, Machiche y la serpiente fálica hacen de Ángela la personificación de la mujer que cae en desgracia, lo que resultará mortal, convirtiéndola asimismo en una mujer claramente pasiva, dominada y sexualizada.

Microanálisis: Inés y Juanita

A diferencia de *La mansión*, *Los pecados* prioriza, desde el primer episodio y la primera secuencia, la representación del vínculo íntimo que tienen los personajes femeninos en la historia. Como sugiere el título de la miniserie, la referencia más explícita a los pecados se evidencia a través de Inés, aunque éstos vayan más allá de sus encuentros eróticos y sexuales con su sobrina Juanita. La secuencia inicial donde vemos a Inés y Juanita por primera vez a través de un plano inverso nos permite entender su vínculo erótico e incestuoso. Vemos a Inés cogiendo aceites y girando hacia Juanita, para “cometer el primer pecado” visible ante el público: pedirle que se desnude y dejar que se ponga los aceites en el pecho de una forma claramente evocadora.

La luz predominante sobre ellas, fusio-

nada con la proximidad que se nos da entre planos medios y primeros planos para ver los senos de cada una de ellas, y sus miradas y gestos sugestivos, enfatizan la construcción formulista de una escena de “porno blando”, es decir, pornonormativa. A pesar de ser una secuencia corta, el enfoque demuestra que la cámara y su realizador priorizan con la desnudez femenina y con tomas que se alinean al lenguaje pornográfico, sugiriendo ideas ambiguas en cuanto al grado de su vínculo íntimo, entre besos y caricias. A medida en que la serie avanza, podemos confirmar que el lazo entre Inés y Juanita de Hinojosa va más allá de un cuidado físico o de miradas sugestivas.

En varios de los diez episodios, Juanita se queja de forma expresa, justamente, de las decisiones de Inés que se basan en hechos heteronormativos (como tener amantes sexuales masculinos o pedirle a Juanita que le ayude con su esposo), lo cual logra alienar a Juanita y la convierte como la compañera íntima central de Inés. Esta última, siempre intenta satisfacer los deseos de Juanita cada vez que ella tiene una queja –sea con un abrazo, una sonrisa un beso sugestivo, o reafirmando que siempre deben estar juntas para ganar “la batalla” de ser dominadas y esclavas del sistema al que pertenecen, algún día.

De forma inesperada, en el segundo episodio, Juanita se rehúsa a que Inés la toque de manera íntima y a estar con ella. Inés pasa la noche sola y aparentemente desolada. Sin razón alguna, la cámara nos muestra a una Inés semidesnuda, vista desde su espalda y desde el costado, lamentando los hechos. Inés maldice a los hombres por despertar pasiones dentro de ella, mientras que el lente se enfoca en su cuerpo sexualizado y, en el fondo, sus palabras complementan la idea de que una construcción homoerótica como ésta, depende de lo masculino para que tenga algún sentido para ellas como personajes, y no de su deseo femenino de forma genuina.

... la propuesta de Triana se escapa de la problematización del género, logrando disfrazarlo hasta reprimirlo.

En su texto sobre indiferencia sexual y representación lésbica, Teresa De Lauretis (1988: 155-156) explica de forma detallada – principalmente a través de la revisión que De Lauretis hace del trabajo de Luce Irigaray de 1975 sobre la visión psicoanalítica de la sexualidad femenina – cómo existe una “(in) diferencia sexual” en relación con la mujer. Es decir, una paradoja donde se complejiza la *diferencia* socio-sexual de las mujeres

(las mujeres quieren o son algo diferente a los hombres), ya que los modelos masculinos tienden a definir la homosexualidad femenina o en dónde no se reconoce el deseo femenino, provocando a la vez una relación socio-sexual de *indiferencia* con las mujeres (las mujeres quieren o son lo mismo que los hombres). En este orden de ideas, la propuesta de Triana se escapa de la problematización del género, logrando disfrazarlo hasta reprimirlo. Las palabras de Inés terminan negando sus deseos por Juanita, declarando su deseo de amar sin temor, y sus actos la construyen como un personaje al que narrativamente se le niega la posibilidad de definirse de forma visible desde el lesbianismo.

En el tercer episodio, una secuencia en particular enfatiza el vínculo sexual que Inés y Juanita han desarrollado, a través de una queja que manifiesta Juanita y de cómo esto termina en una fantasía patriarcal por excelencia: un trío entre dos mujeres y un hombre. Aunque los encuentros sexuales de Inés y Juanita jamás se muestran explícitamente (recordemos que al final de cuentas estamos hablando de transmisión por televisión en los ochenta), y el grado de sus actividades sexuales es impreciso para la audiencia, dicha secuencia proporciona elementos para demostrar que *Los pecados*

ofrece una representación que satisface esta fantasía masculina tradicional.

En la historia, el corregidor Mosquete (Carlos Barbosa) descubre que Inés tiene un apellido ilegítimo. Como la herencia de su marido se ve comprometida, Mosquete la chantajea proponiéndole tener sexo a cambio de su silencio. Por ende, cuando él asiste la casa de las Hinojosas para su encuentro con Inés, Juanita no se muestra a gusto. No solo porque Inés tiene un nuevo amante, sino porque escucharlos entre risas le permite concluir que más que un castigo, Inés se siente premiada con esto. De ahí que Juanita decida irrumpir silenciosamente en la habitación de Inés y active su mirada escopofílica, evidenciada a través de cómo la cámara enfoca a Inés entre sus cobijas con Mosquete. Curiosamente, Juanita toma el liderazgo narrativo durante un par de segundos, para dejar crecer su deseo al observar a la pareja en la cama, como si ella también anhelara estar allí. Mientras la vemos moverse hacia la cama a través de una toma lenta y con luz tenue, podemos ver que no solo su personaje transgrede narrativamente y ante la moral católica, mientras ignorando la presencia de la cruz en la pared. El momento clave, entonces, es cuando un primer plano, bastante iluminado, nos muestra las manos de ambas

mujeres que maquinan visualmente su encuentro sexual –juntas y con este hombre. Juanita pierde su agencia rápidamente al meterse a esta cama, pues la cámara continúa desarrollando la mirada escopofílica desde la puerta, y transfiriendo el papel activo al hombre (tanto al director como al personaje), que controla el alcance de esta fantasía en la pantalla. El resto parece ser una tarea a completar por la audiencia, para convertirse en la nueva portadora de la mirada controladora y masculina.

Por corta que haya sido, la miniserie *Los pecados* abundó en ejemplos que satisficieron fantasías masculinas patriarcales y que se alinearon con las formas clásicas de retratar al cuerpo femenino. En el cuarto y séptimo episodio, de modo similar, las figuras masculinas activas las personifican hombres colonizadores y poderosos, quienes logran transferir con éxito su control a través de la pantalla. En el primer caso, un hombre de alta jerarquía anuncia que entregará un premio a la mujer blanca que desafíe el frío con la “osadía” de la mujer indígena que está en escena, es decir, desnudándose. Este hombre, de forma explícita, le pregunta a Juanita si se atreve, quien difícilmente se rehúsa y accede al pedir un poco de música entre risas. En el segundo caso, la audiencia es orientada “paso a paso”

para imaginar a través de la mirada activa de Pedro Bravo de Rivera (Kepa Amuchástegui) a ambas mujeres jugando desnudas, en medio de la estética escogida para representar la transición entre realidad e ilusión. Tanto la fantasía masculina como el cuerpo femenino entendido como espectáculo, se articulan en ambas ocasiones, celebrando la “sagacidad” de estas mujeres, y brindando en la historia por oprimir la posibilidad de resurgir como sujetos emancipados en aquella época.

Mujeres fatales: ¿Lesbianas que no existen o simplemente putas?

Otra de las fantasías patriarcales clásicas es la mujer fatal, aquella mujer que la mente masculina concibe desde el punto de vista sexual y que, si logra satisfacer plenamente sus deseos como mujer (y no solo los masculinos), atenta contra el poder que socialmente ha adquirido cualquier hombre. En contextos heteropatriarcales, y desde perspectivas psicoanalíticas, la mujer fatal o puta siempre tiene una contraparte: la “Madonna”. Esta mujer virginal es aquella figura que la mente masculina conserva para admirar sin deseo, justamente porque desde su subconsciente la ha castrado para evitar que ella tenga algún vínculo con su sexualidad. Esta tensión, denominada como ‘Complejo de Madonna-Prostituta’,

aparte de revelar la sujeción de la mujer en dichos contextos y la normalización de códigos de género, ilustra cómo personajes como Machiche, Ángela, Inés o Juanita jamás serán mujeres “ideales”, pues no solo han caído en desgracia al problematizar su sexualidad, sino que el discurso patriarcal las marginaliza narrativa y socialmente.

En contextos heteropatriarcales, y desde perspectivas psicoanalíticas, la mujer fatal o puta siempre tiene una contraparte: la “Madonna”.

No solo a través de las palabras de Don Graci nos lo recuerdan, también a través de la sirvienta de Inés, quien afirma que, si las paredes tuvieran lengua, soltarían las noticias de las mujeres perdidas de lo que se convertiría en un burdel. Machiche, Ángela, Juanita e Inés aceptan entre risas, con comodidad o sin mucho reparo el relacionarse erótica o sexualmente con otra mujer, en contextos donde las voces dominantes son claramente heteropatriarcales, lo cual las excluye de un mundo que las conciba como lesbianas o sujetos *queer*, negando su existencia como tal, y sencillamente denominándolas como “lo que son”, putas. Es así como sus opciones se reducen al arrepentimiento o al castigo, para reestablecer el orden patriarcal de las cosas.

Las últimas palabras

Tanto Machiche como Inés, las morenas y seductoras, tienen un monólogo final que aclara su propia negación frente a ser vistas como sujetos lésbicos, y por ende, eliminando la mínima posibilidad de reconfigurarse como mujeres completamente subversivas dentro de la lógica heteropatriarcal. Machiche, por ejemplo, acepta que si alguna vez estuvo interesada en Ángela, fue algo puntual y pasajero, destacando que las mujeres la aburren, tanto de amigas como de amantes, más aún cuando son “verdes” como Ángela. El discurso patriarcal se manifiesta una vez más cuando Machiche aclara que le gustan los machos y que está hecha para ser disfrutada por los hombres, enfatizando el ser objeto de deseo exclusivamente para los hombres.

Como a muchas mujeres “caídas” les sucede dentro de narrativas patriarcales, las mujeres transgresoras de estas dos producciones terminan redimidas al retomar el curso que les corresponde o siendo castigadas con la muerte.

En el caso de Inés, una vez condenada a la horca, sus últimas palabras en la celda culpan explícitamente a la existencia y la complicidad de los hombres en su vida. Pareciera, además, que Inés es la voz molesta de

quien sueña vivir los privilegios masculinos sin recibir castigo alguno, al enunciar que desea tener algún día un esclavo que pueda hacer todo lo que ella solicite. Y finalmente, Inés piensa en Juanita. Reprocha la posibilidad de que ella esté justo en ese instante teniendo sexo con un hombre, quejándose del motivo por el que la condenan (conspiró para matar a dos de sus maridos), pero termina aceptando que su último amor masculino fue solo un buen pene que ya no necesitará más. Todo se reduce a la queja, a la frustración y a la negación de quien se mostró libre anteriormente al tener encuentros homoeróticos y sexuales con Juanita.

Como a muchas mujeres “caídas” les sucede dentro de narrativas patriarcales, las mujeres transgresoras de estas dos producciones terminan redimidas al retomar el curso que les corresponde o siendo castigadas con la muerte. De una u otra forma, el mensaje es claro: los hombres resultan siendo los héroes de su historia, víctimas de mujeres fatales, o sencillamente se salvan de la perversidad de algunas de ellas; las mujeres resultan castigadas o dominadas por el sistema. Ángela se suicida al encontrarse burlada y desolada. Machiche es asesinada por el desespero del piloto tras la muerte de Ángela. Inés es condenada por ignorar ‘las leyes divinas y humanas’, y por ende lleva-

da a la horca. Juanita, quedando con vida, toma el camino de unirse a un hombre para encontrar un mejor futuro. Estas mujeres son castigadas con la muerte porque sus actos las definen como transgresoras dentro de la ficción y en la sociedad en las que son representadas. Lo más interesante es que, dadas las posibilidades de empoderamiento o agencia femenina que cada una tuvo, ambas producciones confirman cómo se controla el complejo de castración masculina cuando la mayoría muere sin reconocer su sexualidad disruptiva o ese posible amor lésbico, o cuando sencillamente urge reafirmar que el camino heteropatriarcal salva a quienes se han desviado.

La contemporaneidad y las representaciones lésbicas

Después de estas producciones de los años ochenta, ni la televisión ni el cine proporcionaron representaciones sobre lesbianismo o del homoerotismo femenino que no dependieran de estructuras o predisposiciones heteropatriarcales hasta finales del siglo veinte e inicios del nuevo milenio. Producciones como *Perfume de Agonía* (Amuchastegui, 1997) y *Hábitos Sucios* (Pallau, 2003) mostraron referencias explícitas a través de títulos y representaciones, aunque evidenciaron tensiones claras sobre lo que la “visibilidad lésbica” significa si las

relaciones entre mujeres del mismo sexo son representadas por hombres, y más aún cuando las subjetividades lésbicas no son el centro narrativo.

Sin embargo, la última década ha tenido producciones que destacan un progreso y particularmente la mirada femenina. De ahí el papel clave de las mujeres cineastas de la cultura visual contemporánea a la hora de retratar el lesbianismo como una sexualidad femenina alternativa, ya que sus propuestas trastocan el contexto heteronormativo desde la narrativa, en donde los personajes viven historias que se entienden a través de códigos visuales no convencionales y que no dependen de miradas patriarcales.

El cine nacional, de forma menos lenta, va creando la posibilidad de establecer un terreno audiovisual donde los intereses lésbicos parecen estar cimentando un discurso que abraza sin tabúes la diversidad de género ...

A pesar de contar con un número limitado de representaciones transgresoras del lesbianismo o del homoerotismo femenino a la luz de la mirada patriarcal y a lo largo de la historia de la cultura visual colombiana, es importante destacar el hecho de que existen producciones contemporáneas que

contribuyen a cambiar el curso predeterminado de las cosas. La televisión nacional pareciera permanecer bastante esquiva con la idea de subvertir la heterosexualidad femenina, mostrando una que otra mujer lesbiana en pantalla, por pocos segundos y sin ser el centro narrativo de la serie o telenovela. Ejemplo de esto es Alicia Rivera (Natasha Klauss) en la adaptación de la serie estadounidense *Nip/Tuck* (Murphy, 2003-2010) para Caracol Televisión y Teleamazonas (canal de televisión abierta de Ecuador), llamada en español *Mentiras perfectas* (Marroquín & Vásquez, 2013).

El cine nacional, de forma menos lenta, va creando la posibilidad de establecer un terreno audiovisual donde los intereses lésbicos parecen estar cimentando un discurso que abraza sin tabúes la diversidad de género y, por tanto, que nos permite ver representaciones lésbicas u homoeróticas entre mujeres como una forma de igualdad. De esta manera, enfatizaría que el concepto de homoerotismo debe ser reconfigurado y comprendido como un reconocimiento de las sexualidades más allá de las identidades binarias o establecidas de género. Así, pensar en el homoerotismo nos permitirá abrazar las sexualidades como construcciones socioculturales fluidas (Bauman, 2000); como una serie de actos, conductas, com-

portamientos y actitudes que de manera explícita, transparente y visible se refieren a los deseos y las identidades entre personas del mismo sexo, superando obstáculos impuestos por años. Por ende, como una nueva base para reconocernos como seres en constante movimiento.

Aunque *La mansión* y *Los pecados* ofrecen estrategias audiovisuales y narrativas que amplían el discurso sobre el deseo y la sexualidad femenina, dados sus contextos individuales y compartidos, evidentemente son producciones en las que prevalecen imágenes falocéntricas y estereotipos de género sobre la sensualidad y la sexualidad femeninas. En sintonía con De Lauretis y su análisis de las formas (in)visibles de representar sexualidades lésbicas en el cine (1991), puedo decir que las producciones de Mayolo y de Triana brindan representaciones homoeróticas que no coinciden con lo que realmente significan, pues lo que parece estar visibilizándose está condicionado a un marco de referencia rígido y masculino que determina sin flexibilidad lo que puede verse y representarse.

Si bien hubo rupturas con lo que era la norma en la cultura audiovisual para su década, lejos de ser construcciones alternativas o no tradicionales sobre las mujeres que desean a otras mujeres, estos productos culturales

reflejan raíces heteropatriarcales y un lesbianismo invisible. A la final, se les ve como objetos de deseo, “sujetos” heterosexuales que niegan el lesbianismo o que podrían ser vistos como personajes bisexuales si esto se llegara a explorar desde una perspectiva *queer* –pero esto ya sería discusión de otro artículo. De todos modos, una vez más, estos supuestos solo reafirmarían la negación de los sujetos lésbicos, acentuando los tropismos de la homosexualidad como negativa, desde una noción de indiferencia sexual y a la luz de un lenguaje visual codificado para retratar la desnudez y el deseo entre mujeres.

Por último, pero no menos importante, me gustaría cerrar este texto inspirada en las palabras de De Lauretis para enfatizar la tarea, o más bien, el reto que los/as realizadores/as de cine y televisión tienen para contribuir a la construcción de una agenda lésbica visible y continua en la cultura visual nacional y actual. Es importante que en los productos culturales que están por venir, tanto para la audiencia como para sus realizadores/as, haya rutas transformadoras para apreciar la otredad y la pluralidad humana a través de la pantalla chica y la pantalla grande: espacios redefinidos desde la diversidad. De Lauretis lo asevera con claridad, ‘un lugar nuevo para la mirada: el

lugar en el que una mujer desea a otra mujer; el lugar desde donde se miran entre sí con deseo y, más importante aún, un lugar en que nosotros/as apreciamos sus miradas y sus deseos; en otras palabras, un lugar en donde la equivalencia de la mirada y el deseo –la cual prolonga el placer de la audiencia y el poder mismo [...] para construir y orientar los procesos de identificación de quien observa– se invierte en dos mujeres’ (De Lauretis, 1991: 227) – [Mi traducción].

Referencias

De Lauretis, T. (1991), ‘Film and the visible’, in *How do I look? Queer and film video*, (ed.) Bad Object–Choices. Bay Press, Seattle. pp. 223–276.

De Lauretis, T. (1988). ‘Sexual indifference and lesbian representation’, *Theatre Journal*, 40, 2, pp. 155–177.

Mayolo, C. (1986). *La mansión de Araucaíma*.

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili, España.


Martín Barbero, J. (2002). ‘El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada’, *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Herlinghaus (ed.). Editorial Cuarto Propio, Chile. pp. 171–198.

Mulvey, L. (1975). 'Visual pleasure and narrative cinema', *Screen*, 16, 3, pp. 6-18.

Osorio, O. (2012). 'Amor y erotismo en el cine colombiano: un intento de sonrisa que termina en mueca', *Universo Centro*, 38, <<https://www.universocentro.com/NUMERO38/Amoryerotismo.aspx>> [acceso: 11 julio 2018].

Rosado Áviles, C; Ortega Arango, O. (2008). 'Los Pecados de Inés de Hinojosa de Próspero Morales Padilla o la transgresión mestiza', *Ketzalcalli*, 1, pp.93-102.

Suárez, J. (2014). 'Tropical Gothic: Cinematic Dislocations of the Caribbean Imaginary in South West Colombia', *Studies in Gothic Fiction. Special Issue on Gothic in Latin America*. (ed.) Enrique Ajuria, 3.2, pp. 24-37.

Triana, J. A. (1988). *Los pecados de Inés de Hinojosa*. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



ENTREVISTA A LIBIA STELLA GÓMEZ

LOS MOLINOS DE VIENTO DE UNA CINEASTA

Canaguaro

—●—



Con una carrera ganada a pulso, la directora que más largos de ficción ha rodado en el país, encara cada producción desde su escritura, pasando por su formación académica, hasta dirigir sorteando las probables dificultades de ejercer en un gremio de hombres. Con un cine que siempre sabe

contar historias, pero que las usa como vehículo para hablar de asuntos esenciales de la sociedad y de la condición humana, esta cineasta mantiene en su cabeza varios proyectos engatillados o en proceso, hasta que haya con qué materializar alguno. Esta conversación indaga por diversos aspectos

de su vida creativa y recalca en esa quijotada de hacer una película universitaria.

Aunque la presencia de las mujeres en el cine colombiano ha cambiado significativamente en la última década, usted desde hace mucho es la figura femenina más visible en este gremio de hombres. ¿Cómo ha lidiado con esta situación?

Bueno, a ver, en principio voy a decirte que yo vengo de una familia en la que solo había mujeres, nosotras somos cuatro hermanas, estudié en un colegio de mujeres, vengo de una región, el Socorro-Santander, donde se dice que la que manda en el gallinero es la gallina. Es decir, yo no conocí la discriminación ni la falta de oportunidades nunca en mi vida. Yo fui líder desde que era niña, de todos los cuentos que me inventaba y de todas las cosas que hacía en el colegio, como las obras de teatro; nunca vi el ser mujer como un obstáculo, porque en una casa donde solo hay mujeres, pues no hay esa opción de discriminar porque todas somos iguales, entonces me parece que eso quizá a mí me blindó.

Yo verdaderamente me enteré de que existía esa discriminación llegando a Bogotá, y viendo el entorno de machismo y el entorno patriarcal que había aquí en otras

instancias, no en las instancias del arte, porque yo hacía teatro en donde las actrices estaban en el mismo nivel que los actores. No bien con las directoras, porque directoras también hay bien poquitas. Cuando se hizo *La historia del baúl rosado* (2005) sí hubo productores que no le apostaban porque la película era dirigida por una mujer, pero tampoco eso a mí me detuvo.

Yo decía, ¡noventa directoras!, pero ¿cómo puede ser, si en Colombia somos dos y una de esas soy yo! ...

Luego, cuando me invitaron a un encuentro de cineastas mexicanas, caí en cuenta de que nosotras en el largometraje de ficción éramos dos, Camila Loboguerrero y yo, y las mexicanas eran noventa. Yo decía, ¡noventa directoras!, pero ¿cómo puede ser, si en Colombia somos dos y una de esas soy yo!, y una de estas mujeres en ese encuentro me dijo que, de una u otra manera, yo tenía una responsabilidad de abrir camino para las directoras en Colombia, y yo tampoco era tan consciente de eso. A partir de allí, en mi labor como docente siempre lo tengo presente: empoderar a las chicas, que las chicas de verdad sientan que ellas pueden ser la directora, que esto que ha hecho el cine de recluir a las mujeres en cargos como la

asistencia de dirección o como la dirección de arte o este tipo de cosas, no debería ser así.

Ahora, en este medio existe el machismo, eso no te lo puedo negar. Pero, ¿dónde está? Yo no creo que está en el público, porque al público en general muy poco le importa si la película la dirige una mujer o un hombre. He sentido cómo en el gremio mismo de los directores hay como una noción de que el director es un señor de una cierta edad con una barba y una pipa, y pues como que las mujeres no cabemos en ese estereotipo. Me parece que también en la distribución y la exhibición, por supuesto, desde allí no miran las cosas con los mismos ojos si son dirigidas por un hombre o por una mujer. Hasta hace muy poco tiempo era amiga de que eso estaba desapareciendo, pero la última premiación del FDC me dejó muy preocupada, porque de 35 premios que se entregaron, solo ganaron cinco mujeres.

¿Una ley de cuotas, entonces?

No sé si exactamente hablar de cuotas, esa es una discusión que yo he puesto sobre la mesa en todas las instancias en las que estoy, con las consejeras del CNACC, con las REC Sisters, en la mesa de gremios, en la asociación de guionistas. Yo me considero

una persona del cine, no una mujer cineasta. Cuando resaltan mis películas porque son dirigidas por una mujer, me molesto, porque quiero que las películas sean consideradas porque son buenas o porque hacen algún aporte y no porque soy mujer, pero yo creo que esa discusión y esa respuesta no te la puedo dar al 100%. En esa discusión estamos.

Aun así, todas sus películas son protagonizadas y son historias de hombres. ¿No necesariamente lo uno tiene que ver con lo otro?

Bueno, tampoco es que pienso que por ser mujer estás en la obligación de abordar la temática femenina. De la misma manera que no pienso que porque eres mujer tienes que ser madre. Digamos, yo siempre me he pensado como una persona que observa el mundo y trabaja a partir de allí, entonces como que nunca me he preguntado especialmente por la temática femenina, pero sí me parece que es necesario abordarla. Que los héroes de mis películas (aunque no son héroes, son derrotados casi todos), si bien son hombres, la temática femenina nunca ha estado ausente.

En *La historia del baúl rosado* tengo una mujer que es un poco mi abuela, es un poco

las mujeres de mi familia, que es una mujer empoderada y adelantada a su tiempo. En *Ella* (2015) tengo todo un trasfondo femenino, el personaje masculino es solo una excusa para contar varias historias de diferentes tipos de mujeres. Y en *Un tal Alonso Quijano* (2020), Lorenza, que es Dulcinea del Toboso, aunque no es la que lleva la trama, es el centro y el eje de todas las miradas. Entonces digamos que no es que la temática femenina haya estado del todo huida, pero sí, es verdad que ya estoy en mora de que mis héroes empiecen a ser heroínas, y eso sucederá después, lo que pasa es que el ritmo al que hago las películas es como decir ¿cuándo será que me gano la lotería y tengo la opción de hacer la siguiente?

Y de esos protagonistas, dos han muerto... ¿Qué piensa de esa coincidencia, la ha afectado?

Lo que pasa es que hay otra coincidencia que nadie sabe y es que durante el rodaje de *Ella* el actor Humberto Arango estaba muy enfermo, él luego se recuperó, pero durante el rodaje tenía una bolsa de colostomía, y todos los días al rodaje venía un enfermero a cambiar la bolsa. Y durante el rodaje yo tenía tantos ancianos, y todos se enfermaron, y yo sentía como que la muerte me pisaba los talones. Entonces alguien me dijo una

vez que eso me pasaba por ponerme a tratar los temas de la muerte, que eso traía mala suerte, mal agüero; pero lo que pienso es que he trabajado, coincidentalmente, con personas muy mayores, y entonces cuando tú trabajas con personas de edad muy avanzada, pues corres ese peligro, porque son frágiles, porque un set de rodaje no es un asunto sencillo.

... lo que pasa es que el ritmo al que hago las películas es como decir ¿cuándo será que me gano la lotería y tengo la opción de hacer la siguiente?

Pero en este caso creo que corrí fue con mala suerte, porque aparentemente cuando empecé el trabajo con Arista, él estaba sano, pero se agravó de un momento para otro y finalmente se murió sorpresivamente. Y en *Un tal Alonso Quijano*, pues Manolo estaba sanito y se tropezó en una escalera y se pegó en la cabeza y se mató, eso tampoco se lo esperaba nadie. Puede ser mala suerte, pero yo no me detento ante nada, sí, son cosas duras que me han pasado... Además, me maman gallo, me dicen la viuda negra (risas).

Uno piensa en usted como una directora de ficción, pero ha hecho dos documentales. ¿Cómo

combina o concibe los dos discursos?

El traje nuevo del emperador (2014) salió en principio incógnito por YouTube. Lo que pasa con esa película es que es sobre los ocho años del gobierno de Uribe y se dicen cosas que son muy fuertes, muy peligrosas, entonces la gente que trabajó conmigo no quería aparecer en los créditos, y pues yo no podía aparecer sola, entonces cuando ellos ya aceptaron, pues se pusieron los créditos. Es una película muy diferente, es puro material de archivo. Pero digamos que esa película se me apareció en la vida ante la sorpresa frente a lo que estaba pasando en ese momento en el país, que nadie reaccionaba, que nadie hacía nada, que todo el mundo parecía aceptar esas condiciones tan infames en las que estábamos en el segundo gobierno de Uribe y se pronosticaba un tercero. Entonces yo dije: “Bueno, yo lo que sé hacer es cine, venga cojamos todo este material que me dieron, editémoslo y hagamos esto”.

Con lo de *Arista son* (2015) es que cuando yo pasé a la Universidad Nacional, Arista era cantante en un bar en el que yo era mesera y, entonces, en el fragor de la felicidad, él me hizo prometerle que, si yo me volvía cineasta, le hacía una película. Me volví

cineasta y cómo no le cumplía al maestro Arista, por eso hice el documental.

Pero realmente a mí el documental se me hace muy difícil, me parece que requiere muchísima más concentración, por el hecho de que es la vida misma y no tú quien tiene el control sobre la historia que vas a contar. Me parece que es de un esfuerzo enorme. Yo reescribo los guiones; mira, *El baúl* lo reescribí 23 veces, *Ella* lo reescribí 12 veces, *Un tal Alonso Quijano* lo reescribí 8 veces, y casi la reescritura es de pe a pa, entonces imagínate cómo me va con el documental. Duré años tratando de sacar un corte final a Arista son, igual con *El traje nuevo del emperador*, porque me cuesta muchísimo decidirme por una línea o por otra, y que la vida misma sea la que te vaya cambiando las condiciones y el discurso, eso me parece muy azaroso.

... a mí el documental se me hace muy difícil, me parece que requiere muchísima más concentración, por el hecho de que es la vida misma y no tú quien tiene el control sobre la historia ...

*¿Cómo surge la idea de *Un tal Alonso Quijano* con toda esa variedad de elementos y tonos?*

Eso fue una cosa que se dio poco a poco. Yo estaba en la universidad y había un profesor que entraba recitando los textos del Quijote en una clase que se llamaba Cervantes y el Quijote. Y el profesor entraba y yo casi que deseaba su entrada para ver con qué llegaba ese día. Entonces empezó a convertirse como en un juego del profesor con nosotros los estudiantes; y empecé a fantasear que el profesor entraba, no con su ropa hippie y sus chanclas, sino que el que entraba era el mismísimo Quijote de La Mancha.

... vamos a hablar de las víctimas invisibles, estas víctimas de las que nunca nadie habla y el profesor es una víctima invisible.

Un tiempo después, pensé: “yo quiero traer a don Quijote y a Sancho Panza a Bogotá, pero cómo, a través de qué mecanismo”. Yo no hago películas que son anécdotas, tengo que encontrar qué es lo que subyace, lo que está de fondo. Hay mucha gente que simplemente con una anécdota ya se pone a escribir, yo no soy capaz, tengo que encontrar de qué es de lo que quiero hablar. Entonces cuando encontré que quería hablar de la responsabilidad de los medios de comunicación, pude escribir *El baúl rosado*; cuando encontré que quería hablar de la indolencia, pude escribir *Ella*; y aquí no lo

encontraba. Y entonces en un libro que se llama *No nacimos pa'semilla*, de Alonso Salazar, leí una historia de unos muchachos, a los que del cartel de Medellín llamaban los suizos, que entrenaban poniendo paquetes en diferentes lugares de Medellín, paquetes que no tenían nada, porque ese era el entrenamiento, y luego los mandaban a poner una bomba. También por esa época estaba de moda *Amores perros*, y con esa estructura en la que las historias de gente que no se conoce terminan tocándose de cierta manera, dije “me voy a ir por ahí”.

Entonces esa es la idea, yo voy a contar la historia de algo que le pasó en el pasado al maestro, por eso el maestro se chifló y eso que le pasó tiene que ver con algo que tiene su origen en Medellín. Entonces me puse a investigar el accidente y sobre todas esas víctimas, y los familiares de la gente que murió en ese avión, que nunca nadie los consideró, que nunca nadie habló de ellos, y dije, esto es, vamos a hablar de las víctimas invisibles, estas víctimas de las que nunca nadie habla y el profesor es una víctima invisible.

Ahora, me pregunté que cómo encuentro un puente con los estudiantes y los profesores que me permita contar esta historia sin que sea una cosa pesada, pero muy de la literatura y también muy de la realidad

colombiana; entonces dije “bueno vamos a hacer de esto un musical”. En primera instancia, yo quería que fuera el rock, pero un muchacho con el que trabajé me dijo “Libia, pero es que la gente en el rock se viste de la manera que sea, aquí lo que se necesita es que esa muchacha rompa con la estética, rompa con el sonido y el punk rompe mejor porque, además, son contestatarios, porque su música es un poco canción social, pero en otro ritmo, en otro tono”, y a mí me gustó. Me puse a escuchar el punk y dije sí, listo me voy a ir por aquí, y por ahí me enfilé. Luego, había que mirar cómo se amalgamaba eso, porque era difícil.

Usted tiene una maestría y está haciendo un doctorado, además es profesora universitaria. ¿Cómo es la negociación como profesional entre lo académico y lo creativo?

Yo procuro que no hagan ruido. Por ejemplo, cuando yo estaba escribiendo *La historia del baúl rosado* en esa maestría leí que Walter Benjamín decía “la fotografía nos mira”. Y dije “¡ay marica!, la fotografía de la mamá, es la que mira Corso”. Y ahí fue donde encontré la clave. Obviamente mis investigaciones se ven muy fluidas por el hecho de que soy realizadora.

Entonces lo que creo es que se retroali-

mentan y procuro que no se hagan ruido, más bien que toda la investigación teórica me sirva para hacer otras cosas, para inventarme cosas más raras, más difíciles, más complejas desde el punto de vista mismo de la cinematografía, porque si bien yo creo que nuestro cine ha hecho grandes aportes para mirar la realidad de este país, se ha hecho poco en cuanto a jugar con las herramientas que lo cinematográfico nos da. Entonces, el tener esta perspectiva desde otra mirada, desde la mirada del analista, a mí me permite inventarme cosas, jugar.

¿Cómo hay que proceder para hacer una película universitaria?

Bueno, yo ya tenía un guion premiado, y en una reunión de profesores, dice el director de la escuela que ciertos profesores nunca hacíamos procesos de investigación en la Escuela de cine, entonces yo le dije “Yo puedo hacer investigación-creación, pero no hago cortometrajes ni documentales, que es lo que esta escuela hace”. Entonces él me dijo “por qué no se piensa hacer un largometraje”, yo le dije “y con qué plata, en la universidad esos fondos de investigación dan 40 millones, con eso no se hace una película”. Entonces decidimos dividir el proceso en cuatro proyectos de investigación:

preproducción, producción, posproducción y difusión y exhibición. Cada uno de ellos se pasó a una convocatoria diferente. Con eso conseguimos una buena cantidad de dinero, pero no era todo lo que se necesitaba. El presupuesto de la película era mil millones de pesos, entonces también miramos qué podía poner la Escuela de cine y televisión, se podía poner la posproducción offline, se podían poner las cámaras, las luces (aunque no había suficientes), todo lo de sonido, y podía poner estudiantes, se podía crear una materia para que los estudiantes lo tomaran como una suerte de práctica en set. Y entonces ahí se armó el proyecto, y el proyecto era un poco como llevar el set de rodaje al aula de clase o el aula de clase al set de rodaje, y el plan era asumirlo con todos los procesos, la mística y el protocolo de un rodaje profesional, pero lo vamos a montar con estudiantes.

Entonces buscamos quiénes eran los estudiantes que repuntaban en cada una de las áreas. La primera vez que me reuní con ellos estaban muy halagados, pero en su vida jamás se habían leído un guion de largometraje, así que el primero que se leyeron fue el que ellos realizaron, porque las escuelas de cine basan su enseñanza en hacer cortos, nadie se figura hacer un largometraje. Entonces, ya estos chicos decidieron meterse

en el cuento, estábamos con esos procesos de investigación andando, estaban pidiendo resultados, pero tocó visitar otras instancias de la universidad y presentarles el proyecto.

Y entonces ahí se armó el proyecto, y el proyecto era un poco como llevar el set de rodaje al aula de clase o el aula de clase al set de rodaje ...

Toda esa labor la hice yo, fui oficina por oficina, dependencia por dependencia. Hicimos toc toc en una cantidad de dependencias, no sé cuántos profesores conocí o a cuántas personas les hice el lobby. Descubrí en todo este proceso que a la única a la que es difícil llegarle es a la rectora, aunque el dinero para la campaña de lanzamiento lo conseguimos gracias a que llegué hasta su oficina, que es como visitar un ministro. Hubo mucha gente en la Nacional que me ayudó, además pusieron el 60% de las locaciones.

Pero ahí había una cosa y es que los procesos administrativos y burocráticos de la Universidad son lentos y llegó el momento de rodar y no teníamos ni un peso. Entonces le escribí un correo a mi amigo Dago García y él muy querido me recibió en su oficina, le eché el cuento y le encantó. Me dijo “usted


es loca, porque a nadie se le ocurre que el fotógrafo tenga 22 años, que el gerente de producción tenga 19”. Él nos ayudó bien y echamos a andar.

Sabíamos que no podíamos rodar toda la película, que tocaba dividirla porque se usaba la más importante cámara que tenía la escuela y esa cámara es la de los proyectos de grado. Luego venía lo de Medellín, que costaba 40 millones y la universidad me dio 7, tocó resolverlo con eso. Alquilamos una casa y dormimos todos en un mismo cuarto, con todos esos muchachos, eso fue muy loco.

¿Cómo fue trabajar con eso muchachos, cómo dieron la talla de un rodaje profesional?

Yo tenía muy buena relación con ellos, pues había sido su maestra. Me apoyé en mis otras películas, a todos los que habían trabajado conmigo los llamé y les dije “mire, ayúdeme con este muchacho, vamos a hacer una película y no maneja el oficio”, y cada uno tenía un padrino. Eso se lo debo a mis amigos que me ayudaron y me dieron una mano enorme.

Y después de todo, fue un acontecimiento el estreno de la película gratis en YouTube y su recepción...

Y eso que la quitamos porque hay un proceso de negociación con una plataforma que se interesó por ella. Ahora, la mitad de las ganancias será para los muchachos que la hicieron conmigo y la otra mitad para pagar los cortos de las clases de la Escuela de cine. Íbamos a estrenar el 28 de mayo y cayó toda esta situación de la pandemia justamente cuando íbamos a firmar el contrato de distribución. Yo al principio estaba un poco reacia a estrenarla en digital porque a mí, una dinosauria siempre estrenando en cine, me daba susto, pero además sin ganar un peso, porque por muchas razones no podíamos ponerla monetizada. Entonces decidimos irnos así y mira, 500 mil visualizaciones y 100 mil completas. Eso es un éxito enorme, es decir, yo había tenido 24 mil con El baúl, 6 mil con Ella y con esta tuve 100 mil completas y 500 mil personas se mostraron interesadas, por lo menos vieron un pedazo, entonces, no sé... ¡Mamá, estoy triunfando por fin! (risas). Accedí al gran público, no me gané un peso, no me importa, porque el cine no lo hago para hacerme millonaria, así que soy feliz, soy muy feliz. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A MARTA RODRÍGUEZ

LA MEMORIA ES LA QUE ALIMENTA LAS LUCHAS

Óscar Iván Montoya

—●—



En un país en el que la política es practicada por los individuos más ineptos, y el cine se mira como un bicho raro, Marta Rodríguez le dio dignidad a ambas actividades y, de paso, las supo combinar de manera eficaz. Compromiso social y búsqueda estética han sido los pilares sobre los que construyó una trayectoria de más de medio siglo,

que comienza con el ya legendario *Chircales*, pasando por *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, y prosigue con *La sinfónica de los Andes*, su vigésimo segundo documental, que sigue las peripecias de una orquesta compuesta por jóvenes indígenas Nasa, que rinden tributo a sus compañeros de etnia, y a todos aquellos que se han visto afectados

por la guerra.

Heredera de los métodos de su maestro Jean Rouch, compañera de Néstor Almendros, pupila de Camilo Torres, esposa de Jorge Silva, inspiradora de varias generaciones de cineastas, entre ellos Fernando Restrepo, correalizador de varios de los trabajos de Marta Rodríguez, incluido *La sinfónica de los Andes*, y director él mismo de *Transgresión*, un documental sobre la vida de la documentalista: “Yo conocí primero a la mujer y después al personaje público, porque a finales de los noventa la consideraban una loca que no tenía ningún futuro como cineasta. Afortunadamente estaban equivocados, y como muestra están sus películas, sus reconocimientos, la influencia que tiene sobre los nuevos directores”,

... el indígena había sido exterminado. Se le llamaba irracional, se le explotaba, se le torturaba, y desde ahí me comprometí hasta el presente.

Perteneciente a una generación de artistas que si bien no cambiaron el mundo como era su pretensión, sí transformaron radicalmente la forma de asumir y de realizar el cine en Latinoamérica. Marta Rodríguez también supo liberarse de los preceptos del cine militante sin perder esa combatividad

que la ha distinguido, que mantiene su vigencia, y le insufla a cada nuevo proyecto su sello personal.

¿Cómo fue el trabajo previo para acometer el rodaje de La Sinfónica de los Andes, un documental que se rodó totalmente en el norte del departamento del Cauca, una región con la que usted ha mantenido una relación muy estrecha desde sus primeras realizaciones?

Un documental requiere primero que todo mucha investigación, trabajo de mesa y trabajo de campo. Por ejemplo, para realizar el guion de *La Sinfónica de los Andes*, eché mano de una relación de más de cuarenta años, tengo una experiencia de mucho tiempo con las comunidades indígenas. Es una acumulación de todo ese conocimiento y esa cercanía; además, la antropología me brinda herramientas muy valiosas para analizar la realidad, entre ellas, la observación participativa, convivir meses y años con las comunidades, darles la voz a ellos.

En lo profesional usted ya había realizado varios trabajos en el departamento del Cauca, comenzando con sus primeros documentales con su esposo Jorge Silva, pasando con su trabajo con su hijo Lucas sobre la amapola, hasta ahora con documental. ¿Cuál ha sido su principal vínculo con el departamento del Cauca?

Mi compromiso con los pueblos indígenas, aparte de que soy antropóloga, y que

hace más de cuarenta años filmé la matanza de Planas, en los setenta, y desde ese momento me di cuenta de la dimensión en que el indígena había sido exterminado. Se le llamaba irracional, se le explotaba, se le torturaba, y desde ahí me comprometí hasta el presente. Más tarde, cuando en el Cauca surge el CRIC, Consejo Regional Indígena del Cauca, en la época en que comenzaron a organizarse, porque o sino los acaban, me voy con mi esposo durante cinco años, y durante ese tiempo realizamos *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, que da testimonio de todo un trabajo práctico, político. Los indígenas, de ser unos siervos de la tierra que pagaban tierraaje, pasaron a organizarse, a la recuperación de tierras en Coconuco, y al final como siempre llegó la represión porque los señalan como robatieras. De ahí fue donde salió mi primer trabajo en el Cauca, y desde entonces viene mi compromiso con los campesinos, las comunidades negras e indígenas.

Usted ha contado que una parte de su infancia la vivió en el campo, ordeñando vacas, con los ritmos propios de las zonas rurales, muy en sintonía con la gente menesterosa. ¿De qué manera influyó ese tiempo vivido en el campo posteriormente en su carrera, no sólo como temática, sino como una evidente sensibilidad por las personas más humildes?

... porque como tenemos un nominado a los Oscar, entonces somos reyes con películas que no se comprometen con la realidad colombiana.

Mi mamá quedó viuda al poco tiempo de su matrimonio. Mi padre era un empresario cafetero, que tenía una bodega en San Gil, pero perdió el capital en varios negocios. Nos tocó entonces la pobreza, y la familia de mi papá nos desterró a una finca en Subachoque, en Cundinamarca, en donde fuimos campesinos por casi ocho años. Yo me críe allá, mi mamá era maestra, y ella misma me enseñó las cosas básicas, entre ellas a escribir. Y sí, claro, compartí la pobreza y la marginalidad de la gente común y corriente, en una región que tenía fuerte influencia indígena, de hecho, todavía se utilizan muchas palabras de orígenes chibchas, además de muchas costumbres. Fue un tiempo en el que estuve muy cerca de las culturas campesinas con raíces indígenas.

¿Y en el caso específico de La Sinfónica de los Andes, cómo fue el proceso de investigación, cómo seleccionó las tres historias que componen el documental y cuál fue el criterio que las unificó?

Yo desde hacía un tiempo venía en un trabajo de recopilación de memorias en el

Cauca, principalmente porque desde hacía muchos años el conflicto estaba muy fuerte en el norte del Cauca, había como siempre muchas víctimas, y en esa recopilación empecé a darme cuenta que las víctimas a menudo eran niños. y que una de las causas era que en esta zona tenía influencia la columna Jacobo Arenas, que tenían talleres hechizos donde armaban tatucos, minas quiebrapatas y los terribles cilindros bomba con los que destruyeron varios pueblos, arrasados los dejaban con esos artefactos. Entonces ya profundizando me percaté que muchas veces las víctimas eran niños, y a partir de este dato comenzó el trabajo de investigación, de ponerme en contacto con las familias, de establecer la relación con ellos. Y ya cuando Ibermedia entró a apoyarnos, teníamos con que financiarnos, nos fuimos para el Cauca, y en dos meses concretamos las historias y los testimonios.

¿Y cómo fueron los dos meses de rodaje? Porque por fechas coincide con un periodo de relativa calma propiciado por el ambiente del Proceso de Paz.

Fuimos muy de buenas porque pudimos entrar a la zona tranquilos, había mucha esperanza en el Proceso de Paz, mucha gente inclusive había regresado a los territorios, ya no había tantos retenes de la guerrilla y de toda clase de grupos armados, incluido

el ejército. Además, teníamos el apoyo de la comunidad y de la guardia indígena, que siempre nos acompañó y nos protegió en nuestras labores de filmación.

En su película la música es un componente con mucha fuerza, y dentro de las comunidades indígenas esta manifestación artística es muy importante. ¿De qué manera se han servido ellos de la música como una especie de paliativo, una forma de unir fuerzas para seguir adelante, una manera de encontrar un remedio, no para olvidar los dolores o restañar las heridas, sino para transformarlos en algo creativo, un motivo para seguir adelante en un país que como decía el poeta Cobo Borda, “es un país mal hecho, en donde la única tradición son los errores”?

Los jóvenes que habitan el hatu Huellas, en Caloto, Cauca, tienen un profesor pastuso, Richard, que ha consagrado su vida y su tiempo a preparar a los muchachos de quince, dieciséis, o ya más mayorcitos, a que aprendieran a interpretar sus instrumentos andinos, así como se llama la orquesta. Luego, como morían muchos compañeritos en el conflicto, o se los llevaba la guerrilla, o tenían que abandonar el territorio, los músicos le dedicaban sus canciones a la memoria de ellos. Así fue como los conocí y me parecieron extraordinarios, y todo el montaje en la película se hizo con

los cantos de estos jóvenes Nasa.

Marta, usted mencionó un apoyo del programa Ibermedia, ¿cómo fue el proceso de financiación de La Sinfónica de los Andes en Colombia y en el exterior?

En Colombia no me dieron nada. Cero. Cinematografía me cerró las puertas. No quiso apoyar ese proyecto. Tuvieron que aparecer unos productores bolivianos a quienes les interesaba mucho mi obra, y luego el director de una fundación me apoyó para que en Ibermedia me otorgaran un fondo, y así realizamos la película. Por eso yo no puedo afirmar que en Colombia me apoyaron. Posteriormente me dieron una ayuda porque vieron la calidad del documental, y les tocó darme una ayuda para terminarla, pero nunca tuve un apoyo en Colombia para despegar este proyecto. Los millones que le botan en Cinematografía a la ficción, porque le botan los millones, porque como tenemos un nominado a los Oscar, entonces somos reyes con películas que no se comprometen con la realidad colombiana. Es un cine que busca espacios internacionales, pero que no está comprometido ni con la gente ni con las problemáticas tan agudas que vivimos ahora.

¿Y usted a qué le achaca ese desdén con los documentales con ciertas características de parte de las personas que se encargan de

premiar los proyectos?

Por miedo a la mala imagen. Porque no les gusta que mostremos que en Colombia asesinan a los líderes sociales, desplazan campesinos, reclutan niños. No quieren. Yo mandé en 2011 *Memorias de un etnocidio: Memorias de resistencia* al festival de Cartagena, y me contestaron que lo presentara en los barrios pobres, que me fuera para otro lado, que allá no recibían ese tipo de documentales.

El ejemplo más claro no lo dan las mujeres que perdieron a sus hijos, que es lo que uno más quiere en la vida, y ellas no quieren vengarse, no albergan ningún deseo de esa clase, ellas quieren recomponer su vida, ...

Usted desde el inicio de su carrera con Chircales, hasta su último trabajo, La Sinfónica de los Andes, siempre le ha apuntado a la preservación de la memoria, en un país en el que sufrimos de mala memoria crónica. ¿Por qué es tan importante preservar la memoria de los pueblos que han sido expoliados, abandonados, como las comunidades indígenas y afro?

Porque la memoria es la que alimenta las luchas. Ellos vienen de recoger las luchas de sus ancestros, desde la Gaitana y Quintín Lame, que fue su gran líder. Cuando crearon el CRIC, su programa era retomar las

luchas de Quintín Lame por recuperar las tierras, su historia y su cultura. La memoria es vital. Allá tienen un enorme respeto por los abuelos, por los mayores y las mayores, los sabedores. Las mujeres ancianitas son muy veneradas porque tienen la memoria, la memoria es como el impulso que los ayuda a continuar. Cuando yo les llevo *Nuestra voz de tierra...*, los jóvenes que están aprendiendo a recuperar tierras miran cómo sus antepasados hacían lo mismo, cómo se organizaban, cómo preservaban su cultura.

Decidí hacer una memoria con el cine, porque ya era la hora que el cine se asumiera como testigo, y yo soy testigo desde el cine. Por medio del cine logro, con una magia que sólo el cine me otorga, que los muertos vuelvan a hablar, porque para las comunidades indígenas perder a sus sabedores es como quedar huérfanos, es una pérdida demasiado grande y el cine se los devuelve por unos minutos.

En ese lapso que va desde la firma del Acuerdo de Paz hasta las elecciones presidenciales de 2018, hubo como un pequeño margen para la esperanza, se llegó a pensar que al fin se iban a modificar el estado de las cosas o transformar el establecimiento político. Finalmente, llegaron al poder los enemigos del acuerdo, y desde el día siguiente se dedicaron a volverlo trizas y a llevarlo casi a un callejón sin salida, con mu-

chos inconvenientes para implementarlo. Usted personal y profesionalmente qué rescataría de ese breve periodo de casi dieciocho meses, qué podemos nosotros como ciudadanos valorar de ese momento para levantarnos a luchar cada día, así como usted que, pese a su edad, a los achaques de salud que padece, se levante cada día con esa voluntad a terminar las labores que se ha propuesto, como lo hizo en el pasado para ir a rodar a los territorios más inhóspitos, en las épocas más convulsionadas. ¿Qué rescataría usted de ese momento histórico en el que usted pudo rodar en una situación tranquila, sin azar como decimos en el lenguaje coloquial?

Yo diría que persistir en ese impulso y lograr al fin que todas esas fuerzas, que se mantiene en permanente confrontación, de odios, de retaliaciones, de venganzas, que entiendan que primero está la vida, que el valor de la vida es sagrado, que no se maten entre hermanos. El ejemplo más claro no lo dan las mujeres que perdieron a sus hijos, que es lo que uno más quiere en la vida, y ellas no quieren vengarse, no albergan ningún deseo de esa clase, ellas quieren recomponer su vida, teniendo la esperanza de que algún día llegue la paz a los territorios, pues últimamente les están matando un líder cada día, es un dolor infinito porque se está yendo una juventud a la que están sacrificando por intereses mezquinos, por la

droga, por la guerra.

Usted ha sido una persona de grandes retos, de desafíos a nivel familiar, como mujer y cineasta; ahora le suma el desafío profesional de llevar La Sinfónica de los Andes a salas comerciales. ¿Cómo ha sido esta nueva experiencia de exhibición de su trabajo, le agrega un poco más de incertidumbre a la incertidumbre habitual de un estreno, se puso contenta o tenía algo de nervios?

La verdad me siento muy contenta porque el día que la estrenamos nos acompañaron algunas de las personas que perdieron sus hijos, fue muy lindo cómo vinieron, cómo hablaron, la recepción del público que llenó la sala, tanto que se tuvo que pasar nuevamente en el Cinema Royal. Además, hemos estado dando entrevistas en varios medios, lo que a mí me genera algo de desgaste, porque ya tengo 86 años, y es normal que esto me genere un poco de cansancio, pero ahí estamos, contentos porque *La Sinfónica* iba para Cali, Popayán, mejor dicho, se está moviendo por muchas partes.

Y después del estreno de La Sinfónica en salas comerciales, ¿en dónde la piensan seguir exhibiendo?


Pensamos mostrarla en resguardos indígenas, con las comunidades afro, en las universidades, en donde siempre hemos trabajado, y también llegar a un público lo

más amplio posible.

¿Y por el premio Ibermedia no tiene derecho a exhibición internacional?

Nos han pedido el documental de Canadá, de Berlín y de otros escenarios internacionales. Claro que se va a estar moviendo en el exterior.

Lo último, es que usted es una mujer incansable, y que ya está pensando en un próximo proyecto sobre su otro gran maestro, el cura Camilo Torres. Nos puede contar algo sobre la fase de producción en que se encuentra.

Este es otro trabajo con Fernando Restrepo. Andamos en lo del primer copión, entonces no sería antes de este año 2020. Además, conseguir material de archivo valioso no es fácil, entonces el estreno no tiene por ahora una fecha muy precisa. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

ENTREVISTA A IVÁN D. GAONA

CREAR CON Y PARA LA GENTE

Verónica Salazar

—●—



“Yo tengo tres mundos: mi pueblo, el cine y mi carrera como ingeniero”. A sus 40 años, Iván David Gaona es el autor cinematográfico más representativo de Santander. Con su obra ha contribuido al desarrollo de su pueblo, Güepsa, y a la visibilización de la cultura santandereana en el país y en el mundo. Le dio a su región su primer lar-

gometraje, su primera antología de cortometrajes, su primer viaje por el mundo y, ahora, su primera serie wéstern estrenada a nivel nacional. Muy a pesar de sus logros que se leen desde lo artístico y lo social, su actitud es modesta, contemplativa y analítica. Mira mucho, escucha mucho y cuestiona mucho.

En 2020 llegó esa tal hecatombe que dijo Oswaldo Osorio que sería lo único que podría volver a matar al cine colombiano, cuando habló de las producciones del siglo XXI en la Revista de la Cinemateca de Bogotá. Pero, en cierta forma, la misma hecatombe trajo nuevas formas de distribución y exhibición, que llevaron el cine colombiano a las casas de muchas personas, en vez de convocarlas a ir a las salas de cine. Una de las formas que encontró Iván Gaona de llegar a las personas fue a través de las series de televisión. Un nuevo formato para él, pues su obra está compuesta por cortometrajes y largometrajes de ficción, pero que le da continuidad a esa línea editorial que él parece establecer de forma muy metódica, aunque él mismo diga que es un proceso inconsciente.

Iván Gaona habla rápido, con voz bajita, entonada y un acento muy marcado mientras mira hacia arriba y se acaricia la barba. Busca las palabras sobre la marcha. Sus gestos refuerzan las reflexiones que hace; su rostro se mueve entre pensativo y lector. Siempre mirando y siempre preguntando. En ocasiones pensé que me estaba entrevistando él a mí.

En un año que fue difícil para todos los sectores, el cine colombiano también se vio afectado y, en consecuencia, tuvo pocos estrenos y poca producción. Se detuvieron

muchos rodajes, se virtualizaron todos los festivales y encuentros de cine desde marzo y los estrenos se llevaron a las redes sociales y un poco a la televisión, al no tener la posibilidad de la pantalla grande. Sin embargo, Gaona no sólo se mantuvo activo en producción, escribiendo y rodando, sino que también estrenó sus dos primeras series para televisión: *Adiós al amigo* en el Teatro Santander y en la Cinemateca de Bogotá; y *Libertador*, en el Festival de Cine Internacional de Cartagena y en la televisión pública. Dos proyectos sumamente distintos entre sí, pero con la marca autoral que caracteriza al director y revela su mirada incluso desde lo más sutil.

Adiós al amigo es un wéstern histórico, o un “güéstern”, como dice una amiga de Gaona. Se desarrolla en 1902, y cuenta la historia de Alfredo Duarte, un soldado liberal que abandona la causa revolucionaria por irse a buscar a su hermano durante la Guerra de los Mil Días. Se topa con Benito Pardo, un retratista que busca al hombre que mató a su padre, y se unen en sus misiones. Durante su camino ponen en jaque sus ideales políticos, éticos y hasta metafísicos, encontrándose con personajes políticos, indios, negros, mujeres y forasteros que enriquecen la narración y la representación de los hechos en la región. Es una

construcción muy propia del género en Colombia, porque bebe del cine americano al que Gaona no quiere parecerse, y al mismo tiempo establece sus propios códigos identitarios.

Adiós al amigo es un western histórico, o un “güestern”, como dice una amiga de Gaona. Se desarrolla en 1902, y cuenta la historia de Alfredo Duarte, un soldado liberal que abandona la causa revolucionaria por irse a buscar a su hermano durante la Guerra de los Mil Días.

Dice Gaona que comenzó a escribir esta serie inspirado por el libro *El año del sol negro*, de su paisano Daniel Ferreira, pensando en que la historia escrita sobre Colombia está llena de batallas, pero que ninguna de ellas narra cómo las mujeres, los negros y los indios participaron en ellas. Por esto, busca contar las historias de personajes que no han sido visibilizados aún, aquellos relatos que nadie ha contado aún. Esto no sólo lo hace en la serie; hace parte de su estilo autoral, pues desde sus primeros cortometrajes se interesa en personas que son extraordinarias en sí mismas. El campesino, la tendera, el camionero; y, en *Adiós al Amigo*, la tabacalera, el retratista, el esclavo, el indígena.

Grabada en el Cañón del Chicamocha,

musicalizada por Edson Velandia e interpretada por los protagonistas de la icónica *Pariente*, *Adiós al Amigo* es otra de las construcciones que hace Gaona alrededor de la memoria en su región, y marca el comienzo de un interés que también deja evidente con *Libertador*: cuestionarse la historia oficial, aquella que se repite todos los días sin mucho análisis ni lugar a dudas.

Esta vez no en Güepso, sino en el municipio de Cepitá, la serie permite cuestionarse, pero también aprender sobre las personas detrás de cada batalla de esa guerra civil que fue una de las más sangrientas de la historia en Colombia. Y no porque sea muy fiel a la historia oficial –lo cual es, en su justa proporción–, sino porque se permite una exploración más allá de lo dado. Presenta a Rafael Uribe Uribe, al Conde de Cuchicute y a los bandos enfrentados, con las relaciones e interacciones que para la época pudieron haber tenido lugar.

Libertador fue planteada con un perfil modesto, con el fin de conmemorar el Bicentenario, y fue creciendo hasta convertirse en un proyecto transmedia que unió a ocho canales regionales del país: Teleislas, Telecaribe, Teleantioquia, Telecafé, TRO, Telepacífico, Canal Capital y Canal Trece. Tanto en la producción como en el desarrollo de la historia, esto queda registrado en la serie,

que recorre todo el país en búsqueda de un mercenario que intenta romper el sistema que domina al país. Con su dosis de misterio, drama e indignación política, Gaona deja su huella una vez más, esta vez con una historia medio conspiranoica pero también muy cercana a la realidad de país de la que pocos hablan. Las deudas impuestas, la corrupción en cada rincón y un falso equilibrio social que parece que no se pudiera disputar.

Gaona siente que con estas series pudo hacer mucho más que con sus producciones anteriores, especialmente con *Pariente*.

Humberto Rojas es un modesto investigador de la Fiscalía y tiene decenas de casos abiertos sin resolver. Un día ocurre una explosión que marca el inicio de una serie de pistas que lo llevarán a él y a la periodista Julia Velázquez en un recorrido por todo el país, siguiendo la ruta que, doscientos años atrás, hizo Simón Bolívar para liberar a Colombia. La serie plantea dilemas, incógnitas y reflexiones alrededor del patrimonio, la justicia, la historia de Colombia, el establecimiento y los tentáculos del sistema que se protege a sí mismo beneficiando a unos pocos. Todo desde una perspectiva oscura, llena de culpa, propia de los protagonis-

tas, quienes desde sus vivencias personales proyectan ese sufrimiento y esas dolencias “por el país” en su investigación para encontrar al Libertador, a ese personaje misterioso que quiere sabotear la celebración del Bicentenario y fundar un nuevo orden en Colombia.

¿Por qué pasó de los cortos y largometrajes a las series de televisión? Dice que le gusta la producción de series porque permiten más exploración creativa, más desarrollo de personajes y más giros en la historia. Dan más oportunidades que los largometrajes y cortos en términos creativos, y sus condiciones de producción son favorecidas por distintas entidades públicas y privadas que buscan invertir en estas creaciones (*Adiós al Amigo* fue financiada por la ANTV, y *Libertador*, por MinTIC). Los largos, dice, son más limitados en tiempo y presupuesto, y escribir y rodar series ya se le volvió un oficio para vivir del cine. “Ya es difícil para mí escribir en formato de corto, ya pienso menos en ese tipo de historias y le apunto más al largo”, dice luego de haber escrito los guiones de *Adiós al Amigo*, *Libertador*, y sus nuevos proyectos en curso.

Gaona siente que con estas series pudo hacer mucho más que con sus producciones anteriores, especialmente con *Pariente*. En términos narrativos, porque las series per-

miten mayor desarrollo de las reflexiones que busca hacer, de los personajes y de su relación con el territorio; y estéticamente, pues ya tiene cierta madurez estilística y tuvo acceso a recursos que antes no había tenido, logrando resultados más propios y una producción que le permite crear con más libertad.

El cine tiene un valor social y Gaona insiste con todas sus producciones en abordarlo a través de la dirección de actores. Esto y el guion son los aspectos principales.

Desde la primera producción que hizo Gaona, *El pájaro negro*, estableció lo que para él es una prioridad a la hora de grabar: la dirección de actores. Para él, el cine colombiano tiene valor social antes que de entretenimiento, por lo que, además del guion, dedica gran parte del presupuesto y el tiempo de rodaje a la preparación de actores. Esto lo ha explorado desde el manejo de actores naturales y, en sus dos últimas series, de actores profesionales que hemos visto en novelas y películas, como a Enrique Carriazo en *Los Reyes*, Marcela Benjumea en *Amalia la Secretaria*, Julio Valencia en *Somos Calentura* y Salvador Bridges en *Roa*. Pero más allá de comenzar a trabajar con actores profesionales, Gaona tiene como prioridad partir de su comunidad. Sus protagonistas siempre son oriundos de Santander, per-

sonas que él dice que son interesantes por llevar esa vida simple, alejada del caos del país, una vida muy rural. Por esto, la mayor parte de su proceso creativo se dedica a hacer talleres de actuación con la comunidad, con el fin de que todos sean parte de la construcción del relato. Sus producciones son tan suyas como de Santander.

En *Adiós al Amigo* se destacan Willington Gordillo Duarte, Cristian Hernández y Suetonio Hernández, quienes también encabezaron el elenco de *Pariente*. Por su parte, *Libertador* tiene una amplia cuota de actores profesionales encabezada por Enrique Carriazo, Sandra Reyes y Marcela Benjumea, acompañados también por Cristian Hernández.

Un gran logro de *Libertador* fue involucrar al espectador en la resolución del conflicto, no solo a través de la narración, sino también a través de los recursos que se publicaron en el sitio web libertadorlaserie.com, donde se puede visualizar cada pista que encontraron los protagonistas, reflexiones, fragmentos de la historia de Colombia y contenidos metanarrativos que enriquecen la experiencia espectral. El resultado es una producción que va más allá de contar relatos; busca dejar huella y controversia en las personas. Si lo logra o no, es decisión de cada televidente, que vive junto a los prota-

gonistas a medida que la serie avanza.

Además, la producción de las series se hizo en cada localidad mencionada, y no en set. Esto, según Gaona, les dio un toque más cercano y realista, que es una de esas búsquedas que él hace como autor. Que la mirada de quien narra no sea protagónica, sino solo un vehículo para contar vidas. En *Libertador*, acompañamos a Humberto Rojas y a Julia Velázquez, los protagonistas, en un recorrido por Tunja, San Andrés, Marmato, Medellín, Montería, Buenaventura, Charalá y Bogotá; y en *Adiós al Amigo*, acompañamos a Alfredo Duarte y a Benito Pardo por las montañas del río Chicamocha.

Ambas series se encuentran en lo político. No porque defiendan alguna postura en específico, porque no lo hacen, sino porque dejan ver esa crítica que Gaona hace a la “cultura” de los oprimidos. Además de que ambas fueron discretamente estrenadas en el marco de la “conmemoración” del Bicentenario de Colombia. Hoy, dice, pasan sucesos muy similares a aquellos que narran las series, pero no tienen el mismo desenlace en la sociedad. Antes la oposición se alzaba en armas, y hoy comparte comentarios indignados en redes sociales. Sin mencionar esto directamente, es posible conectar los dos relatos en esa reflexión sobre lo político, la justicia, los ideales y el activismo.

Ambas tratan lo absurdo de la violencia, de las dinámicas de poder que manejan al país y de esa falsa justicia que nos venden todos los días. No es raro que, luego de verlas, uno quede con esa misma indignación que genera ver noticias a mediodía.

Ambas series se encuentran en lo político. No porque defiendan alguna postura en específico, porque no lo hacen, sino porque dejan ver esa crítica que Gaona hace a la “cultura” de los oprimidos.

Una constante preocupación para el director es esa comodidad en la que están cayendo muchos: el gremio audiovisual, el público, el sector cultural y político. Lo plantea en términos de producción y distribución, pues se queja de esa “fila de aplausos” que reciben los creadores, especialmente de series televisivas, y la falta de análisis y crítica que se percibe. Dice que faltan espacios para pensar las producciones y formar públicos desde una perspectiva más social y menos conductivista. Asegura que esta es una de las causas de que haya “tantos ladrillos” en el mundo de las series, especialmente.

¿Cuál es el público objetivo de Iván Gaona? “Mis papás, en Santander”, declara. Busca que sus obras las vean y, más importante, comprendan, las personas de su región que

tienen un televisor en su casa, haciendo las veces de ventana a las historias. Dice que su familia ve sus películas y series por apoyarlo, pero que busca más que eso. Busca que el público encuentre en esas producciones una identidad reflejada, historias interesantes y agradables para ver, y una representación ética de su cultura. Además, piensa preocupado en el público colombiano porque es el único que le interesa. Más allá de que sus creaciones salgan del país y sean aplaudidas por la cinefilia, quiere llegar a personas que no tienen nada que ver con el gremio. “He notado una fila de aplausos que no deja lugar a la crítica, a ver uno qué puede hacer mejor”, expresa.

Libertador fue nominada a los premios India Catalina por su libreto y dirección musical, a cargo de Jacques Toulemonde y Edson Velandia, respectivamente.

Cuenta Gaona que la música en *Adiós al Amigo* fue pensada junto a Velandia como un elemento narrativo más, y no sólo estético, pues querían lograr lo que en la época de la Guerra de los Mil Días se hacía: acompañar las batallas con instrumentos en vivo. Esto queda registrado en la serie que, sin mostrar directamente ninguna batalla de la guerra, presenta músicos en vivo acompañando al pelotón de fusilamiento. Redoblante, trompeta y escopetas: “¡Apun-

ten!”. Velandia tomó ritmos del bambuco y el pasillo y, junto con la Banda de Músicos de Piedecuesta, quienes también musicalizaron *La sociedad del semáforo*, lograron un efecto bélico, misterioso y emocionante que reforzara los giros dramáticos de la serie y el camino que cada personaje lleva dentro de esta.

¿Y qué sigue? Con su nueva productora, La ContraBanda, tiene varios largometrajes documentales y de ficción en desarrollo, así como una serie en posproducción y otras en proceso de escritura. Un director que siempre está pensando en la gente, y lo deja ver con todos los proyectos que va desarrollando. Busca hacer cine que la gente vea, pero principalmente en el que la gente se vea. 🐎

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



FICCALI 2020 O LA APUESTA POR UN FESTIVAL DE CINE INCLUSIVO

Daniel Zapata Villa



El 2020 cerró con el Festival Internacional de Cine de Cali, un evento que no solo se encontró alterado por la pandemia que actualmente aflige a nuestra sociedad, sino que mostró la capacidad de resiliencia y de sobreponerse a las dificultades dentro de la industria cultural, la cual ha sido uno de los sectores más afectados por la crisis mundial. Por ende, es de valorar que este festival ofreciera una considerable oferta cinematográfica en un momento en que este sector se encuentra bastante congelado, demostrando así que el cine sigue vivo y que puede continuar llegando a múltiples masas en distintos formatos, desde una óptica híbrida, ya sea en una sala de cine tradicional, una proyección en un sector vulnerable de la ciudad o desde la virtualidad en cualquier hogar del mundo.

El festival también se llevó a cabo con cierta aura de desazón, ya que se realizó sin

la presencia del director Luis Ospina, quien fue un estandarte del cine en nuestra ciudad y en todo Colombia. No obstante, los homenajes para con el maestro no se hicieron esperar y pudo evidenciarse su nombre dentro de las premiaciones a Mejor Dirección de largometraje internacional y Mejor dirección de largometraje nacional. Acerca de su ausencia y del festival, Juan Carlos Romero, especialista en Cine, nos comentó lo siguiente:

“La ausencia de Luis siempre va a ser un punto difícil de sustituir, pero creo que este año el festival empezó muy bien en su dirección artística, tratando de sintonizar el festival con una agenda pública internacional que es oportuna, y que en el caso nuestro, bienvenida sea la discusión de la igualdad de género en las prácticas cinematográficas colombianas (...) esa línea curatorial que había trabajado Ospina con tanto esmero, que es la línea entre la ficción y la no ficción hoy abre espacio a una idea muy interesante que es “El cine de nuestro tiempo”. Creo que la directora del festival ha hecho un interesante esfuerzo por proponernos una mirada atemporal de la cinematografía, son obras universales que desde diversos lugares del mundo nos muestran las diferentes confrontaciones que día a día está sufriendo la mujer en distintos lugares del planeta”.

Este es un punto interesante dentro del festival, puesto que en esta edición se destacó el cine creado por mujeres y en su mayoría dedicado a las mismas. Por ende, se evidenció una especial subjetividad y profundidad en las producciones. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en el largometraje *A media voz*, dirigido por Heidi Hassan y Patricia Pérez, el cual ganó el Premio María a mejor largometraje internacional. Esta producción se encuentra en el límite entre el documental y la ficción, posee una visión nostálgica, de aquella generación cubana que se preparó para el cambio, pero con el pasar de los años, poco a poco observaron cómo ese cambio nunca llegó y no quedó más que la tristeza y desazón. Este es un sentimiento generacional que ha sido registrado magistralmente por autores de ficción como Leonardo Padura o Wendy Guerra. Sin embargo, en este caso, desde el lenguaje cinematográfico, las autoras materializan este sentimiento generacional en el caso de dos jóvenes cineastas, quienes observan en retrospectiva, cómo su amistad se fracturó por la situación de su país natal.

Esta es una película bastante subjetiva, porque nos encontramos inmersos en la cotidianidad y los sentimientos de los personajes, en especial cuando se ven en la

obligación de huir de Cuba, encontrando sentimientos adversos en los países donde se han radicado.

Vale la pena mencionar que este fue un festival que buscó integrarse con las comunidades más excluidas y llevar un cine de calidad a los sectores vulnerables, donde personas de todas las edades disfrutaron de las muestras audiovisuales, muchas de ellas lo hacían por primera vez en sus vidas. Esta labor social es interesante dentro del evento, ya que no solo se buscó una mayor inclusión de las mujeres desde el ámbito de las producciones, sino que también se hizo a nivel de las comunidades que pocas veces tienen la oportunidad de acercarse a este tipo de arte.

Palmarés del Festival

Mejor Largometraje Internacional: *A media Voz* – Heidi Hassan y Patricia Pérez – Cuba

Mejor Dirección de largometraje internacional: *Luna Roja* (Lua Vermella) Lois Patiño – España

Mejor Largometraje nacional: *Tantas Almas* – Nicolás Rincón Gille

Mejor Dirección de Largometraje Nacional:

Como el cielo después de llover – Mercedes Gaviria

Mejor Cortometraje Nacional: *Yo soy Paula* (Je suis Paula) – Nelson Rodríguez Tequia

Menciones especiales del Festival

Competencia Internacional de largometrajes: *Las Mil y Una* – Clarisa Navas – Argentina

Competencia Nacional de largometrajes: *La Frontera* – David David

Competencia Nacional de cortometrajes: *Heliconia* – Paula Rodríguez Polanco

Premio del público

Huella y Camino: Kraken La historia – Alexander Giraldo 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

FESTIVAL DE CINE DE JARDÍN

UNA INVITACIÓN A RESENTIR LO CUIR

Javier Pérez Osorio

—●—



En el libro *Resentir lo queer en América Latina: diálogos desde/con el Sur* (2014), editado por Diego Falconí Trávez, a través de casi una veintena de ensayos escritos desde diferentes esquinas académicas se insiste en la necesidad de repensar críticamente el concepto de queer (o cuir, o kuir) desde las experiencias propias del continente. En términos generales, la reflexión de quienes

escriben se construye sobre los dos significados del verbo resentir: por una parte, volver a sentir (o sentir de otro modo) con libertad e imaginación la diversidad manifiesta en los cuerpos, las identidades de género y las orientaciones sexuales; y, por otra, experimentar resentimiento (resquemor, rencor) por la discriminación sistemática que la comunidad LGBTIQ+ ha padecido a lo largo de la historia.

Estoy convencido de que el balance entre estas dos experiencias es necesario para que nuestras consideraciones sobre lo cuir en América Latina y en Colombia no terminen convirtiéndose o bien en un pinkwashing que oblitere la memoria histórica de la comunidad o bien en un relato victimizante que arrebate la posibilidad de crear nuevas narrativas sobre quiénes somos. En línea, con esta empresa que nos compete a todos como sociedad y, en particular, al mundo académico y cultural, entre el 18 al 22 de agosto de 2020 se llevó a cabo el 5° Festival de Cine de Jardín bajo el ambicioso lema

“Cine cuir: en busca de una nueva humanidad”. En sus sentidas palabras de apertura el reconocido cineasta Víctor Gaviria, uno de los fundadores y actual director del festival, recuerda al joven León Zuleta para poner en el centro no sólo el cambio de actitud que el mundo ha vivido durante las últimas décadas frente a la diversidad sexual, sino también el cambio que todavía está por darse. Gaviria afirma, además, que es necesario transformar “la cultura patriarcal que reposa en el fondo de todos los autoritarismos: en los colegios, en las empresas, en la academia, en los soldados de todos los ejércitos, en los asesinos de los líderes sociales; [...] la cultura patriarcal que castiga a los travestis del Parque Bolívar todas las noches con patadas, puños y golpes”. Dicha transformación, creo yo, únicamente es posible desde la memoria reconstruida por las víctimas, la consciencia personal y colectiva sobre la dimensión política de los deseos sexuales no heteronormados y la libertad de expresión a través del arte.

Gaviria afirma, además, que es necesario transformar “la cultura patriarcal que reposa en el fondo de todos los autoritarismos: en los colegios, en las empresas, en la academia, en los soldados de todos los ejércitos, en los asesinos de los líderes sociales; [...]

La quinta versión del festival hizo un aporte significativo a esta conversación, por un lado, a través de una muestra central compuesta por 13 largometrajes, casi todos de ficción, con narrativas donde los personajes y sus historias desafían las formas y normas establecidas socialmente respecto al género, la identidad sexual y el deseo. Se presentaron algunas películas que han tenido amplia difusión y que ofrecen la posibilidad de reflexionar en torno a lo cuir y sus representaciones. Entre ellas, *Una mujer fantástica*, película de Sebastián Leilo, ganadora al Oscar como Mejor Película Internacional en 2017, que cuenta la historia de una mujer trans en Chile que se enfrenta a los estigmas sociales luego de la inesperada muerte de su pareja (aquí una reseña que escribí hace un par de años sobre la película). También se proyectaron algunas producciones independientes reconocidas en el circuito de festivales, con estrategias estéticas y narrativas menos *mainstream*: dos películas del multifacético director canadiense Xavier Dolan, de las cuales *Laurence Anyways* (2012) se convirtió en una referencia valiosa dentro del diálogo generado por el festival; *Pelo Malo* (2013), un relato entrañable de la directora venezolana Mariana Rondón, que reflexiona sobre la intersección de diversidad sexual, género,

raza y clase social; y la desafiante obra de Albertina Carri, *Las hijas del fuego*, una *road movie* que cuenta la historia de tres mujeres en una relación poliamorosa que se embarcan en el proyecto de grabar una película pornográfica mientras atraviesan Argentina en busca de su pueblo natal.


... más allá de ser una crítica a la curaduría del festival, plantea preguntas sobre la industria cinematográfica nacional, en donde no solo ha habido poca representación de personajes e historias LGBTQ+, sino que tiende a ridiculizar e invisibilizar la diversidad sexual en la pantalla.

Las películas seleccionadas desde la curaduría del festival marcaron una diferencia significativa: en su mayoría dirigidas por mujeres, opción loable en tiempos donde todavía se invisibiliza el rol fundamental de muchas de ellas en la industria cinematográfica; casi todas producidas en países latinoamericanos y con historias de la región; y con apuestas por visibilizar la diversidad sexual allende las relaciones homosexuales entre hombres, que es lo más abundante en el cine cuir. No obstante, llama la atención la presencia reducida de películas colombianas. Sólo se presentaron *¿Cómo te llamas?* (también conocida como *Eva y Candela*, 2018) y *Segunda estrella a la derecha* (2020),

dos argumentales de la directora española radicada en Colombia Ruth Caudeli, y el documental producido por la Universidad de Antioquia y dirigido por Paul Pineda Pérez, *Locas de pueblo* (2020). Esta realidad, más allá de ser una crítica a la curaduría del festival, plantea preguntas sobre la industria cinematográfica nacional, en donde no solo ha habido poca representación de personajes e historias LGBTQ+, sino que tiende a ridiculizar e invisibilizar la diversidad sexual en la pantalla.

Por otro lado, para complementar la proyección de las películas y abrir otro espacio para aportar a la conversación, el festival organizó un seminario académico de cinco conferencias. Los invitadxs fueron: la argentina Albertina Carri y el chileno Sebastián Leilo, cineastas cuyas películas estuvieron en la muestra central del festival; Brigitte Baptiste, ex directora del Instituto Humbolt, actual rectora de la Universidad EAN y quizá la mujer transgénero más visible en los debates públicos de Colombia; Analú Laferal, politologue y artiste perteneciente al proyecto EUNUCA y quien ha cuestionado desde lo audiovisual y el performance las violencias de género y los mecanismos de control sobre la sexualidad; y Guillermo Correa, autor de *Raros: Historia cultural de la homosexualidad en Medellín*

(1890-1980). Una selección que, sin duda alguna, generó conversaciones interesantes en torno a lo cuir en Colombia y Latinoamérica.

Así pues, la fiesta cinematográfica de Jardín, este año realizada virtualmente, marcó un paso adelante en la discusión sobre lo cuir en la región. Como han querido hacerlo desde su primera versión en 2016, los organizadores de este festival, cuyo anfitrión es el pequeño y bello pueblo de Jardín, reafirmaron que el cine es una oportunidad inigualable para hablar de lo silenciado, para poner en el mapa cultural esas realidades sociales muchas veces marginadas y para articular las experiencias tanto de los centros urbanos como de los espacios rurales de Colombia. Considero que las películas del festival, las palabras de los conferencistas y las experiencias de quienes asistieron virtualmente permitieron *resentir* una vez más la diversidad que nos constituye y que nos permite ser conscientes de que en este país cabemos todos, todas y todes. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

MIDBO 22

UN LUGAR DONDE EL DOCUMENTAL CRECE

Armando Russi

—●—



La realidad no sólo es apasionante, es casi incontable.

Rodolfo Walsh

Tu imaginación apuntará menos a los acontecimientos que a los sentimientos, queriendo siempre que éstos sean lo más documentales posible.

Robert Bresson

Soy seguidor de la Muestra Internacional Documental de Bogotá - MIDBO desde comienzos de los 2000, cuando era dirigida por Ricardo Restrepo y Patricia Ayala. Desde ese entonces la MIDBO se ha caracterizado por tener una programación de películas, eventos e invitados de primera línea, pero por sobre todo ha sido un espacio de reflexión frente al del cine de no ficción

como lenguaje y como medio expresivo.

Este año no fue la excepción, entre el 26 de octubre y el 2 de noviembre y contra todo pronóstico se llevó a cabo la Edición 22 de la MIDBO. Esta edición, que estuvo bajo la dirección de Ana Salas, Paola Figueroa Cancino y Germán Ayala, tuvo que encarar los retos históricos del COVID 19, que nos proponía una realidad distópica en donde las sociedades se detenían y tenías que guardar distancia, había entonces que superar los retos de disminución en los recursos económicos, la virtualidad y sobre todo repensar el documental como una forma de reflexionar el presente y el futuro del lenguaje y de la sociedad.

Es un tiempo para que quienes laboran en la profesión recarguen su energía creativa entrando en contacto con los cada vez más amplios y expandidas formas de representación de lo real.

La inauguración se llevó a cabo de manera presencial en la Sala Capital de la Cinemateca de Bogotá bajo todas las normas de bioseguridad con un aforo reducido, y con la película *Las razones del lobo* (2020), de Martha Hincapié. Acá algunos extractos del discurso de inauguración a cargo del documentalista y presidente de la junta directiva

de la Asociación Colombiana de Documentalistas - ALADOS, Diego García Moreno:

“Son ya 22 años ininterrumpidos en que nos reunimos en un ritual que celebra las películas de lo real; en los que, a través de los talleres, abrimos un espacio privilegiado a la reflexión en medio de un espíritu de compinchería y el disfrute de un oficio que nos actualiza sobre las visiones de la realidad de un mundo diverso, deslumbrante e incierto. Es un tiempo para que quienes laboran en la profesión recarguen su energía creativa entrando en contacto con los cada vez más amplios y expandidas formas de representación de lo real.

De nuevo bienvenidos. Desde estos metros de distancia les envío un abrazo. Ojalá que muy pronto podamos estar de nuevo practicando el ritual del acercamiento corporal. Que podamos volver a reunirnos a ver cine tomados de la mano y después salir a cenar, bailar y compartir, mejilla a mejilla. Que podamos tranquilamente aproximarnos a nuestros personajes con nuestras cámaras.

Que viva la MIDBO”

Las películas

Pese a los ajustes económicos y logísticos (dice Ana Salas que el número de películas era mayor, pero que tuvo que limitarse por

estas cuestiones) La MIDBO 22 nos ofreció un panorama de películas rico y variado tanto en temas, formas y latitudes, permitiendo tener una mirada global de la producción nacional e internacional de mucha calidad. Esta curaduría se construyó, entonces, con 17 películas colombianas y 23 películas de otros países y se agruparon en 7 programas así: Rutas genealógicas (sobre diálogos generacionales), Paisajes latentes (sobre los espacios, el hábitat y el tránsito), Visiones del conflicto (sobre la violencia, los actores del conflicto y la memoria), Mundos imaginarios (sobre universos que son fruto de la imaginación, por tanto irreales, pero tangibles y explorados), Espejos para la vida (Reflexiones en torno a los trabajos de líderes y lideresas en relación al contexto sociopolítico colombiano) y Más allá de lo real (sobre la especulación el cine documental); estos programas fueron acompañados con diálogos virtuales con cineastas como: Catarina Vasconcelos, Andrés Di Tella, Phillip Warnell, Marta Hincapié, Pablo Álvarez Mesa, Andrés Jurado, Nicolás Pereda, Ezequiel Yanco, Jerónimo Atehortua y gestores, académicos y críticos como: Pablo Mora, Pablo Roldán, Roger Koza y Pedro Adrián Zuluaga, entre otros.

Otros derroteros. El cine documental expandido

El cine en general, no solo el documental, ha buscado a lo largo de su historia otras formas de representación que rompan con la figura de ritual colectivo Lumière, de sala oscura y proyección en silencio, otras formas performativas que expandan la experiencia cinematográfica más allá de la pantalla. Como es de suponer, el documental, siempre propositivo, radical y experimental, ha caminado por esas lides. Ana Salas y su equipo lo saben bien, y desde que está al frente de la MIDBO ha procurado un espacio para estas formas de representación.

Esta edición procuró también un espacio para el cine documental expandido a través de 9 obras y 5 actividades para abordarlas.

“Me gusta hacer cine porque me gusta ir a otro mundo, me gusta perderme en otro mundo. Y el cine para mí es un medio mágico que te hace soñar sobre los sueños en la oscuridad y eso es algo fantástico perderse dentro del mundo de una película” –David Lynch–

Pensando el documental

Cómo es costumbre, el plato fuerte de la MIDBO fue el Seminario Pensar lo Real, en donde se reflexiona en torno a los modos de representación del cine documental o del cine de no ficción.

Este año la MIDBO respondió a necesidades temáticas de un cine que se desmarca de convenciones, que escapa y desafía los cánones y definiciones clásicas y plantea discusiones frente a lo que no existe, a lo imaginativo y si se quiere fantástico, y a los saberes y conocimientos ancestrales, que occidente a su manera academicista excluye o no entiende.

Una manera visionaria de abordar el cine que a menudo asociamos tiene que dar cuenta “de lo real” con un seminario titulado: PRESENTE PERFECTO. CINE DOCUMENTAL ESPECULATIVO que constaba de 4 sesiones así: El espacio de lo real en relación a los mitos, Rituales Especulativos, Desde el más allá y Cartografía de un futuro incierto.

Este año la MIDBO respondió a necesidades temáticas de un cine que se desmarca de convenciones, que escapa y desafía los cánones y definiciones clásicas y plantea discusiones

El Seminario fue programado y dirigido por la investigadora, archivista y curadora española Almudena Escobar y contó con la participación de la crítica peruana Mónica Delgado; la programadora y directora artística del Festival de Cine de Mar del Plata, Cecilia Ba-

rrionuevo; la cineasta y programadora de Flaherty Seminar, Ruth Somalo, y los cineastas: Ben Rivers de Inglaterra, Lois Patiño de España, Ana Vaz de Brasil, Viera ákanyová de Eslovaquia y Sky Hopinka de la Nación Ho-Chunk, EEUU.

Diálogos: Líderes, lideresas y territorio

Otro acierto de la MIDBO 22 fue entender la necesidad de brindar un espacio para el diálogo entre líderes, lideresas, documentalistas y comisionados para reflexionar en torno a los trabajos realizados en razón de la defensa de los territorios y el estado de la implementación de los acuerdos de la paz entre el Estado y la guerrilla de las FARC. Este espacio se trabajó en torno a tres ejes temáticos: Líderes y lideresas sociales, exilio y destierro; Liderazgo y procesos comunitarios de defensa del territorio; y Comunidades rurales en el post acuerdo. El diálogo de este espacio fue conformado por: los líderes y lideresas Ruby Alba Castaño, Rosa Helena Rodríguez, Patricia Tobón Yagari, Jakeline Romero Epiayu, Leider Muñoz, Briceida Lemus, Gustavo Adilgo Ulcuñe y los académicos y gestores: Leiner Palacios, Alejandro Castillejo, Gustavo Quintero e Irene Vélez Torres.

2° Encuentro Nacional De Documentalistas

Desde el año pasado en el marco de la MIDBO 21 los documentalistas colombianos han encontrado en la MIDBO un espacio de encuentro para reflexionar sobre el gremio, sobre las personas que conforman el universo del documental, sus necesidades y sus propuestas.

Este año los documentalistas se dieron cita para hablar de la representatividad y participación términos de núcleos regionales en la Asociación Colombiana de Documentalistas -ALADOS- y un fuerte énfasis en la formación documental, los semilleros ALADOS y el papel del documental y los documentalistas en la política pública.

El documental, un lenguaje que se transforma, la virtualidad no es el límite


El documental ha demostrado ser el género/formato cinematográfico más radical, propositivo y experimental del cine, a lo largo de la historia ha buscado problematizar los temas, las formas, las estéticas, los géneros, los formatos, las tecnologías, los medios, los lenguajes, los modos de representación, los creadores, la historia, entre muchos otros fenómenos. Parece inagotable y a cada crepúsculo lo precede un nuevo derrotero con miles de vericuetos por descubrir o redefinir. La Muestra Internacional Documental es un

espacio que hay que abrazar, rodear y seguir, pues es en este espacio en donde podemos acontecer el documental en todo su esplendor. En esta entrega, la MIDBO constata la versatilidad del documental y nos ofrece un panorama sustancioso que responde a las demandas históricas de una pandemia sin precedentes, pero que además nos propone perspectivas al presente y al futuro críticas y, ¿por qué no?, sanadoras, justas y necesarias para un mundo enfermo y extraviado.

El documental ha demostrado ser el género/formato cinematográfico más radical, propositivo y experimental del cine,

Por otro lado, pudimos ver también la virtualidad, no como un escenario frío y deshumanizante, sino como un aliado para plantear discusiones frente a las representaciones, cómo, cuándo y dónde se filma y se socializa lo filmado, sino además un aliado para llegar a rincones y espectadores donde antes no se había llegado, rompiendo un poco con la figura de nicho. Definitivamente tenemos que repensar los medios de circulación.

No me queda más que agradecer a todo el equipo de la MIDBO 22 por su trabajo arduo y esmerado.

¡El CINE nos reunirá! 

PANORAMA DEL CORTOMETRAJE COLOMBIANO EN 2020

Felipe Montoya

Curador de cine y jefe de programación de BOGOSHORTS



En un año de crisis para la producción y exhibición de cine en Colombia, han visto la luz numerosos cortometrajes de realizadores colombianos que dan cuenta de lo prolíficos que han sido los años anteriores para la creación en este formato, presentando valiosos puntos de vista sobre temas de la realidad social del país, propuestas estéticas de gran solvencia técnica y con

marcas de autor, y significativas producciones animadas y de género. El siguiente es un listado de destacados cortometrajes estrenados a lo largo del 2020 a nivel internacional, para no perderlos de vista en su recorrido por el circuito de festivales del país, el cual han comenzado en el Festival Internacional de Cine de Cali y en el Festival de Cortos de Bogotá - BOGOSHORTS.

Año sabático – Dir. David David

En este cortometraje, la pasión, abnegación y resiliencia de una cantante venezolana, enriquecen el relato sobre los protagonistas de la crisis migratoria entre Venezuela y Colombia, y se revelan los diferentes rostros que puede adoptar la xenofobia.

Bailando – Dir. Iván D. Gaona

El proceso de formación de actores que han llevado a cabo Gaona y sus colaboradores en Güepsa, Santander, vuelve a dar potentes y entrañables resultados en un cortometraje que hila la comedia con reflexiones sobre la masculinidad y la corrupción.

El Intronauta – Dir. José Arboleda

Dentro de un detallado mundo elaborado con reciclaje y en stop motion, el protagonista de esta animación se enfrenta a la hiperconectividad de una cultura de consumo indiscriminado de imágenes prefabricadas, hasta que florece la imaginación y le provee un necesario escape.

Entre tú y Milagros – Dir. Mariana Saffon

Con un talentoso reparto y gran destreza audiovisual, este corto presenta a una joven protagonista que experimenta las primeras

dolencias de su adolescencia, ante la transformación de la relación con su madre, su despertar sexual y un evento que la hace cuestionar sus privilegios.

Heliconia – Dir. Paula Rodríguez

Esta road movie “místico-tropical”, con un gran nivel de experimentación narrativa y visual, y el realismo mágico que le provee el Super 8, explora las texturas y colores de los cuerpos de tres jóvenes a la deriva y de diversos paisajes del territorio colombiano.

Las fauces – Dir. Mauricio Maldonado

Un joven que ha crecido marginado, encuentra, sin sospecharlo, la oportunidad de hacer parte de una tribu de jóvenes como él, en un corto con un gran despliegue técnico y precisión narrativa en su puesta en escena y tratamiento audiovisual.

Milk Teeth – Dir. Felipe Vargas

Este corto de gran factura revela a un autor colombiano trabajando los géneros del terror y la fantasía como pocos, a través de una historia sobre los monstruos que despierta el abandono y la codicia.

Plata o plomo – Dir. Nadia Granados

Granados, artista de performance, protagoniza una parodia sobre el mito construido

alrededor del mafioso colombiano, apropiándose de medios que han contribuido a la mercantilización de estas figuras, como los videoclips y los videojuegos.

Son of Sodom – Dir. Theo Montoya

En este documental, Montoya se pregunta sobre la evolución de la violencia en Medellín, haciendo una radiografía de la pasión, rabia y mortalidad que padece (o disfruta) un segmento de la juventud de la ciudad que no entra en las estadísticas de su discurso de progreso e innovación.

Todo es culpa de la sal – Dir. María Cristina Pérez

Convirtiendo material de archivo en animación (¿o al revés?), Pérez logra retratar a una familia de perezosos a partir del recuerdo de días que no se quieren volver a vivir, porque revisitarlos –lo que hace la protagonista– puede estar cargado de sinsabores.



CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA MIRADA DESNUDA, DE SANTIAGO GIRALDO ARBOLEDA

MANTÉN LA DISTANCIA... Y EVITA EL DOLOR

Manuel Zuluaga

—●—



El cine de no ficción continua libre en su camino de apertura a nuevas formas, más cercanas a la experimentación y más lejanas de la información; sin embargo, mantiene un vínculo ético con la realidad más notorio y evidente que aquel que se da en la ficción o incluso en el experimental. En *La Mirada Desnuda* (2020), el retrato docu-

mental de un director de cine decadente, es la oportunidad de revisar la memoria y los fantasmas de la Medellín de los años noventa, en una serie de hibridaciones entre el live action y la animación, que ponen en cuestión la relación ética del sujeto documental y el realizador. El cortometraje en sus búsquedas establece novedad tanto al

cine local como al cine documental animado, en un interesante meta relato sobre las narrativas de Medellín.

Javier Mejía, director de *Apocalipsur* (2004), es el protagonista de este largometraje en donde la cámara actúa como confesionario y escucha sus anécdotas cargadas de risa y temor, evidencia de la crisis de la mediana edad, a la que se suma la frustración de un artista con proyectos sin acabar. Marchito por una ciudad que no reconoce, Mejía se entrega al pacto documental que le propone el realizador Santiago Giraldo Arboleda, y entre ambos hilan una conversación alrededor de la pulsión creativa por exorcizar lo que fuera la ciudad más violenta del mundo. Pronto, el diálogo, profundamente marcado por la voz gangosa de Javier, revelará momentos sublimes, donde la belleza y el horror se mezclan y nos recuerdan un par de verdades sobre la ciudad que habitamos, connotando la relación de amor-odio hacia Medellín.

La Mirada Desnuda, que fue selección en “Cortos de aquí” del FICCI 60 y que alcanzó a ser estrenado antes de que fuera cancelado, retrata a Mejía de una forma atractiva y empática, sin embargo, la imagen del director encantador se disloca sobre el clímax del cortometraje, tras una discusión entre sujeto documental y realizador que

pone entre dicho el pacto de quien se deja grabar y quien graba. El film pasa de ser un retrato íntimo a un documental reflexivo, que revela la intervención sobre la realidad en un ejercicio por reconocer que los planes de Santiago Giraldo se vieron interrumpidos por un protagonista avasallador que pone un límite a lo que quiere revelar. En este momento, la estructura del cortometraje toma otro camino que recupera sobre el final, sin embargo, deja un sin sabor, en el que la falta de material y las nuevas circunstancias del rodaje limitan el buen rumbo que llevaba la obra, cayendo así en formas de montaje más cercanos a la crónica y el reportaje.

“

las imágenes iconográficas representando la realidad -incluso las más duras realidades-, pueden ser recibidas de una manera más abierta y desprevenida que la imagen fotográfica”.


A pesar de ello, la obra es capaz de mantenerse con vigor, especialmente gracias al valor visual y juguetón que tiene. Y es que, en *La Mirada Desnuda*, el realizador Santiago Giraldo, músico (En la Arboleda) formado en diseño gráfico y egresado de la primera cohorte de la maestría en documental de la

UPB, y con experiencia previa en video clips musicales, juega a ser un VJ, un mezclador visual, en donde hace uso de la entrevista en live action, el making off de *Apocalipsur*, los recortes de periódico y la animación por rotoscopia para crear un lienzo fresco que establece antecedentes para el mismo medio.

Es de resaltar, principalmente, el uso que hace de la animación, que está en servicio del discurso documental no de una forma cliché o ya vista en otras producciones, sino que crea un nuevo paradigma. Y es que a diferencia de obras como *Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002), en donde la animación recrea hechos históricos en código de sátira; o *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008), en donde la animación es la excusa para despertar la memoria personal e histórica; *La Mirada Desnuda* encuentra entre muchos matices y posibilidades de la animación, la manera de evitar el dolor presente en los momentos más honestos de Mejía, creando así una noción de respeto que recuerda al cine moderno. Un buen ejemplo es la famosa escena del teléfono en *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), cuando Travis Bickle llama a su enamorada y es rechazado, pero la cámara evita ver su rostro y se desplaza centrando la atención en la calle, como en un gesto de solidaridad

y respeto hacia el personaje. Así mismo, actúa la animación en este corto, en donde pocos trazos dibujan el rostro de Javier, y son suficientes para mantenernos a una distancia prudente de su dolor. Esto, como lo expone Alejandro Cock en su texto Documental y animación: realidad desdibujada, se debe a que “las imágenes iconográficas representando la realidad –incluso las más duras realidades–, pueden ser recibidas de una manera más abierta y desprevenida que la imagen fotográfica”.

El ejercicio formal que propone el cortometraje, y que acompaña el discurso poderoso y aún vital de Javier Mejía, es además un importante documento para el grueso de producciones que establecen el heterogéneo panorama del cine de Medellín, atravesado por la violencia y la muerte (leer el texto El cine de Medellín y la violencia, escrito por Oswaldo Osorio), un vínculo vigente desde las narrativas clásicas y mal llamadas costumbristas de inicio del siglo XX, que toman como punto de partida la literatura de Tomás Carrasquilla y Efe Gómez, y se potencian en el cine, especialmente en los años noventa, como herencia de la tercera violencia y las estéticas sicarescas. Sin embargo, y a diferencia de Rodrigo D No Futuro (1990), *La virgen de los Sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), o recientemente *Amigo*

de nadie (Luis Alberto Restrepo, 2019), la película de Santiago Giraldo es un meta relato, la oportunidad para regresar a la ciudad más violenta del mundo de una forma posmoderna, como un hipertexto rico y nuevo para volver a leer las maneras en que el arte se ha permitido desnudar a Medellín. En últimas, *La Mirada Desnuda* propone una nueva etapa para el cine local, “cine dentro del cine,” como lo que se aproxima con el film de Mercedes Gaviria *Como el Cielo Después de Llover*, sobre su padre, el director Víctor Gaviria. 

CONTENIDO

.....

SITIO WEB

.....

PRIMERA LUNA, IVÁN SANTIAGO LONDOÑO

COMO LA SANGRE, COMO EL FRUTO DE LA MUERTE

Diana Gutiérrez

—●—



Entre la niebla y las montañas, con ese aire de catolicismo rural, detenido en el tiempo, vive Lizet con su familia, una madre abnegada, que acepta el orden de las cosas, que acepta el rol de la vida y las dinámicas de muerte, y un padre silencioso pero rudo, demandante, nacido en y para la tierra. En este escenario, el director Iván Santiago Londoño, oriundo de La Ceja, junto al guionista Yaison Cardona y el montajista

Liberman Arango, nos acercan no solo a un contexto que para muchos colombianos es cercano: el campo, la finca, sus animales y quehaceres, sino, aún más, a una pregunta sobre la tradición históricamente instaurada y el lugar de la mujer.

En primera instancia vivimos junto a Lizet la preparación de su rito de bautismo, tardío por cierto, pues ella está en la flor de la adolescencia y se turna durante el día en-

tre ayudar en la cocina o velar por las gallinas (otro de los personajes de esta historia), y atender a su madre en la confección y preámbulo de su bautizo; es su madre, entrada en años, quien adorna su vestido, se lo mide con toda la premeditación del caso y carga de sentido este rito religioso como un legado femenino de pureza iniciática, ante el cual Lizet no parece demasiado entusiasmada.


En este sentido, el manejo técnico y de paleta de color es claro para representar las edades y momentos; por un lado, Lizet es vestida mayormente de tonos rosas y blancos (asociados a la juventud), mientras que en su madre predominan los grises desaturados y un par de rojos, asimismo se trabaja en el encuadre la relación entre los roles del padre y los roles femeninos, siempre el primero se encuentra realizando otra acción lejos de ellas indicando sus justas diferencias; pero lo más importante es cómo se carga de simbología precisamente la primera luna, ese momento crucial en la vida de un mujer, esa señal cuando un fruto maduro rueda por el suelo, presto a ser devorado, esa especie de carga silenciosa que anuncia un destino, un vínculo ya imborrable con la luna, con la madre, si lo miramos desde su origen griego.

... lo más importante es cómo se carga de simbología precisamente la primera luna, ese momento crucial en la vida de un mujer, esa señal cuando un fruto maduro rueda por el suelo, presto a ser devorado,

No es fortuito en el cortometraje el uso de los frutos, el agua y lo rural como escenario metafórico para que este ciclo orgánico de muerte-vida suceda, cuando una mujer nace, la tierra también ejerce un sacrificio, hay un carácter purificador en el agua y un despertar ante la naturaleza misma, ¿quién es Lizet, entre las ramas y el silencio?, ¿con quién hablaría Lizet, si su padre está inmiscuido en las labores del campo y su madre celebra su bautizo como una fiesta religiosa más, aunque importante? El agua cae, la sangre corre, los frutos maduran y mueren, la inocencia se esfuma y se abre paso la fértil siembra de la noche.

Ante estas preguntas y una soledad inenarrable que nos genera cada acto de Lizet, amoroso, callado, un acto de rebeldía oculta, que tiene como única compañía una gallina condenada a muerte a quien intenta proteger hasta el final, la única prueba fortuita de amor que también le es arrebatada por el precio de la sangre, la flor deshojada, el precio de una cena santa, una cena-rito

en la que está igualmente sola y el espectador ve, como en un espejo, la historia de muchas niñas que viven hoy en la ruralidad. Vivimos con ella el rito, solamente, con una desazón suprema y nos ofrendamos también a la luna, y volvemos a través de Lizet a la naturaleza, a una inocencia primera, de una manera sencilla y poco pretenciosa, pero certera, pues ni ella ni sus padres emiten demasiadas palabras o diálogos para lograr sentir en carne propia un momento tan íntimo, donde no queremos ser observados, pero igual los demás alrededor celebran.

El alma oscura de la fiesta, abúlica, sin apetito, sin sonrisa, así se siente Lizet en su bautizo, ha conocido el amor, luego la muerte, ha conocido la belleza, también la crudeza de la finitud; el ritual, sabemos, lo hacen otros, lo vemos desde afuera, como una danza sangrienta, como un sacrificio digno para Dios. Se trata entonces de una pregunta por el lugar de nuestras tradiciones, una pregunta por el devenir mujeres (aunque no sea un cortometraje para las mismas), y sobre cómo nos afirmamos en nuestra propia historia, religiosa, íntima y moral. 

LAS FAUCES, DE MAURICIO MALDONADO

EL FRÍO QUE VENDRÁ

Pablo Roldán

—●—



Vamos a hundir el acelerador a fondo y despegar a una velocidad inaudita. A la velocidad del futuro. Que eso es precisamente lo que habita en el centro de *Las fauces*: el porvenir. Sus imágenes dejan traslucir un posible cine que vendrá. La película es una escritura del futuro. Y frente al futuro

a nosotros nos queda ponernos en alerta. Empecemos: *Las fauces* es un cine programado para los sentidos. Como si la película quisiera estar hecha de barro, escuchamos con delicadeza cada paso que dan los personajes y así incrementa nuestra sensación de que ellos, tanto como nosotros, tienen una

conexión especial con el ambiente. El murmullo del bosque es quizás otro personaje más, más crucial. El verdadero protagonista. Todo aquí apunta por un deseo para descubrir el sonido del color verde. En breve –basta solo un par de escenas–, estamos sumergidos en ese mundo pantanoso sin coordenadas claras. De una superficie natural enrarecida, este mundo (esa especie de limbo enigmático) materializa lo que se ha venido diciendo con ímpetu desde hace algunos años: los nuevos realizadores de cine colombiano serán (ya lo son) de otra –nueva– estirpe. Habrán tenido una educación audiovisual precisa, probablemente serán cinéfilos y estarán atentos al cine que les rodea. Serán conscientes de que necesitan una tradición. Bueno, eso es lo que Mauricio Maldonado y su equipo dejan claro: han visto un par de películas que los dejaron maravillados y han querido trabajar a partir de ahí.

... no lo vemos sometido a, por ejemplo, el resto del cine antioqueño, estructurado con un pegante inorgánico súper potente que no da su brazo a torcer y arruma a sus cineastas a pensar el cine bajo un estricto proceso de realidad.

Si me lo preguntan lo digo con claridad: en *Las fauces* es fácil distinguir dos pelícu-

las-hits de los años recientes. Es decir, sin *Viejo calavera*, de Kiro Russo, y sin *Jessica Forever*, de Jonathan Vinel y Caroline Poggi, *Las fauces* no podría existir. Los nuevos cineastas van entonces agarrando lo que les plazca de lo que van viendo. Ahora, ¿será esto un problema? Devolvámonos un poco. A Mauricio Maldonado lo conocimos con *En busca del aire*, una película también con coordenadas de distopía, confusión y clanes. *Las fauces* es, entonces, una sedimentación de ese universo preciso. Ahora, con un cuidado absorbente por cada cosa que vemos en pantalla (desde el vestuario más anodino hasta la utilería más diminuta), el universo nos parece apasionante, completo, autónomo. No nos hace falta, en apariencia, mucha información. Aceptamos esos lugares-imposibles: son, a la vez, oasis y desierto. Están deshabitados, abandonados, pero nada allí parece demasiado viejo. Entendemos que la realidad se ha configurado de una nueva manera. Cada individuo necesita protección y así van apareciendo las manadas. Este mundo, a diferencia de lo que había *En busca del aire*, no propone una jerarquía moral. Hay un constante enigma. Nadie es bueno ni malo. No sabemos qué causas se defienden o se atacan. Lo primordial parece ser apenas sobrevivir. La película se tranquiliza con solo sugerir muy

ligeramente un estado de cosas. Se aprovecha de las armas y las motos para sostener un universo de códigos morales. Con eso dicho, el planeta incipiente en el mundo del cine de Mauricio Maldonado nos parece original. En un principio, no lo vemos sometido a, por ejemplo, el resto del cine antioqueño, estructurado con un pegante inorgánico súper potente que no da su brazo a torcer y arruma a sus cineastas a pensar el cine bajo un estricto proceso de realidad. Maldonado, desde siempre, ha buscado su propia tradición lejos. Sin embargo, a grandes zancadas, ha llegado al cine del relato fluorescente. Y la sugerencia que nos hacen estas imágenes es la del peligro de que estos nuevos cineastas, embelesados por las posibilidades de la fusión entre la vesanía y la hiperestesia, el sintetizador y la luminosidad, terminen todos arrumados en este cine de placeres crípticos y exclusivamente sensoriales.

Lo que quiero decir es que la tradición necesita tiempo. Utilizar otra película como guía a la hora de la creación no es paradójico, inusual o contraproducente. Lo que es problemático –el centro del problema– de esta incipiente y apenas burbujeante tradición que enmarca a *Las fauces* en un lugar preciso del cine es que aquella supuesta tradición no es tal. ¿Cómo hacen tradición

un par de películas tan recientes? Son apenas vías y caminos del cine –hoy muy populares (entre espectadores y realizadores)–. El monstruo que muchas veces ataca con fuerza a *Las fauces* es la obsesión con la atmósfera.

... es un cortometraje que dilucida un cierto futuro para el cine nacional y una cierta madurez en el universo suspendido, entre apocalíptico y post apocalíptico, del director.

En *Viejo calavera*, el material formal pasaba rápidamente a escribir un homenaje y una sinfonía (recordar las secuencias delirantes y acompasadas del montaje con las máquinas) al trabajo, característica que terminaba ampliada por sus personajes–personas y sus pasiones. Allí donde no había nada –apenas la oscuridad de las ruinas– Kiro Russo llevaba su saber para quitarle la etiqueta de fantasma a todo un pueblo. En la película de Maldonado no hay nada que homenajear, nada que sacar del olvido. La película persigue una fina intensidad y logra su cometido. Su velocidad alcanza el objetivo. La entusiasta e hipnotizadora presencia de los actores en *Viejo calavera* colisiona con *Las fauces*, un ejemplar opuesto. En el mundo con aire de desconcierto de *Las fauces*, la dimensión actoral es nebulosa. Se les inci-

ta a los personajes a ser puras presencias (solo un actor habla). Sin embargo, también se les persigue con atención al movimiento de los gestos –consecuencias directas de las pasiones incontrollables–. El protagonista, incluso, frente a una cama olvidada y en desuso nos narra una parte mínima de su pasado. Estos actores no son ni hombres de piedra ni hombres de órganos.

En *Jessica Forever*, la actitud bressoniana servía para retrasar la llegada de cualquier seguridad de significado y funcionalidad. Había un propósito enigmático (poesía, fantasía, consuelo y esperanza) por escuchar la amistad en una situación tan descabellada como el universo posterior a la densa realidad de vigilancia a la que es sometido nuestro tiempo. En otras palabras, la estructura de un universo moral permitiría la articulación de preocupaciones por el pensamiento. Mientras que en la película francesa sabemos de la existencia de un grupo unido con objetivos en común, en la película colombiana todo es difícil de saber. Las acciones se disponen en medio de un gran campo petrificado donde cualquier evento no tiene, aparentemente, consecuencias directas sobre el funcionamiento político del mundo. Un misterio (demasiado) radical. Así es como el punto de engarce de *Las fauces* con esas otras películas no

puede leerse como expansión o refutación.

Al nuevo cine que podría dejar entrever *Las fauces* habría que pedirle que no olvide la importancia de una materia prima que no sea solamente una actitud en la textura de la pantalla (¿valdría la pena recordar las palabras del escritor Gonzalo Torné, aplicables al cine con bastante facilidad: “No insistan: la materia primera de un novelista no es el lenguaje sino la imaginación”?).

Las fauces es una película de distopía estilizada (hay imaginación y por eso es a veces tan difícil desglosar una posición férrea frente a esta película sin balances), comprometida con el escenario y la experiencia corporal del protagonista en un espacio perturbado. Pienso, entre otras cosas, que es un cortometraje que dilucida un cierto futuro para el cine nacional y una cierta madurez en el universo suspendido, entre apocalíptico y post apocalíptico, del director.

Es difícil decir con seguridad lo que termina por contar *Las fauces*. Bien podría ser el relato de una confianza traicionada o el cuento de adición a un movimiento, de un tipo que encuentra a otros pares y sale de su pequeño claustro para descubrir el mundo ancho junto a un colectivo. La segunda hipótesis suena más enérgica y brillante, sin embargo, la película está lejos de ser un retrato luminoso sobre la colectividad.

Si hay algo que sobresale en este suave intrincado de hipótesis narrativas es la función poderosa de un bautismo. El agua, en este mundo, marca a los hombres. Un hombre solitario encargado, probablemente, de la protección de la madera que lo rodea –su rutina tiene que ver con la tala– se encuentra a un sujeto anónimo tirado en el barro. Ha caído de su moto. Lo primero que piensa este guardián es huir con el vehículo. Algo lo hace retroceder y proteger también al herido. Al lado de un río lo limpia. Quita con suavidad y extraña bondad (en este mundo vegetal la bondad es opaca, casi que un punto difuminado) el barro de su piel. Aunque no le hunde la cabeza en el agua, el trapo húmedo que pasa por su piel es un signo de unción. El protagonista intenta conversar. Suponemos que querrá saber su nombre. El desconocido, en cambio, no habla. Nada sale de su boca. Se comunica con los ojos, pero no hay nadie cerca que sepa leer lo que esas pelotas traslúcidas dicen. Ni siquiera el espectador sabe descifrar esa mirada de peñasco. Al mismo tiempo, se introduce una tensión narrativa. La escena que sigue es de otro grupo de desconocidos. Silban. Buscan algo. ¿Será al extraño recién marcado por el agua? La película avanza y sabremos que el bautismo al lado del río fue una misión imposible. Más tarde, será el propio protago-

nista el nuevo bautizado. Ahora no es un río sino una gran cascada la que pretende sellar un pacto sin palabras. No deja de ser curioso que en una película cimentada por la idea del bautismo nadie tenga nombre. Todos estos son seres anónimos. Sin-nombres en un mundo nunca antes visto.

El remolino del destino toma riendas y la jerarquía de las relaciones da una vuelta.

Entre bautismo y bautismo hay un plan. La necesidad de asegurar la protección (el protagonista intuye que la llegada del desconocido no es una casualidad amable) propia, la del nuevo compañero y la del terruño oculto entre los árboles se hace manifiesta. Hay que viajar. El objetivo es simple: conseguir municiones, recolectar las balas que ya no tienen y necesitan. Los proyectiles están abandonados en un lugar psicodélico: una iglesia suigéneris que funcionaba como internado. Aunque el mundo ha hecho estragos con todo, el interior de ese cuartel está intacto, casi inmaculado. Un reino sin dueño lleno de tesoros. El mundo allá adentro parece más amable y hay lugar para el baile y el ocio. Es un lugar tan enigmático y particular que la película se siente muy a gusto revelándolo. Abultándolo de detalles imprevistos para nosotros los espectado-


res. Vemos desde una iglesia hecha para un mundo moderno futurista que no fue hasta una sala de recreación medio infantil que es también una discoteca privada. Es loable esa construcción exacta de lugares imposibles. Nada aquí es exiguo.

El remolino del destino toma riendas y la jerarquía de las relaciones da una vuelta. La película aprovecha un primer plano de una pistola (ya con balas) en las manos del desconocido para inaugurar la entrada en ese nuevo periplo. Podríamos pensar, incluso, que esa escena de baile –que es también un desfogue– es el primer final de la película. La vida del protagonista, después de ese momento, será otra. Un punto de inflexión importante y comedido. Es la imagen de la bondad atravesada y lábil. No sabemos qué pasa. El grupo extranjero los ha encontrado y el desconocido los lidera en esa nueva etapa. No hay escándalo o confrontación. ¿Ha caído el guardián de la madera en una trampa? ¿Lo atraparon? ¿Se entregó?

Ante los ojos del protagonista, un volcán de agua. El ritmo que se acopla a la gravedad y golpea la tierra sin descanso. Es un nuevo inicio. Parece que debe cruzar el volcán, esa cascada imponente. Tiene que mojarse y empezar de nuevo. Su huida ahora es colectiva. Su rostro, en verdadero estado de abolición de las emociones, parte, detrás de

todos, en su nueva moto.

Corresponde decir que el enorme trabajo de actuación del protagonista (Brayan Er- lin García, revelación absoluta y de alcances sorprendentes) es fundamental. Su presencia críptica, de delicadeza ruda, su naturaleza extraña y su energía concéntrica y consumidora, sostienen este universo de paz estropeada.

Las fauces es una película ambigua de principio a fin. A veces, mirada con atención, es de un poder inaudito, con el funcionamiento y el delirio de una revelación primordial. Otras veces es apenas como sentir un tubo helado que ha estado mucho tiempo a la intemperie con los cinco dedos de alguna mano, la derecha o la izquierda. No importa cuál: el frío es igual. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

AMALGAMA, DE ALEJANDRA WILLS

LOS MATICES DE LA GUERRA

Melissa Mira Sánchez

—●—



El conflicto armado ha marcado con dureza la zona rural colombiana, haciendo de ella uno de sus principales escenarios; un territorio caracterizado por el abandono estatal, la marginalidad y la falta de mecanismos de reparación. Así mismo, el cine colombiano de la última década ha volcado su mirada hacia el campo, una tendencia que no solo ha puesto en primer plano sus temas y atmósferas, sino que ha significado la aparición de unas formas estéticas y narrativas en el abordaje de la violencia rural.

Alcira lava insistentemente la camisa de su hijo asesinado, como buscando borrar las huellas de la violencia perpetrada, sin embargo, recibe en casa al verdugo de su hijo, quien, en una suerte de retribución, asiste diariamente para ayudarlo con las labores de la finca.

Los matices de esta historia están dados por la condición que amalgama a los personajes, los límites entre víctima y victimario se desdibujan, modificando la lógica de su confrontación, cuando este último se deve-

la a su vez como víctima y cuando la misma forma de presentar a los personajes no responde a convenciones maniqueas: inicialmente, Alcira en su actitud renuente y tosca, y Henry en una disposición afable y subordinada.


Desde la cinematografía de la pieza se manifiesta el contraste entre la belleza y apacibilidad del paisaje con el lastre de violencia que lleva a sus espaldas, ...

El cortometraje ubica estos personajes en una narrativa que puede categorizarse dentro de la mencionada estética de lo rural, el conflicto armado o el hecho violento está narrado desde la ausencia, aparece implícito en la trama como un evento que hace parte del pasado, de manera que la fuerza emotiva se centra el escenario que este dejó como consecuencia y que construye el nexo entre los personajes.

Desde la cinematografía de la pieza se manifiesta el contraste entre la belleza y apacibilidad del paisaje con el lastre de violencia que lleva a sus espaldas, además, no hay ninguna etiqueta que remita a algún grupo armado específico; independientemente de sus actores, el conflicto esboza siempre un mismo panorama, un número exorbitante de víctimas. Esto pone en entredicho la

historia oficial que parece siempre señalar la existencia de bandos diferenciados en “buenos y malos”, dando lugar a una escala de grises que comprende la complejidad del conflicto y sus raíces.

El realismo cotidiano, el tiempo cinematográfico y el uso del silencio son otras de las características que la película sabe conjugar en su búsqueda por representar el duelo; la directora consigue detenerse en un ejercicio contemplativo que deposita el peso expresivo sobre las sutilezas de la interpretación, por encima de las grandes acciones. Las interpretaciones de los personajes se ven entonces contenidas, pero lejos de atenuarlas este recurso potencia su eficacia en pantalla.

Amalgama ofrece acceso a un fragmento de vida de los personajes en el que puede leerse una dimensión social amplificadas, sugiriendo la reinterpretación de las formas que puede adquirir la reconciliación y de la escala de grises que permean el concepto de víctima. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

SON OF SODOM, DE THEO MONTOYA

NATURALEZAS MUERTAS

Melissa García



Al montarse en el viaje de esta película pareciera salir un hedor a orín y basurero. Alivia recorrer aquellas calles en carro, para irse rápido de ahí. El corto responde a esa repelencia y tampoco se atreve a permanecer más. Al seguir en el filme, una se instala en la experiencia de que no hay formas agradables de irse y que hay otros aires en esa ciudad.

Es curioso ese desplazamiento nocturno a mitad del filme, nuevamente por unas calles sucias y caóticas. Esa es la ciudad que han creado y las calles que tal vez sugieren necesarias para llegar a los personajes. ¿Son esas las «ruinas» sobre las que baila esta generación retratada? ¿o es ese el escenario tan solo de una de las aristas que rodea a


estos jóvenes?

Es convencional que el cine proponga un pacto donde sus personajes protagónicos generan todo tipo de empatía, o por lo menos estos se dejan ver en pleno, antes de que les surja un conflicto. Así, al llegar a este punto, quien en su posición de público ha creado un vínculo con las personas en pantalla, tal vez sentirá como suyo también ese conflicto.

En el trazo de esa exploración, se insiste en subrayar una relación forzada con la violencia que ha tocado a los jóvenes de los años ochenta ...

No obstante, aquellas apuestas narrativas que parten desde los hechos impactantes, han optado por la vía de que, una vez sus personajes llegan al punto más álgido, entonces en adelante, se retrate un acercamiento más íntimo. Este podría ser el caso de *Son of Sodom* que, tras presentar en los primeros minutos la muerte de un joven por sobredosis, ha seguido el camino que conduce a conocer a este chico desde lo íntimo. Pareciera la dinámica del shock generado por un evento traumático, que finalmente empuja a la búsqueda por el entendimiento de la naturaleza que rodea esta circunstancia.

En el trazo de esa exploración, se insiste en subrayar una relación forzada con la violencia que ha tocado a los jóvenes de los años ochenta, especialmente en alusión a los jóvenes de aquellas periferias que Gaviria filmaría con maestría por primera vez en Medellín. Hablo de los *No futuros* de entonces, y salta la duda sobre seguir la ruta que este documental propone. Relacionar dos espacio-tiempos y círculos sociales con dinámicas tan distintas, ¿ha sido consecuencia de la ola de documentales autorreferenciales que hilan historias personales con la cara hostil del país? Creería escuchar la voz de un director que pugna por abordar un tema que le inquieta, más desde sus reflexiones personales que desde un hallazgo tangible en la obra filmada.

En todo caso, ha podido ser una relación más interesante si respondiese a la vida que allí lograba reflejarse en otros momentos. Y a fin de cuentas la búsqueda, por comprender esta naturaleza a la que se acerca en un callejón encerrada, parece muerta. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

CANAGUARO, DE DUNAV KUZMANICH (1981)

CLARIDAD POLÍTICA EN CANAGUARO

Patricia Restrepo

—●—



Vigorosas tomas del Bogotazo del 9 de abril de 1948 abren la película, entregándonos de lleno el momento histórico y político por el cual atravesaba Colombia. Excelente material que ilustra la mítica imagen del cadáver de Roa Sierra -asesino de Jorge Eliécer Gaitán- arrastrado por las calles hasta

el palacio presidencial. Imágenes fuertes y violentas de la respuesta popular a tal hecho que significaba para ellos el oscurecimiento de su futuro; la pérdida de su caudillo. Imágenes, también, del vandalismo de que fue víctima Bogotá en ese momento de ebullición histórica.

Canaguaro escoge, pues, un punto de partida que es a la vez concluyente, puesto que se trata del estallido desesperado de las gentes, la síntesis de la violencia que venía sacudiendo al país durante el régimen de Mariano Ospina Pérez y también el inicio de un recrudecimiento ostensible de represión y de un enfrentamiento que no era otra cosa que la lucha entre el liberalismo y el conservatismo por conservar el poder. Es a partir de ello, como aparece el fervor guerrillero que se da con gran ahínco en los Llanos Orientales en donde se formaron verdaderos ejércitos de campesinos bajo las órdenes del partido liberal.

Esta secuencia del 9 de abril es, pues, un prólogo importante en la medida en que ubica el origen de la lucha guerrillera, tema de la película, y da paso a la presentación del personaje principal, íntimamente ligado (consecuencia de ello) a esos hechos: “Me pusieron Canaguaro porque nací en la vereda de ese nombre y también porque soy bueno pa’ la pelea” (Canaguaro es un tigrillo que habita en los Llanos Orientales). Es así, en primera persona, como se nos presenta el protagonista y narrador, interpretado por Alberto Jiménez, quien también tiene crédito de productor.

A partir de allí, la historia transcurre en 1953, año definitivo en nuestra historia: el

golpe de estado de Gustavo Rojas Pinilla al gobierno de Gómez-Urdaneta Arbeláez (el primero titular, el segundo designado) el cual había continuado con la violencia e instaurado el régimen del terror.

“

Me pusieron Canaguaro porque nací en la vereda de ese nombre y también porque soy bueno pa’ la pelea”.

Para entender la claridad política de *Canaguaro* conviene aclarar, primero: que el golpe se propicia gracias al debilitamiento presidencial, debido a la disparidad de criterios entre Gómez y Urdaneta Arbeláez, situación que aprovecha Rojas Pinilla y, segundo: la enorme acogida, la complicidad general del partido liberal con este hecho político. “El liberalismo que estaba contra la pared hizo un despliegue de adjetivos laudatorios. Rojas, en las columnas de los diarios de ese partido aparecía como un salvador de Colombia” (Vásquez Carrizosa). También hay que decir que el partido conservador hizo otro tanto; el 14 de junio de 1953 fue un día de claudicaciones colectivas. Así pues, el partido liberal traiciona sus luchas, abandona sus propias guerrillas, pues sólo le eran útiles mientras el conservatismo se mantuviera en el poder (era un pro-

blema de poder y no de clase) y se acoge a la dictadura militar. La frase de Lleras Restrepo es bastante ilustradora de la situación: “...ni autorizamos ni desautorizamos. Díganos a los muchachos que estamos de corazón con ellos”.

El partido liberal estaba claramente dividido en dos: la corriente oficial, es decir burguesa, para quien la lucha era por el poder político, y la corriente popular que fue volviéndose cada vez más reivindicativa de sus problemas de clase. En el momento del golpe existía pues, el temor de que la fuerza guerrillera desbordara los intereses de los patronos del liberalismo.

Frente a estos acontecimientos, *Canaguar* conserva nitidez, transparencia, fidelidad y entrega claramente las ambigüedades y contradicciones del proceso. De una parte, vemos a “los godos” masacrando y asesinando; de otra, a los liberales traicionando y, finalmente, a los campesinos rebasando los parámetros impuestos.

La película, de principio a fin, está atravesada por la atmósfera del desencuentro entre liberales, según sean campesinos o bogotanos (urbano o bogotano tenía la connotación de burgués). La clara sensación que deja es la de que no se peleaba por los mismos principios ni hacia los mismos objetivos. Recordemos, por ejemplo, la escena

en que ya los guerrilleros iban camino de cumplir la misión asignada y con ellos estaban los hermanos bogotanos Lesina (tanto la puesta en escena como la anécdota misma): una fogata en la noche, alrededor de la cual están todos los guerrilleros –de un lado los campesinos, más allá los hermanos–; una canción llanera que habla de que no se es llanero sólo con aprender el hablado, apuntan a plantear una división de clase. O la escena aquella en la cual los guerrilleros interceptan el paso del ganado, pues el dinero es para la revolución: Allí la actitud de los hermanos es de defensa de su clase social: “El ganado es del doctor, viejo copartidario nuestro” – “...pues con mayor razón”, contesta uno de los guerrilleros. Son concepciones opuestas frente a las mismas situaciones.

Así pues, el partido liberal traiciona sus luchas, abandona sus propias guerrillas, pues sólo le eran útiles mientras el conservatismo se mantuviera en el poder ...

Y otra noche, cuando la guerrillera que se les ha unido trayendo el correo nos revela su pasado de prostituta, la intención es la misma. Para esa mujer, la revolución y sus perspectivas representan un cambio de vida, una gama de posibilidades frente a las

cuales no retrocederá así tenga que matar por segunda vez. Muy al contrario le ocurre al “señor” que la aborda recordándole su procedencia. Para él, los tiempos son los mismos; para ella se quedaron definitivamente atrás. Es una toma de conciencia.

Por otra parte, y ante las dudas de los guerrilleros por la demora en la entrega de las armas –única forma, no ya de lucha, sino de conservación de la vida– asumen una actitud radical que habla de su necesidad de cambio: asaltan al ejército y se apoderan del arsenal. Las soluciones, sobre todo cuando se vuelven inminentes, también pueden estar en sus manos. Al final, cuando por fin han llegado al “Calzón de oro”, lugar en el cual recibirán las armas, tiene lugar la gran traición, la desilusión y la promesa de una pacificación bajo la dictadura militar. Definitivamente Rojas Pinilla cuenta con el apoyo del liberalismo y a su vez confirma el desinterés por su gente. A un llamado de regreso con sus familias, uno de los guerrilleros, “el profe”, responde, entre otras cosas: ...”Cómo va a regresar Toño a su pueblo si ya ni siquiera existe”. El pasado es algo que se niega; no, no se niega, simplemente dejó de existir. El acto demagógico de la entrega de armas por parte de los mencionados hermanos, produce confusión y deserciones entre los campesinos con me-

nos claridad política. Canaguaro sabe, en cambio, que al hacerlo no están perdiendo nada; muy al contrario, están regresando a su situación de privilegio largamente amenazada por la guerra.

Ellos, los guerrilleros, sí tienen mucho que perder. De hecho la conducta del liberalismo significó el retroceso en la organización del campesinado.

El final de *Canaguaro* es un final abierto: a la vez que está ceñido a la historia –uno a uno van muriendo asesinados, lo cual demuestra que la pacificación prometida por Rojas era una farsa– tiene un sentido alegórico en relación con la realidad actual del país.

La estructura de la película maneja cuatro niveles de narración, tres de los cuales pudieron ser integrados hábilmente: –el tiempo presente que desarrolla la acción a la cual me he referido, es decir, el cumplimiento de la misión, con sus esperas y problemas hasta el momento de la traición.

El narrador en primera persona es quien enriquece y apoya la fluidez de la historia ampliando la información, pues son los comentarios o reflexiones, en primera persona, hechos por Canaguaro. Es el nivel de la experiencia personal. Se trata, pues, del hilo conductor de la narración. La música, que está entrelazada de tal manera que

apunta al desarrollo de la historia, pues entrega información adicional necesaria para la comprensión total de la película. Es una música trovadora, perfectamente integrada al argumento: uno de los guerrilleros es, de hecho, un trovador de sus propios acontecimientos. Posee el nivel puramente argumental, pues las canciones son parte de su cotidianidad, de sus anécdotas, por decirlo así, durante la misión.

La estructura de la película maneja cuatro niveles de narración, tres de los cuales pudieron ser integrados hábilmente ...

No se trata de una música efectista, al contrario, tiene también el nivel cinematográfico de “contar”; un ejemplo claro es la secuencia de los preparativos al asalto del cuartel cuando Guadalupe Salcedo dirige la expropiación de las armas: sin la canción que oímos, la escena resultaría incompleta.

El cuarto nivel narrativo sería la serie de *flash-backs* o retrocesos en el tiempo, todos los cuales, en sí mismos, aportan elementos definitivos, bien sea para la creación del personaje central (el asesinato de la familia de Canaguar), bien sea para la elaboración de la atmósfera en general (recuerdo de la prostituta). Pero ocurre que no están tan felizmente hilvanados dentro de la estruc-


tura, pues sólo tienen coherencia narrativa gracias a que el narrador les da paso verbalmente. Cada uno de ellos irrumpe provocando una ruptura molesta en el ritmo de la película. El *flash-back* de Antonio, por ejemplo, el guerrillero a quien le incendiaron el pueblo por la llegada del culebrero, además de romper con la forma narrativa en primera persona, es confuso; no consigue aclarar del todo la leyenda alrededor de ese personaje –el correo del llano adentro que trae siempre mala suerte. El *flash-back* del asesinato de la familia de Canaguar es, a pesar de su colocación dentro del filme, el mejor momento de la película. La forma como está resuelta la escena –en especial el plano secuencia inicial, sostenido sobre la cara de Álvaro Ruiz, mientras en *off* ocurren los atropellos de los chulavitas– es, realmente, un momento de buen cine y permite pensar en las capacidades del director –Dunav Kuzmanich– para poner en escena, buscando un estilo personal y maduro.

Se percibe, sin embargo, todavía cierta irregularidad en los logros. Kuzmanich consigue bellas imágenes como aquella de la loma de las Cruces, un plano general en el cual los guerrilleros conversan ocultos –casi hasta la cintura– por el humo, o imágenes tan molestas como la de la mujer en la hamaca (un picado amplio) recibiendo

órdenes de su amante con una voz en primerísimo plano carente de cualquier perspectiva.

Y por último estaría el *flash-back* de la prostituta, al cual ya hice referencia, entrando también bruscamente a la pantalla. Hay que anotar que los regresos a la historia, es decir, los finales de los *flash-backs* suelen ser impactantes y encadenar perfectamente con el hilo narrativo. Terminan mejor de lo que empiezan.

Para finalizar quiero hacer mención de la buena actuación de “el profe”, original, medida y convincente.

También vale la pena anotar la interesante fotografía nocturna de Carlos Sánchez y la cámara de Fernando Vélez. 

Revista Cine No 4. 1981

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

TRES CUENTOS COLOMBIANOS, DE JULIO LUZARDO, ALBERTO MEJÍA (1962)

TRÍPTICO GEOGRÁFICO: UN ESPACIO CON EL ENCUENTRO DE LOS OTROS

Joan Suárez

—●—



*Mi pueblo, levantado sobre la llanura.
Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía
donde hemos guardado nuestros recuerdos*

Pedro Páramo – Juan Rulfo

El campo es la atmósfera del río, la montaña, el valle y las estrellas. Es la singularidad del prado y los sonidos del viento. Es el espacio del territorio y la pertenencia. Es la referencia de una altimetría entre el sendero y la aridez del suelo. A veces, las corrien-

tes de un pequeño caudal llegan al mar y es abrazado por la infinidad del agua, las olas que acarician la arena de la playa y el agreste movimiento que trae y devuelve peces. En ocasiones, están surtidos en la plaza de mercado, en armonía con hortalizas y vegetales. Así, el ambiente rural, el mar y la ciudad están presentes en la película *Tres cuentos colombianos* (1962), de los directores Julio Luzardo y Alberto Mejía, una obra de corte crítico social de nuestro país.

Durante su trayectoria cinematográfica la filmografía de Julio Luzardo es amplia y sus roles también: fotógrafo, libretista, director, guionista y productor. Desde sus inicios como cineasta mostró especial interés por los cuentos colombianos, que incluso adoptó en inglés como guiones para sus cursos de cine en Estados Unidos, entre ellos *La noche de los alcaravanes* (1953), de Gabriel García Márquez, y *Tiempo de sequía* (1954), del escritor antioqueño Manuel Mejía Vallejo. Su primer largometraje, *El río de las tumbas* (1964), describe una crítica social, política, económica y cultural sobre la posición del Estado frente a la violencia vivida durante los años sesenta: el silencio, los cadáveres y el río.

Realizó su primer cortometraje de ficción basado en el cuento homónimo, *Tiempo de sequía* (1961), que fue presentado como

el largometraje *Tres cuentos colombianos* (1962), que integra dos episodios: *La Sarda* (1962), que está basado en un cuento de Luis Guillermo Echeverri y dirigido también por Luzardo, y *El Zorrero* (1962), dirigido por Alberto Mejía Estrada y terminado por el cubano José Rojas.



La voz suena a polvo de largo verano, a sed antigua”

En la primera historia, *Tiempo de sequía*, una familia campesina, Sebastián y Carmela, ante la aridez, la miseria y la escasez de la zona donde habitan, con un ambiente de calor y sudor, se ve obligada a acudir al sacrificio del perro, Gavilán, como única fuente de alimento. Así como en el cuento, hay una impotencia del personaje ante el ardor del clima, del mismo modo, la fotografía, en ese espacio desolado, alcanza una súplica certera ante el grito a todo pulmón del personaje principal y del ambiente: ¡Aaaaguaaaa! Y nos conduce por un escenario de fuego, presente en el relato escrito y que expresa con imágenes la relación de los personajes con el aire incandescente: “La voz suena a polvo de largo verano, a sed antigua” (1), una sentencia que aún está vigente en tierras marchitas.

La ira de Sebastián ante el fenómeno natural nos recuerda el olvido y la soledad de tantos ante la dureza del espacio vacío, lejano e inexistente. Son dos los lugares, la casa con una hamaca colgada de pilar a pilar, gris y fría; el otro es el monte, sin fertilidad ni el verdor del campo. La sequía también agobia a Sebastián, pide a gritos la lluvia y la sangre lo moja de remordimiento y pesadumbre. Mientras Carmela, con su misericordia y devoción, quiere abandonar el lugar y termina haciendo lo que este decide, aunque hay una resistencia, un dilema por estar al lado de su marido y el deseo de partir con la abnegación y su hijo, un momento de esperanza y vitalidad.

La ofrenda a los dioses con el animal, en procura del bienestar de su familia, son el reflejo de una historia de exclusión en Colombia y el bochorno de la soledad y “la impotencia campesina frente al rigor del verano” (2). De este modo, con un ritmo sutil que se hace perturbador, desde el continuo movimiento de cámara, *travelling*, que acerca y aleja en cada encuadre un instante abrumador e inhóspito en la vida de los protagonistas, esta película es un referente desde la década del sesenta, como un periscopio en la atmósfera del campesino, la tierra y la familia.

... y el bocado de la esperanza y la ternura se esfuman entre los brazos del padre, el dolor y la impotencia.

El segundo cortometraje, *La sarda*, relata la historia de un pescador manco y su hijo, Ramón Beneu y Jorgite Boneu, que utilizan la dinamita para la pesca del día, sin embargo, viven en permanente enfrentamiento con la comunidad negra de pescadores, quienes utilizan redes para su trabajo. Así, bajo la atmósfera de otro mundo, el encuentro entre lo fluvial y lo marítimo, el director nos describe una tensión con escenas enérgicas y agresivas en contraste con planos medios y generales en una situación difícil de sortear, la sobrevivencia del protagonista y el choque con los demás habitantes de la región. La fuente de luz hacia el horizonte son un objetivo crudo y sangriento. Ante el espectador, con un estilo singular y sublime de desolación, con una potencia musical, la explosión atrae un tiburón por tanto pescado muerto, y el bocado de la esperanza y la ternura se esfuman entre los brazos del padre, el dolor y la impotencia. Una secuencia paradójica y abrumadora para la bondad y la perturbación en un pequeño poblado junto al mar que se hunde como un barco de papel.

Así, con un gran acierto e ingenio, este

cortometraje desde su montaje sonoro y visual es una exploración admirable y una revelación, no solo entre los pobladores, sino también por el conflicto de repetición, prácticas e historias en nuestro país. Desde títulos fílmicos como *El vuelco del cangrejo* (2009), de Oscar Ruiz Navia, y la novela *Primero estaba el mar* (1983), de Tomás González, encontramos una inquietud latente entre el nativo, el terrateniente y el visitante. Una pugna de pesca, bar y finca. Una sombra maligna y amenazadora.

El tercer y último cortometraje se titula, *El Zorrero*, que de cierto modo es un poco variable a los anteriores, pero no tan lejano de la realidad desigual e inequitativa en la ciudad. A un ritmo natural y sereno asistimos un día en Bogotá en la vida de un zorrero (persona que vive de manejar una carreta tirada por caballo) y sus parajes, desde la plaza, el parque, la calle y la cantina. Allí, se detallan la desigualdad y el conflicto de poderes dentro de la sociedad colombiana y la perspectiva de una cambiante ciudad que nos recuerda desde la literatura colombiana a Baltasar y Casiano, liberal y conservador, personajes de *Al pueblo nunca le toca* (1979) de Álvaro Salom Becerra, en un ambiente de rebaño de analfabetos en el que se desconoce el manejo político, social y económico de la sociedad. Casi de igual manera es

el zorrero, con un estilo de vida rutinario y obligatorio e inmerso en un contexto que se impone, la exclusión y la marginalidad, la ausencia de palabras y una manera de existir con las dificultades sociales para convivir en la ciudad.

En los tres cortos que componen esta película, ahora restaurada, se destaca no solo que los dos primeros conservan los diálogos literarios, poéticos y sublimes, sino también la calidad técnica y narrativa en su conjunto como largometraje, su interés por los problemas en el campo, la tensión entre la tradición y el progreso, y las condiciones de inequidad social, cultural y política de sus personajes, quienes logran fascinar al espectador desde su cercanía y contundencia, sencillez y complejidad. Un discurso sensato y vigente en la diversidad y las diferentes latitudes de la representación, la memoria y la reflexión. Un tríptico de murmullos.


Referencias

Mejía, M. (1967). *Cuentos de zona tórrida*. Medellín: Carpel-Antorcha. Disponible en: <https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2864911/>

Ibíd.

Luzardo, J. (1981). *El cine según Julio Lu-*

zardo. Cinemateca: Cuadernos de Cine Colombiano. Primera Época No. 1. 20 páginas. Disponible en <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-1-julio-luzardo>

Luzardo, J. (2020). *Encuentro con el director colombiano Julio Luzardo*. 2º Ciclo Restaurados de la Cinemateca de Bogotá. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=X-Qk9VShiYKI&feature=emb_title 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA ABUELA, DE LEOPOLDO PINZÓN (1981)

CUIDADO CON LA ABUELA: MUERDE

José Andrés Gómez

—●—



Muchas veces ante el canal internacional de Televisión Española, en alguno de sus múltiples programas en los que con nostalgia se hace un repaso a las listas de canciones de un verano de una década del siglo anterior, me he preguntado por qué no existe algo similar en Colombia, dejan-

do en el olvido tanto las imágenes como los sonidos de nuestro pasado, si el recuerdo y la nostalgia no son exclusivos de un país. Claro, luego viene a mi memoria la anécdota de alguna programadora que, con la llegada de los canales privados, cerró y puso todas las cintas con sus programas en cajas

de cartón para que cualquier recogedor de chatarra y reciclaje se las llevara. No sé si aquella anécdota ocurrió exactamente así, pues ni para la noticia he podido encontrar una referencia, pero aquello me ha llevado a preguntarme por qué, cuando uno quiere acudir al recuerdo de las series o telenovelas que vio cuando era niño, debe quedarse allí únicamente, en el recuerdo, sin poder pasar a la revisión.

Parece que hasta para la piratería del recuerdo, en alguna vieja cinta subida a YouTube, estamos décadas atrás.

Toda la televisión que en nuestra infancia desfiló por nuestros ojos está, al parecer, condenada a quedarse como una imagen difusa en nuestras neuronas. Mientras en TVE podemos ver constantemente imágenes de archivo de aquellos tiempos, pero en sus propias coordenadas espaciales, en nuestro país, al parecer, aquel cliché de que no tenemos memoria se repite, no solo en la política y la historia, sino en algo en apariencia mucho más ligero como las telenovelas.

Menciono esto porque en mi cabeza tengo imágenes de programas televisivos que no puedo encontrar en ninguna parte. *Cita con los Clásicos del Terror, La Pezuña del Día-*

blo, El Virrey Solís, Suspense 7.30 o las series de quien. en buena medida. nos atañe en esta reseña, Julio Jiménez. ¿Cómo es posible que no haya manera de encontrar ni siquiera fragmentos sus obras y su memoria haya quedado perdida tan fácilmente? Parece que hasta para la piratería del recuerdo, en alguna vieja cinta subida a YouTube, estamos décadas atrás.

Es así como llegamos a *La Abuela*. Pero antes, un breve desvío.

En 1959 se estrena en España *El Pisito*, una película dirigida por Marco Ferreri, pero, y más importante de resaltar, me parece a mí, escrita por Rafael Azcona, conocido autor de humor cáustico forjado en revistas como *La Codorniz* y que posteriormente trabajaría con Luis García Berlanga en clásicos como *El Verdugo*. En *El Pisito*, su protagonista, Jose Luis López Vázquez, a causa de la dificultad para conseguir un apartamento dónde vivir, decide casarse con una vieja, dueña de un inquilinato, con la esperanza de que al morir le deje la propiedad. Y por ello nos pasaremos toda la película deseando que a la pobre anciana le llegue su hora, al igual que todos sus protagonistas, para poder obtener una vivienda digna y segura. Algo similar a lo que ocurre en *La Abuela*, dirigida por Leopoldo Pinzón, el mismo director de *Pisingaña*, y sobre todo... escrita por Julio

Jiménez.

En *La Abuela* asistimos a lo que podría ser, al menos en la memoria, la quintaesencia del estilo de Julio Jiménez, y que exploraría en telenovelas y series como *El Ángel de Piedra*, *La Viudad de Blanco* o *En Cuerpo Ajeno*: caserones fantasmales, familias de enrevesados secretos y pasados que atormentan, personajes que se asoman a las ventanas en medio de la noche, presencias sobrenaturales y relaciones incestuosas (todo un compendio de los elementos arquetípicos de la novela gótica).

... pero el placer de los géneros yace en repetir las fórmulas y darles el más leve giro para hacerlas aparecer como frescas una vez más.

La Abuela es la historia de una familia consumida por la presencia de una matrona que rige sus destinos con mano (¡puño!) de hierro, que destruye vidas sin asomo de arrepentimiento, y las consecuencias que todo esto tiene en el resto de su familia. Sin duda una historia que ya hemos escuchado antes, como cualquier conocedor podrá atestiguar, pero el placer de los géneros yace en repetir las fórmulas y darles el más leve giro para hacerlas aparecer como frescas una vez más. Y en esta ocasión, lo más inesperado es que sí, estamos ante un film

gótico, no tropical, como el pariente cercano de Mayolo y Ospina, sino ¿de la sabana? (no por nada hay un retrato de la sociedad bogotana que se siente bastante fidedigno, separándola de cualquier intento de reproducir un gótico más genérico). Pero en lugar de transitar los mismos pasillos oscuros de siempre, aquí se sazonan, al igual que hacía Azcona, con una generosa dosis de humor negro, al punto que, me atrevería a decir, este no es un film de suspenso. Es una retorcida y perversa comedia negra.

Y es que durante todo el metraje, a pesar de la repelencia que pueda despertar en nosotros tanto el personaje titular por su maldad, como sus hijos por su incapacidad para madurar e independizarse realmente de ella, vamos a estar deseando que la muerte haga presencia y se lleve, para nuestro macabro deleite, a cualquier desprevenido que a nuestros ojos se lo tenía merecido. Y el asunto de la inmadurez de sus hijos no es solo un elemento decorativo: esa incapacidad de madurar se convierte en una represión sexual que recorre todo el resto de la obra. Por un lado un hijo apocado, subyugado al poder de su madre y que despier-ta repugnancia en su propia esposa por su “falta de virilidad”; por otro una aspirante a actriz, frustrada por acusaciones de querer ser “de la vida alegre” (matando dos pá-

jaros de un tiro, ni sexo ni profesión, anulando así cualquier definición adulta con el único papel posible a representar: hija); y finalmente, una tercera hija que hierve de deseos pecaminosos y no se ha “realizado como mujer”, según sus propias palabras.


La figura de la abuela, interpretada como no podía ser distinto por Teresa Gutiérrez, magnífica en su grotesca deformidad psíquica, se convierte así también en una especie de monstruo.

¿Dónde puede estallar esta energía represada? Solo en el dolor. Pero no estamos hablando de un dolor psicológico, que lo hay, sino de uno físico, literalmente, porque Jiménez se atreve a incluir una escena en la que la abuela azota salvajemente en la espalda desnuda a una de sus hijas por atreverse a buscar matrimonio a escondidas, incluyendo cuerdas, un desván oscuro y lamentos que bordean con el éxtasis. ¡Y sí, esta es una película colombiana de los años setenta!

La figura de la abuela, interpretada como no podía ser distinto por Teresa Gutiérrez, magnífica en su grotesca deformidad psíquica, se convierte así también en una especie de monstruo. Un monstruo que no hay manera de destruir, que sobrevive a la

muerte una y otra vez, cual inmortal vampiro que se alimenta, no de la sangre, sino del dolor infligido en los más cercanos. Pero no es este un monstruo monodimensional, de una sola nota, sino que, al estilo de uno de esos secretos góticos que salen a la luz, podemos intuir la raíz de la locura malsana de esta vieja que rige los destinos de los suyos como dictador: la Violencia colombiana. Si Philip K. Dick decía que a veces volverse loco es una apropiada respuesta a la realidad, la abuela hace suya esa frase al revivir una y otra vez un cierto nueve de abril. Y por el camino se lleva por delante al resto de sus congéneres, en un ciclo de violencia que se perpetúa.

Lo más trágico de todo, sin embargo, no tiene que ver con la familia de esta abuela sádica. Lo más trágico es que, luego de haber quedado antojado de la visión de este guionista, de los recuerdos confusos que guarda uno en la mente de la televisión a oscuras en las noches de infancia, no haya manera de ahondar en la exploración de su obra. Salvo *Los Cuervos*, cuyos cien episodios fueron emitidos por Señal Colombia hace unos años, el resto de su obra no es de fácil alcance. Según se dice, guardadas en alguna bodega olvidada, yacen como secretos que no se revelan al resto del mundo. Y será este, poéticamente hablando, un final

redondo para terminar este texto, reproduciendo en la realidad los elementos góticos de su autor, pero cuando nos levantemos y queramos visitar aquellos recuerdos y no podamos hacerlo, seguramente sentiremos la misma frustración que los personajes de *La Abuela* experimentaron al no poder realizar sus sueños. Solo quedará, tal vez, acudir a una buena sesión de latigazos para calmar las penas. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

PURA SANGRE, DE LUIS OSPINA (1982)

EL NOSFERATU AZUCARERO

María Fernanda González García

—●—



Para Luis, Andrés y Rosarito.

Cuando se habla de cine colombiano no podemos pasar por alto la trayectoria del maestro Luis Ospina (1949-2019), quien en su legado prolífico dejó grandes obras entre

cortos, medimétrajes y largometrajes documentales y de ficción. Entre estos se destaca su primer largometraje, llamado *Pura Sangre* (1982) una película de ficción donde la sangre es el tesoro del magnate azucarero Roberto Hurtado quien, a través de su hijo y

trabajadores, por medios no convencionales recibirá este preciado líquido.

El argumento de la película gira en torno a cinco personajes: el magnate azucarero Roberto Hurtado (Roberto “Fly” Forero), su hijo Adolfo Hurtado (Luis Alberto García), la enfermera Florencia (Florina Lemaitre), los choferes Ever (Humberto Arango) y Perfecto (Carlos Mayolo). Esta obra se caracteriza por el manejo de la elipsis, el público no necesita conocer las historias de todos para comprender la ficción, simplemente se requiere prestar atención a la serie de situaciones que se van presentando en el desarrollo de la obra.

Es un homenaje a la crónica roja, ya que se relaciona con la historia del Monstruo de los Mangones, quien infundió miedo durante la época de los sesenta al masacrar treinta niños, ...

En el desarrollo de la película, el espectador se encuentra con el Cali viejo de los ochenta, especialmente la vida nocturna de la ciudad. También se puede apreciar los excesos de la época, la perversión y la inescrupulosa decisión de quién vive y quién no. La obra es rica en la cosmovisión caleña, donde abunda la tradición llena de supersticiones y, claro, una división de clases don-

de el rico es el déspota y la población de clase media y baja son las víctimas de su crueldad. Es un homenaje a la crónica roja, ya que se relaciona con la historia del Monstruo de los Mangones, quien infundió miedo durante la época de los sesenta al masacrar treinta niños, que oscilaban en la edad entre 8 y 13 años. Los medios de comunicación de la época, especialmente los periódicos, se llenaron de sangre y morbo describiendo las condiciones en las cuales se encontraban los cadáveres de estas víctimas.

En cuanto al tema del vampirismo, esta historia nos permite identificar tres líneas:

-El vampirismo social: es representado por la manera como el magnate se refiere a los empleados y a la comunidad en general, se nota la prevalencia del clasismo en sus expresiones, hace notar que importa más su interés propio encima de los demás. Asimismo, podemos observar el racismo, principalmente en la selección de las víctimas el trío homicida, que evita a las personas afro, ya que según ellos ese tipo de sangre no sirve, usando una expresión bastante fuerte como “Negro ni el teléfono”.

-El vampirismo económico: de nuevo nos fijamos en el magnate Hurtado, cuando sostiene las conversaciones con su hijo, se refiere a que los corteros de caña requieren de mano dura para mantener el control,

evocamos entonces la lucha incesante del gremio de estos trabajadores, quienes desde hace años han tenido confrontaciones con el sector de los ingenios para mejorar sus condiciones laborales.

-El vampirismo fetiche: al inicio de la película observamos el homicidio de dos jóvenes, luego la cámara enfoca a Perfecto (Carlos Mayolo) disfrutando de la labor de revelar los negativos de la evidencia de dicha masacre. En el desarrollo de la película conocemos que esta afición por la sangre acompañada de drogas, sexo y violencia es compartida por la enfermera Florencia (Florina Lemaitre) y el chofer Ever (Humberto Arango), quienes por el chantaje de Adolfo deben cumplir con el trato de obtener la sangre para suministrarle a don Humberto quien ignora su procedencia.

A propósito de los referentes culturales, Ospina como buen cinéfilo hace sus guiños a grandes clásicos: cuando el magnate solicita que pongan las películas en el betamax del cuarto, la pantalla nos muestra obras como *Johnny Guitar* (1954), de Nicholas Ray, y *Citizen Kane* (1941), de Orson Wells, esta última tiene la jocosa situación de que el magnate regaña a Florencia por la trama de la obra y le pide que de inmediato la cambie. La incomodidad principal es por la escena donde el protagonista de la película fallece

y llega la enfermera a cubrirlo con la sábana; don Humberto teme pasar por la misma situación. Paralelamente se observa la importancia de las cámaras, ya que mediante estas él tiene la conexión con los demás, saluda a su familia y vigila a la enfermera quien le pregunta cuál uniforme quiere que ella porte.

En la selección musical nos deleitamos con una mezcla sonora un poco propia de los jóvenes caleños: *Let it Bleed* (The Rolling Stones), la banda de rock favorita de Ospina; *Pa fricassé los pollos* (Daniel Santos), tarareada por Mayolo y Arango en una escena de desfogue; *Tú me acostumbraste* (Olga Guillot), en la interpretación de Talía -un icono representativo de los show nocturnos de la ciudad- y la infaltable *Sombras* (Felipe Pirela), tarareada por el *bartender* del bar donde estaban los homicidas echándole vista a sus próximas víctimas. En esta escena participa uno de los íconos del grupo de Cali: Eduardo la Rata Carvajal.

En el largometraje se puede observar algunos elementos de tradiciones y creencias, Ospina nos muestra la superstición en la profecía de don Humberto cuando levanta la tapa de la taza de azúcar, la cual está invadida de hormigas, y manifiesta que habrá una huelga en el ingenio por parte de los cortadores de caña. Segundos después,

Adolfo es llamado para atender una situación en el ingenio y este, a regañadientes, le reprocha a su padre por su profecía.

Otro signo de superstición se observa al final de la película, cuando ya ha transcurrido un año de la muerte de don Humberto y sus familiares en compañía de los trabajadores se dirigen al cementerio donde descansan los restos del patriarca, pero se llevan la gran sorpresa de encontrarse con una multitud alabando la tumba, que le adjudican milagros y piden ayuda a este ser como si se tratara de un santo.

Conviene recordar que en el desarrollo de la obra se da espacio a los medios de comunicación, los cuales informan sobre el terror que golpea a la ciudad por la aparición de los niños drenados y muertos, dando pie a la creación de la imagen del Monstruo de los Mangones.

La obra fue rodada desde el 23 de noviembre de 1981 hasta el 2 de enero de 1982, por lo que el ambiente decembrino se pudo observar en la celebración del día de las velitas, la danza de los niños disfrazados de diablitos –la cual ha sido una tradición que ha tratado de sobrevivir hasta ahora– y también la celebración de las novenas, en donde ocurre un temblor que causa la descompensación del magnate al aflojarse la manguera que le suministraba sangre, generando un

charco de sangre fatal.

Jamás olvidaré el inicio de la película, unos baldosines manchados de sangre. Pueden verse como el simbolismo de las casas antiguas, donde el suelo de los pasillos estaba cubierto por aquellas baldosas de manera bicolor. Puedo atreverme a suponer que varios coincidimos con aquella imagen, evocando la casa de los abuelos o la finca de los fines de semana.

En la selección musical nos deleitamos con una mezcla sonora un poco propia de los jóvenes caleños: *Let it Bleed* (The Rolling Stones), la banda de rock favorita de Ospina; *Pa fricassé los pollos* (Daniel Santos) ...

El mismo Ospina admitió el guiño hacia la película *Nosferatu* (1922), del alemán Friedrich Wilhelm Murnau. El maquillaje, a cargo de Rubén Darío Serna, nos presenta a un don Humberto petrificado, enfermo, lúgubre. Eso impresiona. Observamos los pulgares de la mano con las uñas largas, como las llevaba *Nosferatu* (Max Schreck). También la escena donde la monja (Patricia Bonilla) va levantando a don Humberto por medio del accionar de la palanca de la camilla, la pantalla nos muestra la sombra de este ser que es levantado poco a poco, esto nos recuerda al movimiento de la sombra

de *Nosferatu*, una cosa monstruosamente asombrosa.

Además, encontré otros referentes que me parecieron bastante particulares: en la pecera de Adolfo, entre los adornos, existe un esqueleto pequeño, mientras que en la obra de Murnau el reloj tiene un esqueleto que se asoma al marcar la hora. Por otro lado, la ubicación del cuarto de don Humberto es en un piso elevado de un conjunto residencial, lo cual le permite ver la ciudad a lo lejos, al igual se puede apreciar el camino del río; en *Nosferatu* el castillo del protagonista se encuentra en lo alto, y cuando Hutter (Gustav von Wangenheim) abre la ventana del cuarto donde se encuentra para tratar de escaparse, se asusta por la altura y observa el río bravío que está al lado del castillo. Otra característica notable es la prevalencia del anochecer, los homicidas usan la oscuridad de la noche para atacar a sus víctimas, al igual que *Nosferatu*, quien aprovecha la noche para salir.

En cuanto al afiche de la obra, fue tarea de Carlos Duque, quien supo plasmar la idea principal en la ilustración de un anciano con signos de sangre en su boca mientras carga a un niño. Ospina contó con un grandioso equipo técnico para la elaboración de esta joya del cine colombiano, como lo fue el sonidista Phil Pearle, el storyboard a cargo de

Karen Lamassonne, el vestuario por parte de Ivonne Genrich, la asistencia de montaje por parte de Karen Lamassonne y Elsa Vásquez, donde tengo que reconocer su labor en los detalles, por ejemplo, en la película observamos varios objetos de color rojo: la cobija con la cual estaba cubierto don Humberto al llegar de Estados Unidos, el carro en donde se transportaba Perfecto, el esmalte de uñas que usa la enfermera en una escena, la nevera donde se transportaba la sangre y termina siendo usada para guardar unas gaseosas. También la generación del ambiente en el cuarto donde se encontraba el enfermo, a pesar de ser un complejo de vivienda se conserva la pulcritud de las sábanas blancas, las cortinas y los accesorios aumentando la tensión del ambiente, un blanco clínico, un blanco enfermo.

La manera como concluye el conflicto es épica, ya que, tiempo después, en el periódico se relata la captura del Babalú, quien se adjudicó los asesinatos y también en la pantalla aparece este personaje dando un discurso terrorífico mientras lo entrevista el periodista televisivo. Definitivamente *Pura Sangre* es una película caleña de vampiros donde nos dio en la vena a más de uno.



NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO, DE MARTA RODRÍGUEZ Y JORGE SILVA (1974 - 1980)

SUEÑOS DE REVOLUCIÓN INDÍGENA

Andrés Felipe Zuluaga

—●—



“A castrar el sol, a eso vinieron los extranjeros”. Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, rueda la historia de la resistencia de un pueblo que, entre niebla, diablos-rubios, cruces en la cima y en la muy fría parte superior de la Cordillera Central Andina, es desterritorializada, violentada,

dominada: los sueños-heridos de los indígenas coconucos. Inyección de imágenes que viene a acontecer en nuestros cerebros miserables por una pareja de documentalistas que, desde hace muchos años, venían construyendo un sentido crítico de la memoria. Basta echar abismo a su filmografía

para notar un compromiso político con los asuntos del otro; al punto de hacer aparecer dentro del otro-dominado una posibilidad de expresión audiovisual.

Esta cinta se enmarca dentro de unas resonancias temporales específicas: El tercer cine chileno y argentino; una re-invencción de la imagen hacia la reacción social, la imperfección técnica como cuerpo de una ontología crítica de lo social. El equivalente en Miranda sería Aquinoticas¹ haciendo “periodismo extendido” ENVIVO desde Instagram, luego de ser brutalizado por las máquinas acéfalas del Estado -Buñuel nos protege colega-, por lo que el binomio desastroso actual consciencia-pantalla debe funcionarnos al menos para hacer “ver” la farsa ceremonial del poder, primer close-up de silencio, cerremos ahí.

Sometidos a la (casi) imposibilidad de generar cierres, rituales, que nos impone las interacciones tecnificadas, homogéneas y desapasionadas de la masa social actual. Se adoptará un camino delirante hacia lo implícito; los “sentidos ocultos” a explorar en la obra irán con el criterio de lo corpuscular, del material profundo “escondido” en el texto (teoría-7 (fotografía, arte, sonido, guion, etc.), etno-eco-feminista, social-crítica, género, y cinematográfica-filosófica).

Marta Rodríguez lleva muchos años en la línea documental-etnográfica, desde Chircales (realizada con Jorge Silva en 1971) hasta la Sinfónica de los andes (2020), casi cincuenta años atravesando -y siendo atravesada- por la imagen-en-movimiento. El carácter de su obra es social, militante, comprometido, etc. ¿Cómo intentar “dar” cuenta de los sueños de un pueblo, mostrar un gran movimiento de molestia social, dar voz a la carne herida por su “prójimo”? Reto complejo, etno-onirológico diríamos, pedanterías sin más, pero hay que reconocer lo extraño y particular.

Combinación concisa entre la puesta en escena específica (terrateniente/diablo y sus dramas), sonidos endémicos-impersonalizantes de la comunidad coconuca, fotografía de archivo y aberrada en su mayoría, los testimonios crudos de violencia estatal-empresarial-católica (fusionados con incisos a la cotidianidad magia del pueblo) generan un malestar similar al sueño pesado, del tipo que exige tras su desaparición una acción inmediata ¿vomitar? Veremos más adelante.

Vemos pequeños intentos en Marta por generar una pregunta por lo femenino al interior de la cultura protestante, a pesar de que su eco-consciencia aparente ser un “feminismo natural”, vemos una insinua-

ción de descontrol machista en embriaguez; cosa que no se enfatiza luego, ni por los trans-indígenas, ni por otro grupo interno. Este no es faro de este texto. La representación de razas en la imagen colombiana ha pasado desde lo burgués-colonial, burgués-imperialista-racista, la fetichización de lo indígena, etc. Para una mirada analítica al tema:

“Es cierto que en las últimas décadas la *realidad* ha sido una de las constantes en el cine nacional, pero esa mirada a la realidad tiene mucho que ver con una visión ciudadana, centralista y global del país (que es la visión de quienes generalmente pueden hacer cine), y no con sus diversas particularidades, que en suma es lo que más define a Colombia.” (La raza en el cine nacional. Una historia de exclusión, Oswaldo Osorio)

Así pues, se considera Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1974 - 1980) como primigenia en la sinceridad representacional de la multiplicidad étnica. No, la salida no era hacer un star-system indígena, ni mandar a los indígenas a estudiar actuación en Hollywood.

“Y si nos preguntan que quien nos dirige: le diremos el hambre y la necesidad”.

Quedan cerradas por el momento los desarrollos de tipo etno-antropológicas, feministas, hasta el momento en que se apa-

rezcan de nuevo. Nos dirigimos en cambio -digerido lo anterior- a entenderlo como un asunto de memoria -temporal, cinematográfica, filosófica y de crítica-social-. ¿El arte de la memoria no puede ser el arte de una masa social con amnesia colectiva? ¿cómo acercarnos al movimiento de la memoria colombiana? ¿quizá es el cine y solo el cine quien debe ser el emisario de un tiempo diferente?

La representación de razas en la imagen colombiana ha pasado desde lo burgués-colonial, burgués-imperialista-racista, la fetichización de lo indígena, etc.

Tal vez por eso, y clonando un comentario extra-textual de la directora, Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1974 - 1980) es un mapa afectivo del inconsciente colectivo de una civilización violentada (deliciosa “intención” que logra a través de un documental-experimental; aunque es evidente que cualquiera podría sugerir una ficción “personaje social contra la dominación”, esta posibilidad me gusta mucho pero no será desarrollada).

Pretender materia cerebral es pretender que esa memoria viviente, habite contradictoria y extremista, entre las memoria propias de lo contradictorio-extremista;

adherido al contexto actual regido por la dialéctica del exceso: “Un cristiano-latifundista eyaculándole en los hombros a un compañero de la Minga degollado”; “Un narco-latifundista eyaculándole en la espalda a un falso positivo”, y fíjese que no es casualidad el inciso del goce falocentrista, tanto la Iglesia católica, el ente sicaresco, el ultraderechista acéfalo (memoria inmediata) son desposeídos por un impulso de auto-categorización heterosexuada que al crear un velo masculinizado impide ver la compresión indígena-tierra, por lo tanto, “sí-mismos”-tierra. Casi como si su impotencia para empatizar con el amor-a-la-tierra tuviera un origen en su propia manifestación sexual-género.

¿Por qué digo que es un asunto filosófico? Dos razones: Teniendo al cine como la forma en que la realidad se hace realidad humana; a la realidad como cine irrealizado. Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (1974 - 1980) “quiere” hacer ingeniería genética de los genes del recuerdo y del sueño, hacerse memoria. Donar su imagen al abismo infinito que soporta el olvido de la invención conceptual, para que este, a través de la palabra, vuelva a sacar de la Nada la memoria-firme de una violencia social. Haciendo aparecer una conciencia negativa, crítica.

Y acá es donde venimos con la segunda razón, el lenguaje político actual ha sido escindido del amor, vuelta a lo oculto-irrevelado (último close-up), nos queda un show mediático, comercial, cínico, viejo. Por eso, tomando “palabra europea” apelando al derecho de lo fuera-del-tiempo, el intento de consciencia social colombiana, implicaría una especie de desequilibrio mental: un “estoy persuadido de que nada de cuanto mi mendaz memoria me representa ha existido jamás; pienso que carezco de sentidos; creo que cuerpo, figura, extensión, movimiento, lugar, no son sino quimeras de mi espíritu” (Meditaciones metafísicas I, segunda meditación, René Descartes). En efecto, en un espacio donde el imperativo de pensamiento es un imperativo de locura no es el espacio de la diferencia (tanto el intento sincero de ser crítico absolutamente y como el juicio portador de ideología).

“Solo los que tienen ojos de ver, ven” le decía un campesino explicando el cerdo cabello amarillo y negro que aparecía “cerca a la puerta, allá-por-la-muerte”; ¿las realidades -sociales o no- se aparecen solo ante quienes las ven sin pudor, sin consenso? ¿y cómo es que el pacto social implica amnesia, y esa amnesia sabe tan poco a sangre?


A propósito de la nueva constitución chilena, de la lección de democracia que le dio al gobierno de turno la Minga indígena este 2020. El documental “relata” el progreso/proceso histórico del movimiento social indígena: en 1971 se plantea la primera línea, ya en el 1981 se consolida como una institución que vela por los derechos indígenas. Dionisio Márquez, en 1745, le cede un conjunto de tierra a la población indígena, porcentaje robado en su mayoría por la tripleta Estado-Iglesia-Terratenientes. Se plantea entonces el gran conflicto indígena, la tierra es un ente sagrado, la raíz, el principio, una forma de manifestar su propia consciencia personal, colectiva y transpersonal. La obra se plantea como una ontología del cambio, un elogio a la diferencia, un origen de acción social ¿y qué más puedo hacer yo que prestar mis órganos conceptuales para que esta “intención” cobre carne?”

El mero hecho de que se piense que el pensar mismo es una forma de individualización; el ejercicio de la posibilidad de mi pensamiento nunca tiene mi forma (“de creer lo contrario viene la poca voluntad de diferencia del inconsciente colombiano” según mi espíritu indígena). La dominación por sumisión induce este error sobre el pensar mismo, “siempre será un insulto a nuestro ser sumiso, el reclamar la tierra”.

La democracia silenciada solo se moverá cuando el cine, la memoria, el pensamiento, lo otro encuentren un medio real para actualizarse: un cuerpo. Creo que ese cuerpo es la revolución (que viene por vía del arte del tiempo).



quiere” hacer ingeniería genética de los genes del recuerdo y del sueño, hacerse memoria.

La ontología de la revolución es la crítica. ¿Qué es la crítica? “le golpearon los testículos, la cara y lo pusieron a beber gasolina” ¿qué es la crítica? “le quitaron la cabeza, lo orinaron y luego lo sepultaron” ¿Qué es la crítica? “220 cerebros asesinados por una idea”. La crítica es intelectual: la posibilidad del “no” como condición mínima de posibilidad de toda experiencia. Mantenerse-en-pie consistiría en micro-suicidios del yo-automático que nos sostiene habitualmente (Descartes indígena para estos posmos del exceso). Pero ese quizá sea la mirada de una “tierra” donde ser el ser-lo-obvio no signifique amnesia, me escucho y no sé lo que pienso, esta tierra mala fundamenta su lucha contra el origen de la diferencia: el pensamiento. 

TIEMPO DE MORIR, DE JORGE ALÍ TRIANA (1985)

“CREO MUY POCO EN LO QUE VEO SEÑOR, Y DE LO QUE ME CUENTAN NADA”

Mario Fernando Castaño Díaz

—●—



En el tráiler de una película podríamos escuchar una voz en off que dice: “Un hombre con un oscuro pasado regresa a su pueblo luego de haber cumplido una larga condena, él desea rehacer su vida, pero el destino le tiene otra cuenta por pagar”. Así de simple es la premisa que nos brinda esta his-

toria, podríamos decir que es algo trillada y hasta nos atreveríamos a juzgarla sin antes disfrutarla, a calificarla como predecible. Pero es que cuando algo tan aparentemente sencillo se cuenta con pasión, surgen maravillas y más cuando esta viene de personas que, gracias a su experiencia y su sentir,

saben mezclar nuestras realidades con sus fantasías.

Tiempo de morir fue guionizada en 1964 por el Nobel de Literatura Gabriel García Márquez y adaptada en sus diálogos a la jerga mexicana por el novelista y ensayista Carlos Fuentes para una película que se proyectó en 1966, dirigida por el reconocido y afamado director mexicano Arturo Ripstein (*Profundo Carmesí*, 1996), con la cual haría su debut. Basado en un argumento llamado *El charro*, este filme ambientado en un Western mexicano fue muy bien recibido por el público y la crítica.

En 1982, el guion llegó a manos del director colombiano Jorge Alí Triana y fue hasta dos años después que se materializó en formato video para RTI Producciones, esta vez con diálogos adaptados por Eligio García Márquez, hermano de Gabo y con un reparto que sería básicamente el mismo que un año después repetiría su interpretación para la versión cinematográfica, que se dio a conocer gracias a la petición de su autor.

Jorge Alí Triana es un pez que nada sin problema en diferentes aguas, ha sido reconocido en el teatro, el cine y la televisión, en donde él define estos ambientes como una especie de Santísima Trinidad que son tres en uno solo. La técnica puede ser diferente pero el común denominador que los

une es el de contar historias a pesar de tener formatos tan distantes, afirma que su teatro tiene algo cinematográfico y su cine algo teatral. Su cercanía con Gabriel García Márquez lo llevó a interactuar artísticamente más adelante con el guion adaptado para *Edipo alcalde* (1996) y a dirigir en el campo del teatro obras como *La Cándida Eréndira y su abuela desalmada* y *Crónica de una muerte anunciada*.

La película tuvo un costo de \$300.000 dólares, editada en La Habana, Cuba, y filmada en varios municipios del Tolima, Colombia, como Ambalema, Guamo, Honda, Mariquita, Natagaima, Prado, Purificación, Hacienda El Triunfo y sus escenas principales en Armero, población que fue devastada el mismo año del estreno de la película por el Nevado del Ruiz en 1985 y en donde fallecieron más de 25 mil personas, esta cinta es a la vez un recuerdo del pueblo que hoy ya es un camposanto.

El filme recibió ovaciones inesperadas para el director, siendo nominado en 1987 a Premio Goya a Mejor película extranjera de habla hispana y siendo galardonados igualmente sus actores en diferentes festivales de cine alrededor del mundo. Es, junto a *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984) y *Milagro en Roma* (Lisandro Duque, 1988) una de las mejores pelícu-

las de la década de los ochenta.

Al saber que la historia sería llevada al cine, Triana recurre a Gabo para hacer ciertos retoques al guion que él consideraba pertinentes, para dar más sentido a la historia y con el propósito de dar a entender a la audiencia que más que el miedo a morir es el miedo a matar. El autor le entrega su versión una semana antes de la producción y esta es llevada fielmente a la pantalla, en donde se ve al personaje de Julián Moscote con una prostituta que le lee las cartas y le muestra su destino. Gabriel García Márquez, satisfecho al ver el resultado, le comenta a Triana, según su testimonio, “esto huele a Colombia”.

Visitar *Tiempo de morir* a 25 años de su estreno trae un inevitable sentimiento de nostalgia, que está presente en su cuidada fotografía, en sus parajes, en sus habitantes que son testigos, como nosotros, de esta tragedia que ya se veía venir, en ese estilo Western pero que a la vez es tan de nuestra tierra que ya no lo vemos ajeno y lo comenzamos a sentir como propio dentro de una tristeza que es producto de la violencia injustificada que aún perdura en nuestro país.

Pero esa nostalgia se presenta aún más en sus personajes, encarnados por una inmejorable cuota de excelentes actores que dejaron huella, no solo en el cine, sino en las


tablas y en la televisión, como es el papel de su protagonista, Gustavo Angarita, de quien su personaje, Juan Sáyago, en una escena que recuerda a un Clint Eastwood criollo: llega a su polvoriento pueblo natal después de cumplir una condena de 18 años por haber matado en duelo a Raúl Moscote por una pelea de gallos. El difunto es padre de Pedro (Jorge Emilio Salazar) y Julián Moscote (Sebastián Ospina) que es quien jura cobrar venganza. Juan Sáyago solo quiere recuperar su tiempo perdido, aunque sea en parte, reconstruyendo su casa y buscando a Mariana (María Eugenia Dávila), su antigua novia que ahora es viuda y con quien quiere rehacer su vida. Ella, además de su mejor amigo, Don Tulio (Héctor Rivas) y otras personas que lo aprecian, le insisten que se vaya del pueblo porque lo van a matar. Él se rehúsa a las advertencias a pesar de ser acosado constantemente por Pedro Moscote incitándolo a enfrentarse en duelo, tal como lo hizo con su padre.

Se presentan varias escenas que son una delicia para el público, como la que comparte el personaje de Mariana con Juan platicando acerca de las cartas que nunca llegaron y cómo el tiempo no es suficiente para creer en un futuro mejor. La sencillez de la escena nos muestra cómo un expresidiario cambiando sus gafas para ver de lejos por las

de ver de cerca, ha aprendido a tejer en sus años de cautiverio, mientras esperaba leer esas cartas inexistentes. Llega un momento del diálogo que es tan sincero, honesto y tan bien interpretado que la pantalla, sin importar el formato o su calidad de imagen, se transforma en una especie de ventana en donde se puede percibir esa otra realidad. Es como si uno como espectador se convirtiera en una suerte de fantasma o un fisgón que viaja a otros tiempos en donde somos testigos de conversaciones ajenas, un lugar incómodo en donde estamos violando la intimidad y la belleza de ese presente.

La escena final, muy a lo Sergio Leone, es el escenario perfecto para que la tragedia se vista con su mejor gala, reflejando una realidad muy colombiana que alimenta la violencia con códigos de honor, machismo, venganza y mucho miedo a que llegue ese tiempo de matar. Una tragedia que es plasmada por Jorge Alí Triana y Gabriel García Márquez, dos personas preocupadas no solo por contar una historia sino por mostrar, desde su arte, el triste reflejo de una nación que aún se desangra y que a la vez sueña y espera por una paz que es similar a las cartas de Mariana.

El realismo mágico de Gabo es más sencillo y hermoso de lo que pensamos, no está necesariamente escondido dentro las alas

de sus mariposas amarillas, ni siquiera en su Macondo que encierra historias fantásticas matizadas de cotidianidad, está en la sencillez de sus relatos, se deja ver entre los pequeños hilos de los que está tejida la vida y que en ocasiones queda a medio hacer. Está en los momentos en donde un soñador debe enfrentarse a un camino que ya está marcado y que para hacerlo debe ponerse sus anteojos para ver de lejos y poder así observar a su oponente que lo espera para sellar su destino. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

LA GENTE DE LA UNIVERSAL, DE FELIPE ALJURE (1993)

EL NEO-NOIR COLOMBIANO Y LA FURIA POP DE FELIPE ALJURE (1993)

Juan Sebastián Muñoz Sánchez

—●—



Los años noventa dejaron en simultáneo en todo el cine latinoamericano una serie de películas que trascendieron de formas diversas en el imaginario cultural. Algunas películas trascendieron en la taquilla,

otras en la crítica, otras en taquilla y crítica y otras más se convirtieron en películas de culto que alimentaron lo que podría considerarse una cultura urbana extensa que al menos trazaba los rasgos de una humani-

dad de asfalto, en la dinámica de una supervivencia incluso violenta, de gente enviada a la deriva, que se aferra con todo lo que puede a lo que se encuentra.

Colombia fue uno de los países capitales en ese desarrollo temático, con películas que aportaron considerablemente a toda una época de clásicos generacionales, por la que pasaron películas tan importantes como *Rodrigo D: No Futuro* (1990), *La estrategia del caracol* (1993) y *La vendedora de rosas* (1998). Pero tal vez la película más representativa del entramado urbano de supervivencia en Colombia fue *La gente de la Universal* (1993), de Felipe Aljure, todo un tejido social entre la autoridad y el crimen que cruza pasiones enardecidas por la búsqueda inmediata del beneficio propio.

El exsargento de la policía Diógenes Hernández (Álvaro Rodríguez) es dueño de una pequeña y escasa agencia de viajes de nombre 'La Universal', en el mismo apartamento donde vive en compañía de su esposa Fabiola (Jennifer Stephens), quien hace las tareas de secretaria. El único que le ayuda a Diógenes en las tareas detectivescas de la agencia es su sobrino Clemente Fernández, quien mantiene un romance frenético con su tía política. Desde la cárcel, Gastón (Ramón Aguirre), un mafioso español acusado del homicidio del amante de Margarita (Ana


Aristizabal), su amante actriz pornográfica, contrata los servicios de 'La Universal' para seguirle los pasos a la mujer.

Aljure separa sobre los códigos del legendario *film noir* para rediseñarlo en todo el centro de Bogotá, dentro de cuyos márgenes siempre se mantiene la historia. La trama de Aljure, escrita con Manuel Arias y Guillermo Calle, está sostenida sobre personajes no especialmente complejos pero arrasadores, impulsivos y tan invariables como para que cada choque produzca explosiones dramáticamente sustanciosas. Esa violencia cómica de cada personaje no solamente estimula la propia comedia, sino que eleva un individualismo que se extiende como principio sobre una pequeña sociedad contagiada por un hedonismo irresistible.

El diseño sonoro, de Valentin Kirilov y Alexander Bachvarov, está lleno de detalles que dibujan el fondo de la ciudad, con la radio, el tráfico, la sala de cine y otras señas particulares, pero también impulsa la emoción precisa con efectos discordantes puestos en primer plano. Aljure y el prestigioso cinefotógrafo vasco Gonzalo Berri-di apuestan por emplazamientos sorprendidos que aportan una mirada extensa de los espacios, reforzada por lentes angulares, además de aportar al espíritu desenfrenado de la película con movimientos incisivos

y rápidos que casi simulan el delirio, muy cercanos a la estética videoclipera.

Por supuesto, la terna que encabeza el reparto, conformada por Álvaro Rodríguez, Jennifer Steffens y Robinson Díaz, en el reto constante de armonizar esa intensidad, tiene éxito en ese objetivo y, además, incide con gran acierto en miradas, gestos y palabras que llenan de significado cada escena.

La connivencia entre la legalidad y la ilegalidad, el socavón fructífero de la pornografía que emula por momentos el *giallo* y la condensación de la arquitectura del centro de Bogotá convierten ya de por sí a la película en un documento para reflexiones que no caducan. La edición de Antonio Pérez Reina superó el reto de integrar todas esas personalidades frontales en primeros planos, todas esas transiciones de un individuo a otro, toda esa fragmentación de importancia transversal, necesaria en la forma y en el fondo, que tiene que ver con el estilo de Aljure y con la profundidad instintiva de una sociedad de risotadas, de garras prestas a amar y a matar. 

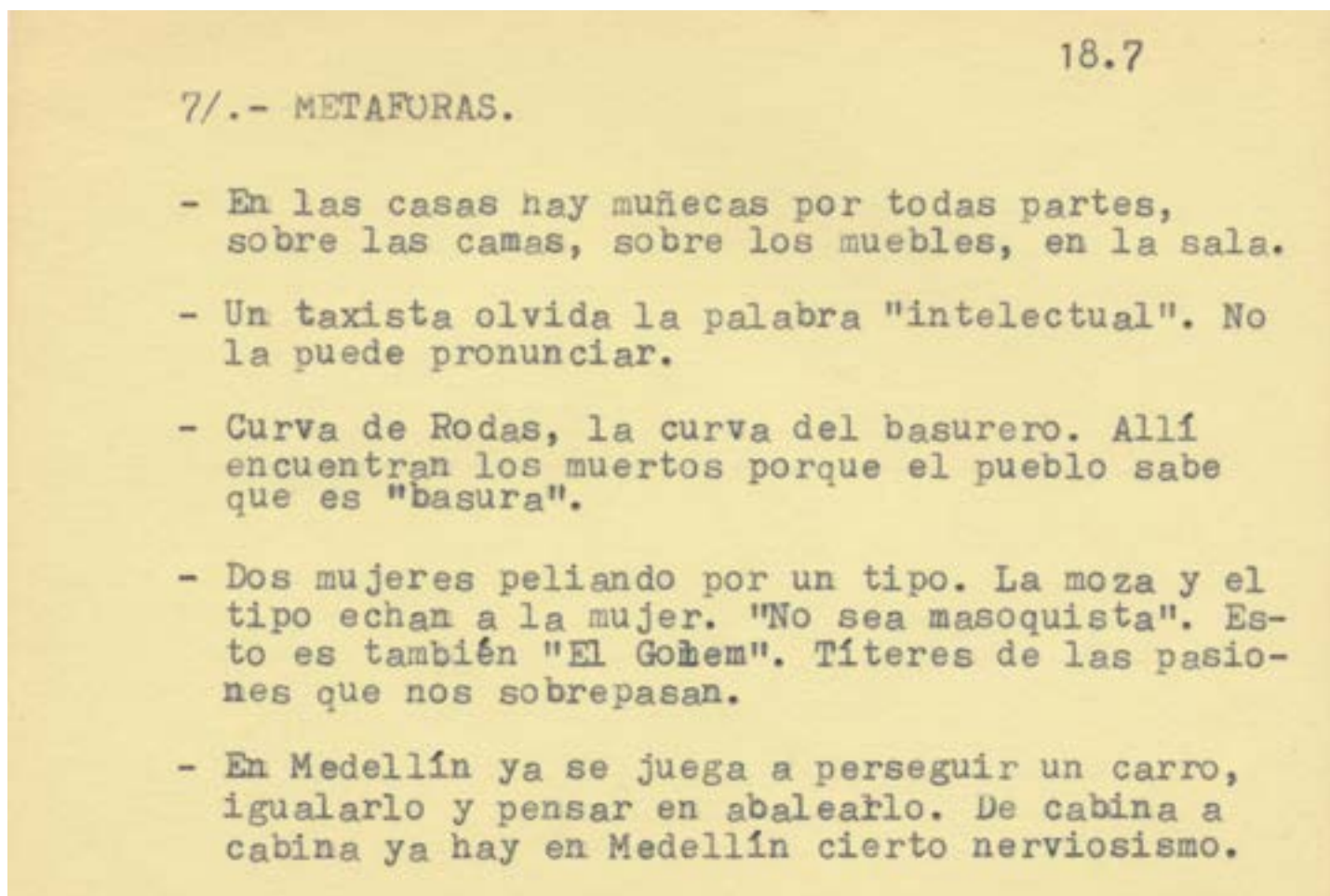
CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

EL CINE DE VÍCTOR GAVIRIA, UNA MIRADA DESDE SU ARCHIVO

Adriana González

—●—



El cine debería ser un medio como otro cualquiera, quizá más valioso que otros, de escribir la historia.

Roberto Rossellini

Entre los años 2010 y 2015, gracias las becas del Programa Nacional de Estímulos

en su línea Beca de Gestión de Archivos y Centros de Documentación Audiovisual, se logró la organización archivística de la colección de documentos del director de cine Víctor Gaviria, un acervo compuesto principalmente por material audiovisual, foto-

gráfico, bibliográfico, hemerográfico y material gris (denominado así aquel material que no circula por los medios regulares de distribución: conferencias, guiones, ensayos, entrevistas). Estos documentos de archivo se constituyen en memoria y apoyan el desarrollo de la disciplina cinematográfica y audiovisual a nivel regional y nacional, dada la importancia de este realizador antioqueño para la historia del cine colombiano y el contexto histórico y sociocultural de Medellín.

Además de su filmografía y bibliografía básica, que es la más conocida y está ya inventariada, existe un acervo heterogéneo compuesto por documentos fotográficos, documentos gráficos: postales, afiches, lobby cards, archivo de prensa rigurosamente recopilado desde 1980, entrevistas de audio de su trabajo de campo, y material en Betacam y Súper 8 que contienen ensayos con actores, entrevistas y detrás de cámaras.

Este proceso propuso poner a disposición del público un material tan valioso como la obra cinematográfica de este director, ya que ellos sirven de testimonio y apoyo de los procesos de investigación y producción que hicieron posibles sus obras. En el desarrollo de su obra, Víctor Gaviria comienza por adentrarse en la realidad de las comunidades y convivir con ellas, tomando

como base la observación e investigación, la transmisión oral de historias impactantes y no contadas antes, de hechos que existen en el mundo real pero que no han sido interpretados ni llevados al campo de la reflexión por ser considerados “evidentes” en esa realidad. Sumergido en la historia, selecciona a los “actores” entre las personas que están inmersas en esa realidad y se nutre también de sus anécdotas y experiencias personales, para dar vida a los personajes matizados con sus propias identidades.

Con su obra ha mostrado un especial interés por las dinámicas sociales de esta ciudad y particularmente por manifestaciones entendidas como marginales y socialmente estigmatizadas

...

El valor de la organización del archivo de Víctor Gaviria se expresa en varios sentidos: su valor es cultural al contribuir a la definición de la identidad y la memoria de la región; es de carácter artístico, en tanto cualificó ética y estéticamente el oficio de cineasta; y finalmente, su valor es académico, al servir como fuente para la historia y de las ciencias sociales en general. Con su obra ha mostrado un especial interés por las dinámicas sociales de esta ciudad y particu-

larmente por manifestaciones entendidas como marginales y socialmente estigmatizadas, además, su aporte no es sólo temático sino también discursivo, de enfoque y de mirada.

La importancia de memoria audiovisual

Los archivos constituyen la memoria de la humanidad. En este sentido, también los archivos audiovisuales guardan parte fundamental de nuestro pasado y ayudan a fortalecer las distintas identidades que convergen en un país diverso como Colombia. Así entonces, la organización y difusión del material documental y audiovisual, que da cuenta de la actividad de un director como Víctor Gaviria, quien ha sido partícipe de una realidad y ha dado cuenta de ella a través de sus filmes, se nos presenta como una tarea urgente para la memoria y la historia del país.

Existe la necesidad de recuperar la memoria sobre los oficios y los hábitos que giran en torno a la realización cinematográfica. Realización, que en el caso del cineasta Gaviria, hace parte de nuestra identidad como nación. En este sentido vale la pena rescatar un material que hoy en día se conserva guardado en cajas, desorganizado y no accesible a la consulta, pero que en un futuro

podría estar organizado y disponible para los investigadores interesados en el trabajo del director, en las temáticas que aborda o en la memoria social que configura nuestra identidad y que tiene en el cine uno de sus más importantes espejos.

La recuperación de un archivo de estas características nos permite hacer visible el testimonio de quienes de una u otra forma han sido víctimas de la violencia en un país que no tiene memoria.

En suma, este material que se encuentra en diversos soportes, heterogéneo en sus contenidos, se constituye en un reto que nos propusimos afrontar desde las teorías y metodologías que propone la disciplina archivística con el fin de valorarlo, organizarlo, salvaguardarlo y, lo más importante, ponerlo a disposición del público para que cumpla con el objetivo de aportar al fortalecimiento de la cultura y de la identidad de nuestro país.

La exploración de las fuentes audiovisuales ha venido tomando fuerza hace algunos años, pues cada vez se hace más evidente la importancia de la cultura de la imagen. Los crecientes y notables avances en los campos de la ciencia y la técnica han hecho de la humanidad, en la actualidad, una cultura

fuertemente ligada a los medios de comunicación.

De acuerdo a lo planteado por el autor inglés Peter Burke en su libro “visto y no visto” se hace necesario abordar el uso de la imagen como documento, además de la problemática que implica su incorporación en el análisis histórico. En “visto y no visto”, el profesor Burke hace un claro y preciso recorrido en el que se nos invita a equiparar la imagen como fuente documental de la misma forma que el registro escrito, siempre dejando claro que dicha imagen no solo es un reflejo objetivo de un tiempo y espacio, sino que más allá de eso, la imagen forma parte del contexto social que la ha creado, y que necesariamente este contexto debe ser integrado en todo análisis que se haga de esta, demostrando que en una simple imagen hay más para ver que lo que se percibe a simple vista.

Es necesario reconocer la importancia de las fuentes audiovisuales como nuevas y útiles herramientas para el trabajo de investigación histórica, se hace urgente reconocer la fuente oral como herramienta de gran riqueza histórica. Pues es a través de la experiencia y el testimonio, no solo de las personas que hacen cine, sino también de aquellos que inspiran las historias narradas en la pantalla, que puede llegarse más pro-

fundamente a un retrato de mayor fidelidad de los conflictos sociales en Colombia y su representación cinematográfica.

La recuperación de un archivo de estas características nos permite hacer visible el testimonio de quienes de una u otra forma han sido víctimas de la violencia en un país que no tiene memoria. Este archivo, como los archivos o colecciones del pasado, no habla por sí mismo, hay que ponerlo a hablar y esto sólo se logra en la medida en que su organización permita la entrada por varias puertas, las más diversas posibles. El archivo sólo habla si se le pregunta y su sistematización debe motivar y facilitar las preguntas, este trabajo, ha buscado poner a disposición de los interesados un material rico en significados históricos y culturales.

De un fondo acumulado a un archivo personal

La historia a lo largo del tiempo ha demostrado la importancia de los fondos personales como fuente para la investigación y reconstrucción de los hechos trascendentales. Si bien el trabajo archivístico y la academia han priorizado el estudio de los archivos institucionales, es innegable que los personales tienen una gran importancia para la reconstrucción histórica, porque es

en ellos donde se encuentran las ideas, posiciones y percepciones de personalidades con actuaciones relevantes en la historia.

La beca otorgada por el Ministerio de Cultura al proyecto presentado en 2010 permitió un primer paso sólido en la recuperación de un material valioso en su contenido y en su relevancia en relación a la historia del cine colombiano. El proyecto fue pensado solo a partir, podría decirse, de la punta del iceberg, pues fue cuando se empezó a trabajar con los recursos de la beca que se hizo posible descubrir la verdadera dimensión de este archivo, esto porque en el proceso de reunión del material este fue apareciendo en distintos lugares y tiempos.

Nos encontramos, entonces, ante un acervo que ha pasado de un fondo acumulado a un archivo personal, se trata del conjunto de documentos producidos en la vida profesional del autor, los cuales nos enfrentan a diferentes soportes, formatos y aquellos materiales relacionados con la preparación y análisis posterior de las obras en sí mismas

Las diferentes actividades que se realizaron durante las distintas etapas en las que se desarrolló el proyecto (2010 - 2015) partieron de un inventario natural que permitió conocer y dar coherencia a las acciones que se deberían tomar con relación a

los procesos técnicos archivísticos para su adecuada organización. Este material se dividió en series documentales con sus diferentes tipologías, así cada obra se convierte en un expediente que, a su vez, está dividido en tipos documentales. Su clasificación se realizó cronológicamente teniendo en cuenta su procedencia y producción. Tras el trabajo realizado al largo de estos años en la recuperación de este archivo, se pueden identificar los procesos de investigación del autor para llegar a la consolidación de sus obras.

Rodrigo Documental, el origen de un método

En el archivo podemos encontrar varios elementos de la película y otros elementos como libretas de apuntes, fichas, guiones o periódicos. Estos elementos dan cuenta del método de investigación y producción de Víctor Gaviria y la gestión y organización. Se encuentran, además, documentos fotográficos y audiovisuales que contienen detrás de cámaras y ensayos con imágenes inéditas de los procesos de creación, así como versiones o actualizaciones del guion, que hacen un recorrido expositivo por las diferentes decisiones que tomó el director para llegar al producto final.

En un recorrido por los diferentes documentos que hacen parte de este expediente encontramos un recorte de prensa con una crónica de el periódico El Colombiano, del domingo 14 de octubre de 1984, con el título La muerte de me tiene miedo, publicación que sería la el primer documento a partir del cual se iniciaría el proceso de creación de la película Rodrigo D. Le siguen los diferentes libros (en fotocopias) con notas del autor que dan cuenta de un riguroso proceso de investigación para llegar a la primera propuesta de un guion.

... una crónica de el periódico El Colombiano, del domingo 14 de octubre de 1984, con el título La muerte de me tiene miedo, publicación que sería la el primer documento a partir del cual se iniciaría el proceso de creación de la película Rodrigo D.

El guion de esta película fue escrito en una serie de tarjetas a maquina y con notas a mano en las que se evidencia el proceso que fue alimentado con entrevistas a investigadores y a los jóvenes - actores de la película.

De Andersen a la Vendedora de Rosas

Este método se evidencia también en los documentos que hacen parte del expedien-

te de *La vendedora de rosas*, pues una vez organizado y respondiendo a esa cronología propuesta, encontramos una fotocopia del cuento *La vendedora de cerillas*, del autor Hans Christian Anderson, así como notas de Víctor Gaviria con las ideas a partir del cuento para realizar el guion de su película.

El archivo tiene diferentes documentos con ejercicios y aproximaciones realizadas por Víctor Gaviria en el proceso de adaptación, documentos con ajustes del guion, entrevistas y detrás de cámara con la selección de sus personajes y de nuevo notas al margen con las decisiones que convertirían este cuento en la obra cinematográfica. Este archivo da cuenta cómo de la película se desprendió luego una serie de textos y documentos, como ensayos, conferencias y artículos, en los que Víctor Gaviria y otros investigadores reflexionaban sobre el tema de la niñez marginada.

El archivo de Víctor Gaviria fue donado por el autor a la Cinemateca Municipal de Medellín en agosto de 2018 en el primer aniversario de fundación de esta institución, y se constituyó en la base para la construcción del archivo audiovisual de la ciudad.

Dedicado a Marcela Jaramillo 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....



GRANDES PERSONALIDADES DEL SÉPTIMO ARTE, DE MAURICIO LAURENS

Canaguaro




En estos tiempos de la disponibilidad de cualquier información en la súper autopista de internet, cualquiera se podría preguntar por la pertinencia de un diccionario de directores de cine. La biografía y filmografía de cualquier autor está a tiro de unos cuantos clicks. Pero aquí es donde es necesario hacer la diferencia entre información y conocimiento: lo que se puede encontrar en internet son datos e información, todos ellos dispersos en decenas de páginas (a veces contradictorias entre sí); pero lo que se encuentra en un diccionario es conocimiento condensado y con criterio.

Y efectivamente, este texto está escrito por un veterano periodista y crítico de cine, quien ha obtenido buena parte de su conocimiento, no porque lo ha buscado en internet, sino porque lo ha experimentado como cinéfilo, lo ha enseñado en su labor como profesor y lo a reflexionado en su praxis

como crítico. De manera que lo que se puede encontrar en este texto sobre cada uno de los 224 perfiles que juiciosamente elaboró Mauricio Laurens, es un conocimiento destilado de estos oficios que lo han definido por casi cinco décadas.

Este “abecé del cine de autor”, como reza el subtítulo del voluminoso libro, trae por orden alfabético este compendio de los más importantes cineastas de la historia del cine, y sus entradas están constituidas por datos biográficos, sus características como autor y la reseña de sus principales películas. De estos 224 perfiles 16 son de directores colombianos, los cuales, por estar esta reseña en una revista de cine colombiano, vamos a nombrar completos, lo cual ya es una guía del carácter de esta curaduría de cineastas contenida en este necesario volumen:

José María Arzuaga, Andrés Baiz, Sergio Cabrera, Víctor Gaviria, Ciro Guerra, Johnny Hendrix Hinestroza, Julio Luzardo, Carlos Mayolo, Rubén Mendoza, Carlos Moreno, Jorge Navas, Luis Ospina, Luis Alberto Restrepo, Marta Rodríguez, Óscar Ruiz Navia, Jorge Alí Triana. 

SABEDORES DEL CINE COLOMBIANO.

RÉGIMEN DE CRITERIOS, VOL. 2, DE SANTIAGO ANDRÉS GÓMEZ

Julián David Correa

—●—



Medellín es una ciudad entre montañas donde se pierde el horizonte, y donde algunos dejan que su pensamiento quede atrapado. En Medellín todas las artes, y en especial el cine y la literatura, han sido una manera de superar esas montañas para descubrir que hay muchas formas diferentes de vivir, y que hay muchas historias que se suman a las historias que se han ido volviendo el relato oficial de nuestros territorios. Medellín es la ciudad donde nacieron Santiago Andrés Gómez y Víctor Gaviria, es la tierra donde ambos descubrieron las posibilidades del cine.

Por túneles de letras y por túneles de luz, nuestras miradas cruzan las montañas del Valle de Aburrá y las fronteras de Colombia. En la construcción de esos túneles hay muchos nombres importantes, como el del primer maestro de Santiago Andrés Gómez,

Luis Alberto Álvarez, y del hombre que creó los instrumentos para que la labor de Luis Alberto y la de muchos otros fuera posible: Paul Bardwell. Junto con ellos, están los nombres de las tres personas que Santiago Andrés ha hecho personajes de este libro: Marta Rodríguez, Luis Ospina y Víctor Gaviria.

El aporte de estos tres maestros a la construcción de una cinematografía nacional es esencial. Los reconocimientos internacionales de estos tres autores son bien conocidos, y se inician con la Paloma de Oro en el Festival Internacional de Cine de Leipzig al documental *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1965-1971), el primer premio internacional de importancia que haya ganado un filme colombiano. Los reconocimientos que Marta, Luis y Víctor han tenido en otras tierras son valiosos, pero su aporte más importante ha sido el de hacer que los colombianos se descubran de maneras diversas a través del registro de las transformaciones en nuestra historia, en nuestros valores, sueños y contradicciones.

Este libro de Santiago Andrés Gómez le ofrece al lector otro túnel, un camino para descubrir otras colombias posibles gracias a conversaciones con tres maestros que son tres amigos. La detallada información que el autor ofrece sobre la obra de estos tres

artistas, camina junto al lenguaje cotidiano, a las conversaciones francas y cercanas que hacen de esta obra un texto accesible a cualquiera que esté interesado en nuestro cine y en nuestras historias. El cine colombiano es necesario, y escribir sobre cine también lo es. Nuestras reflexiones con imágenes en movimiento han cambiado la manera como nos vemos, y la reflexión sobre esas imágenes es más que cinefilia, es otra oportunidad de cambiar el país.

En un texto anterior a este prólogo decía que hacer cine es mucho más que encontrar excusas para vender gaseosas y crispetas, es construir representaciones nacionales que transforman el pensamiento. Es necesaria la creación de cine, y también la reflexión sobre el cine. Hoy lo reitero y de nuevo me pregunto: ¿Qué significa hacer cine y escribir sobre cine en un país que va de guerra en guerra, y donde las necesidades básicas no han sido satisfechas? Una función de la escritura sobre cine en Colombia ha sido la construcción de una expresión audiovisual. Nuestra tinta ayudó a definir el camino de algunos creadores, el surgimiento de nuevos gestores culturales y la fundación o transformación de instituciones estatales (la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura y la nueva cinemateca de Bogotá, para poner dos ejemplos). Nuestras

letras también han construido túneles, estas letras no son un objeto inútil.

Sabedores del cine colombiano. Régimen de criterios, vol. 2, de Santiago Andrés Gómez Sánchez (Pluriverso Editorial, 2020)

*Prólogo del libro 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

NARRATIVAS DE LA HISTORIA EN EL AUDIOVISUAL COLOMBIANO, DE ISABEL RESTREPO

Yubely Vahos




Los realizadores audiovisuales en Colombia han manifestado un creciente interés por narrar la historia en sus creaciones. Sin embargo, el diálogo entre investigadores de lo audiovisual e historiadores ha sido escaso. Entre los primeros han primado las preocupaciones por el producto, desligado

de su contexto, mientras los segundos han sido renuentes a ver en los audiovisuales una forma legítima de hacer historia. En el libro *Narrativas de la historia en el audiovisual colombiano* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2019), la historiadora Isabel Restrepo Jaramillo ha unido ambos campos de saber. Con una mirada crítica de la historia como arma cargada de presente empuñada por los creadores y del audiovisual en cuanto producto social, la autora muestra en cuatro casos el poder del audiovisual para situar la historia en los debates públicos sobre el imperialismo, las luchas sociales, la memoria del conflicto armado y la enseñanza de historia en las escuelas.

Restrepo Jaramillo plantea que los creadores tejen representaciones que pueden favorecer la perpetuación de interpretaciones del pasado abaladas por ciertos sectores sociales y refrendadas por la historia, reabrir el debate sobre explicaciones de procesos que se han tornado canónicas o subvertir el pasado que nos ha sido contado para

alentar la acción en el presente. Es a partir de tal comprensión de las relaciones entre la historia y el audiovisual que Restrepo aborda diversos formatos audiovisuales: la película silente *Garras de oro*, los documentales de Marta Rodríguez y Jorge Silva, el programa de televisión el *Profesor Super O histórico* y los documentales que integran la Caja Viajera del Grupo de Memoria Histórica.

Hay un aspecto que resulta particularmente relevante en este libro. Contra los prejuicios de los historiadores, quienes tienden a ver los audiovisuales como historia de segunda categoría, Restrepo postula que estos también son formas legítimas de hacer historia. Su afirmación se basa en el hecho de que las representaciones escenificadas en los audiovisuales despliegan apuestas sociales y de memoria sustentadas en una comprensión de la historia. Con el agregado de que la mayor difusión de los audiovisuales permite que las visiones del pasado que ellos defienden permeen a la población que va a las urnas, se enrola en los ejércitos, consume bienes culturales y protesta en las calles.

Restrepo, I. (2019) *Narrativas de la historia en el audiovisual colombiano*. Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales – Universidad de Antioquia. 

LOS CINES POR VENIR (JERÓNIMO ATEHORTÚA)

DE LA MELANCOLÍA A LA FE

Daniel Mesa de los Ríos



Los cines por venir de Jerónimo Atehortúa Arteaga es uno de los libros de cine más importantes de la Historia, de nuestra Historia.

El autor colombiano dialoga con quince colegas de todo el mundo (y desmenuza la

vida cinematográfica de un brillante pero amargo maestro húngaro) para tejer una extraña constelación escasa. Sus introducciones, preguntas y contrapreguntas están cargadas de una profunda curiosidad, así como de un intenso y formado fuego creador, exprimiendo al máximo el tiempo dedicado por Víctor Erice, Mariano Llinás, Rita Azevedo Gomes, Víctor Gaviria, Lucrecia Martel, Alice Rohrwacher, Apichatpong Weerasethakul, Carlos Reygadas, Kelly Reichardt, Albert Serra, Pedro Costa, Lav Diaz, Radu Jude, Albertina Carri y Luis Ospina, para leerlos a contrapelo con su incisivo acercamiento fílmico.

Un cuestionamiento constante en el libro es la concepción de que el cine está hecho para contar historias, interpolando diversos puntos de vista para ir más allá de la creatividad narrativa y darle mayor fuerza a la creación Histórica. El grupo de cineastas como productores, como dueños de sus medios de producción, resiste contra los significados prefabricados de las imágenes a través de una constante: la pelea contra

la noción del realismo desde el desafío a las convenciones, a las normas restrictivas autoimpuestas o transmitidas por otros.

Gracias a la congruente estructura entre capítulos del texto, dicha camada de cineastas navega entre la nostalgia y la melancolía para derivar en la fe, expresando fluidamente su entrega absoluta por inventar formas de vida desde la mutante esperanza eterna que irradia lo cinematográfico: la victoria del tiempo sobre el dinero.

Gracias a la congruente estructura entre capítulos del texto, dicha camada de cineastas navega entre la nostalgia y la melancolía para derivar en la fe, expresando fluidamente su entrega absoluta por inventar formas de vida

...

En diversas charlas pandémicas acerca del libro, Atehortúa Arteaga revela cómo la columna vertebral de sus diálogos está en el contraste entre lo teológico¹ y lo filosófico² en las búsquedas por dar cuenta de la verdad³ desde la lucha por la creación y la fuerza de las imágenes a través de cada expedición que desata la tónica, no obstante tentacular, pregunta insoluble: ¿Qué es el cine? Esta base ontológica, parafraseando al autor, sirve como hoja de ruta para mirar con más fuer-

1 “La verdad existe y ya fue revelada”

2 “La verdad es algo que está pospuesto, que está en su búsqueda”

3 entendida como la honestidad real, más no como la razón suprema.

za; gesto hermano del fundamental ejercicio de volver a ver, tanto los archivos, como los filmes, como la vida en el mundo, para descubrir nuevas ideas intensas, profundas y verdaderas.

En las ricas 345 páginas (incluyendo el bello prólogo de Pedro Adrián Zuluaga) capturadas, transcritas y traducidas enteramente al español por el escritor, crítico y realizador antioqueño, hay más cine que en muchos productos audiovisuales disfrazados de supuestas películas. Las conversaciones están tan bien estructuradas que se siente un diálogo directo entre los entrevistados así nunca conversen entre ellos, forjando un verdadero acercamiento crítico apasionado. Leer, escuchar o conversar con los cineastas da nuevas dimensiones a sus obras y al gesto cinematográfico, ahora, nuestra tarea como lectores, es absorber su contenido, decodificarlo y transmitirlo con mayor ímpetu.

Para concluir, dejo unas cuantas citas anónimas, deseando que la persona que lea la reseña sienta la necesidad de rebuscarlas entre las voces que componen esta rigurosa e inspiradora pieza crítica:

“...si quiero hacer una película y tengo una idea, pero también sé que ese proyecto nunca obtendrá financiamiento porque quizá a nadie le interesa poner dinero en esa película ¿qué debo hacer? ¿Renunciar a hacerla porque no se tienen recursos? Mi respuesta es buscar el modo de hacerla a como dé lugar.”

“En el rodaje, si miro lo que pasa, no oigo lo que dicen y si oigo lo que dicen, no veo lo que pasa. (...) No me gusta valorar si una escena que hemos hecho es buena o mala. Mi única obsesión son las calidades intrínsecas de los actores. Desde que me baso en presencias y no tanto en personajes da igual lo que los actores hagan, lo importante es que hagan algo interesante, sin interesar en qué dirección.”

“Muchas veces el pago de los derechos no llega al autor, se queda entre los intermediarios. Me interesa mucho la posición de Godard y de Mark Rapaport sobre la propiedad intelectual, desde siempre dijeron: ¡A la mierda con ellos. Nada me impedirá usar las imágenes y si me cae la policía ya veremos! (...) Además, para nosotros la piratería ha cumplido el papel de la cinemateca francesa. Es la piratería la que nos ha permitido tener acceso al cine del mundo, a películas que ninguna sala comercial presentaría.”

“La gran torpeza de la actualidad audiovisual es confundir el argumento con la película. Es una torpeza que hace un tiempo parecía superada, pero ahora, con las series de televisión hay un retroceso. Si el mar es el mundo narrativo, el argumento es sólo la espuma, una cosa superficial que define sus bordes nada más. Una película está muerta cuando se insiste en que lo que la debe estructurar es el argumento. Lo que la trama significa dentro de la estructura de una película es mínimo frente a todo lo demás”

“No es necesario que una película para ser buena trate un tema importante, ni que tenga una gran historia. Porque, aunque siempre haya una historia, el cine no es sobre eso. Para ello es mucho mejor la literatura. Lo propio del cine es poder compartir nuestra visión personal, nuestra visión de la vida, porque cada uno de nosotros es un ser único y al tiempo compartimos muchas preocupaciones. Yo hago películas para compartir mis propias cosas (...) Yo quiero presentar ciertas cosas que siento y compartirlas con otros, aunque tal vez ellas no sean tan claras”

“Vivía completamente cegado como asistente, nunca me preocupé mucho por cuestionarme esas constantes repeticiones de las que estaba hecho el cine, en las que se filma una y otra vez la misma historia de amor (...) yo creo que el negocio del cine es una de las peores réplicas de todo lo malo en nuestra sociedad capitalista. Es una pirámide que contiene todos los clichés e ismos de nuestra sociedad (...) siento que debe haber algo más que las historias, debe haber algo más en la realidad, debe haber algo más para descubrir y que probablemente es mucho más hermoso, rico y complejo que cualquier historia que podamos escribir con nuestra propia imaginación”

Atehortúa, J. (2020). Los cines por venir. Bogotá, Crítica. 

EL BUEN CINE

Tomás Carrasquilla

—●—



De las escaseces que en estos días hemos soportado, ninguna tan negra como la del cine. ¡Ya no podemos vivir sin la película! Con el maíz, el alumbrado y el combustible, ella entra en nuestras diarias necesidades. Pero, al fin, el agua santa del cielo y la empresa electricista fueron servidas de volvernos, por las pascuas, el bien precioso,

envidia de los dioses. Ya oímos por las tardes esa charanga callejera anunciadora de tanta venturanza, y el corazón se ensancha y regocija con la expectativa de tan dulces emociones, y la multitud acude curiosa antes del toque de ánimas. ¿Cuál será la más grata? La emoción de la economía, seguramente. En efecto: tres actos y “ñapa” de

estética por unas lupias, es ganga inaudita en esta tierra de las cosas caras: es un caso para emocionar a cualquier corcho. ¡Y con la esperanza de lograr todo eso por menos!...

¡Hermoso destino el del arte manufacturado! Eso de estar al alcance de cualquier fortuna y de cualquier apreciativa; eso de ser el arte para todos, es el verdadero socialismo. Es para desesperar a los filósofos el que la estética industrial haya resuelto, tan pronto y tan fácilmente, el peliagudo problema que rompe las cabezas de tanto sabio. ¡Bien por la belleza! ¡Bien por el comercio! ¿Cuál será el porvenir del arte caro, de ese que no puede fabricarse como ropa o enseres? Morir, según Sancho Panza, actual amo del mundo.

Cuentan y no acaban de cómo el cine va subrogando al teatro en la Europa moderna y modernista. Y nos reíamos aquí de una paisana que quitó en su casa el estudio del piano, porque habiendo pianola era más que inútil. Será esto lo más explicable y natural. Vulgo es todo el mundo, y mucho más en eso de apreciar el mérito o demérito de obras y ejecuciones estéticas. Con frecuencia se estima más la obra fabricada que la original. Hay gentes que gastan grandes sumas en oleografías y grabados de clisé, y no compran nunca, así se lo ofrezcan a precio de quema, un lienzo de firma respetable.

Hay quién dé el oro y el moro por un ejemplar de estatua hecha en horma, y desprecie una buena escultura hecha a mano.

Tres cuartos de lo mismo acontece con respecto a lo contrahecho y a lo natural. En casas donde tienen en su jardín todas las galas de Flora, adornan los salones y los comedores con floreros de trapo o de papel. Ya conocemos aquella tendencia femenina de blanquear la azucena y de acarminar la rosa; ya sabemos de caras como alabastro, estucadas con blanquete.

¡Hermoso destino el del arte manufacturado! Eso de estar al alcance de cualquier fortuna y de cualquier apreciativa; eso de ser el arte para todos, es el verdadero socialismo.

Pero no es solamente en el arte bellísimo e indispensable del tocado femenino, en que todo es disculpable, donde se observan estos fenómenos: es en obras de arte mayor, valiente y duradera. En Facatativá, como quien dice, hay un templo con torre de piedra, cubierta con pintura imitando piedra. Y acá, en nuestra urbe, he visto zócalos con revestimiento de piedra quebrada, de sutura y mosaico primorosos, enjalbegados encima con sus buenas manos de ocre y bermellón.

En achaques de estética hay opiniones

bastante peregrinas. Don Juan Valera, el colega Tomás Márquez y con ellos otros, sostienen que lo artificial es más bello que lo natural: que un paisaje es más hermoso pintado que visto; que el retrato de una beldad cualquiera es superior a la mujer en carne y hueso; que la ficción de la vida es más poderosa que la vida misma.

De todo esto, que son hechos cumplidos, generales y constantes, habrá que deducirse en buena lógica que ese amor a lo artificioso y contrahecho no lo inspira el mal gusto ni la cursilería, como muchos han creído, sino una inclinación o tendencia natural en la prole de Adán y Eva.

He aquí por qué nos atrae y cautiva el tal cine. Será este espectáculo de las cosas más mandadas a hacer y a las que más se les vea el “hechizgo”. La verdad de la mentira, tan apreciada en las artes imitativas de la realidad, entra muy poco en estas ficciones de lienzo fijo y fotografías voladoras. Cierto que los paisajes y fondos de los cuadros son la misma realidad; mas, lo que es gente... ¡será de otro planeta! Al artificio exagerado; a la “pose” de los cómicos que interpretan las representaciones, se agrega esa movilidad vertiginosa y oscilante, ese mariposeo fugitivo, dantesco, producido por la luz y el mecanismo. Acaso sea esto mismo lo que más nos embelesa. Estamos hartos de vi-

vir en la realidad, de ser realidad nosotros mismos, y apetece por eso la mentira, la ficción inverosímil que se parezca más al ensueño que a esto, real y efectivo, en que nos agitamos o yacemos.

Lo cierto es que el cine se ha hecho para lo que menos ha gustado a nuestro público: para lo fantástico e imposible; para cosas del otro mundo. Duendes, genios, hadas, diablos y diablasas, con toda esa policromía y esas magias; con aquellas transformaciones y aquellos movimientos, son una maravilla, una verdadera visión. “Las Mil y una Noches” y todas las fábulas de encantamientos, tienen en el cine su mejor intérprete. Lo tienen, asimismo, las leyendas e historias clásicas, caballerescas o milagrosas de todas las naciones; lo tienen las cosmogonías y misterios de todas las religiones; lo tienen los grandes autores que han echado la sonda en el abismo arcano de lo sobrenatural. Ignoro si Alemania habrá explotado a Hoffmann; pero ya Italia debe de haber propagado la “Divina Comedia”. Si el Dragón de América tuviese entrañas, ya hubiera enseñado al orbe mundo las visiones febriles de Poe, el genio, el hombre menos yanqui. A ser España nación de industrias y comercios mundiales, cuál nos encantáramos ahora con esas leyendas, tan deliciosas y latinas, de Bécquer y de Zorrilla.

Pero los empresarios conocen el gusto general de todo público, y cual lo hacen las casas editoras, se van al novelón romántico o policíaco, de sucesos complicados y extraños, a lo Montepin, Ponson du Terrail, Gaborieau y sus secuaces, que son pacotilla de gran consumo. Estos dramotes, tales como “Blanco contra Negro”, “La Historia de una Joven”, y otros de la laya, que anuncian siempre en letras enormes como “películas colosales”. En verdad que el calificativo no se les puede regatear: coloso y monstruo son similares.

¿Es el cine un espectáculo tan instructivo como se dice? Ni modo de dudarlo. Con todas las ficciones ramplonas e insignificantes como exhibe a menudo, enseña más de lo que cualquiera puede figurarse. El ojo es ventana por donde se asoma el entendimiento, y toda cosa real o figurada suministra alguna idea a la mente, alguna vibración al sentimiento. La fantasía, facultad creadora que abarca cabeza y corazón, se disciplina y selecciona con las contemplaciones objetivas y artísticas. La vida, que es la grande escuela, no puede aprenderse en la vida misma, que ni es larga ni ubicua. Pero se aprende en todo aquello que la refleje o la copie, ya sea en este sentido, ya en el opuesto; ya en lo individual, va en lo colectivo; ahora en síntesis, ahora en análisis.

¿Cómo negar, entonces, que el buen cine, la invención objetiva por excelencia, pueda enseñar verdades con sus mentiras?

Es un error más que craso el pensar, como lo suponen muchísimos, que en las ficciones sólo mentiras y falsedades pueden adquirirse. Una mentira, un mito, puede tener tanta filosofía y trascendencia como el hecho histórico más significativo. En eso está, cabalmente, el mérito del arte; en eso se funda la estética: en la mentira significativa. Las ficciones, especialmente las literarias, enseñan más que la historia misma. La historia concreta, particulariza, hace estudios diferenciales y específicos; el arte, al contrario, toma de dondequiera, sintetiza, establece un concepto o un tipo, y formula en términos generales. El que quiera presentar, verbigracia, el concepto de la guerra, toma de las guerras reales que se le antojen, y le resulta, por síntesis y selección, la imagen fiel y universal de la guerra. Al que se le ocurra pintar un mártir, tomará rasgos de Giordano Bruno, de San Lorenzo, de Tomás Moro, de Servet, de Cristo, del que quiera, y resultará el martirio. Si la historia es la Aritmética, la ficción es el Algebra, y se me perdonará el autoplagio.

Prueba de ello serán los símbolos. Las

más grandes verdades se han representado siempre, así en lo gráfico como en lo ideológico, por fábulas más o menos expresivas, más o menos comprensibles. Ese mundo mitológico de Roma la poderosa, de Atenas la sabia, sigue y seguirá significando cuanto piense y sienta este pobrecito rey de la tierra.

¿Cómo negar, entonces, que el buen cine, la invención objetiva por excelencia, pueda enseñar verdades con sus mentiras? ¿Y si el error más vulgar y manifiesto trae a la mente por ley de oposición, de repugnancia y de contraste, la verdad o principio que se le contrapone, no habrá de traerla una película, con todas sus falacias? ¡Sí, por cierto! Embusteros y tontos enseñaron siempre a verídicos y discretos. ¡Benditos sean estos pedagogos gratis! Claro está que el cine pudiera dar enseñanza genuina y positiva en no pocas ciencias; claro que pudiera abrir curso, en muchas asignaturas; pero ni las empresas están por instruir a la gente, ni la gente por aprender. Desde que nos hablan de estudios, no asomaríamos al cine, ni con perros ni sin perros. Estudiar cosas serias es lo más aburridor y tal vez lo más inútil. ¡Lo serio es tan escaso en la vida!

Querrá decir que el cine será, en tiempos no muy distantes, un grande elemento en toda enseñanza. Bueno fuera que la sumi-

ta que vamos a coger en estos días nos die-
ra para pedir una película de toda esa pe-
lea grande de aquí. Sabríamos, entonces,
quiénes fueron y qué hicieron todos ésos
tan mentados, a quienes sólo conocemos de
nombre. ¡Porque, ah pereza que da saber lo
de la casa!

Dicen que el cine es inmoral. ¡Más no pue-
de serlo! Ya se sabe, a ciencia cierta, que en
la vicia real y efectiva nada es inmoral; pero
en el retrato de la vida, aunque le hagan fa-
vor como a las feas, todo resulta immoralí-
simo. Cosas y casos que la gente ve, que la
gente conoce, palpa e indaga; que comenta
ante niños y ancianos, entre señoras y se-
ñores, sin que tengan nada de particular ni
de inconveniente, resultan un horror, un
escándalo, en el libro, en la escena y en las
películas.

¡Sépanlo bien, para que no lleven a abrir-
les los ojos en ese cine a tanta niña inocen-
te y a tanta señora ignorante del pecado,
como abundan en esta ciudad de los can-
dores y de las inexperiencias! Y a los que
temen la muerte de ese arte inenajenable,
intransmisible, en que entran tempera-
mento y alma, por esta otra de la mecáni-
ca, la óptica y la acústica, que se compra en
cualquier tienda, será bien recordarles que
si Sancho el prosaico, el positivista, manda
en los más, también impera, en los menos

don Alonso Quijano el bueno, el soñador; que si el progreso, la ciencia positivista y el análisis han dado muerte a muchos ideales, nada habrán de poder con la Quimera; que el Ensueño no puede eliminarse, porque el Ensueño es la Vida.

Sí: “La Vida es Sueño”. Ya lo dijo Calderón, el magno. Si a él no se lo creemos, tendremos de creérselo al cine.

Ciertamente: aquel encanto, aquella atracción que en todos ejercen esas visiones instantáneas y mentirosas, es porque en ellas vemos, tal vez sin darnos cuenta de su enseñanza, la imagen fidelísima de nuestras propias existencias: toda vida, la vida toda, es un reflejo, una película.

Texto de 1914, sin dato de publicación. 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

REFLEXIONES AL FINAL DE UN PERIODO

Luis Alberto Álvarez

—●—



En el pasado Festival de Cartagena concursaron por Colombia tres largometrajes (*Visa USA*, *A la salida nos vemos* y *El tren de los pioneros*) y uno más (*La boda del acordeonista*) fue exhibido fuera de concurso porque ya había recibido varios premios en el Festival de Bogotá. De ellos, uno (*Visa USA*) obtuvo el premio a la mejor película del Festival y otro (*A la sa-*

lida nos vemos) el premio a la mejor “primera obra”. Además una de las intérpretes (Marcela Agudelo) recibió una mención especial por sus dotes prometedoras. Estos premios fueron otorgados por un jurado que, al fin y al cabo, tenía miembros de fama internacional como Miguel Littín, Román Chalbaud, Imanol Arias y Assumpta Serna.

En noviembre del año pasado una película colombiana, *Tiempo de morir*, obtuvo el “grand prix” y un actor colombiano, Gustavo Angarita, el premio a la mejor interpretación masculina, en el Festival de Río de Janeiro. No muchos meses antes *Cóndores* no entierran todos los días y, sobre todo, su intérprete Frank Ramírez, fueron escogidos con interés y respeto en diversas latitudes.

Comparada con la época en que el Gordo Benjumea se enseñoreaba por las pantallas colombianas como única alternativa a las docenas de indigeribles cortometrajes de sobreprecio sobre gamines o indígenas, casi podría decirse que estamos en una verdadera bonanza y que pese a todos los problemas y malos pasos, el trabajo de FOCINE ha dado frutos respetables.

Cine nacional

Sin duda que ha habido un aprendizaje positivo y sin duda que las políticas de fomento tienen un papel fundamental en este progreso. Pero no se trata aquí de entonar himnos de alabanza sino de analizar la situación en el momento presente y las perspectivas que presenta esa complicadísima tarea de llevar a cabo un cine nacional. En el cine, más que en ninguna otra actividad, se depende de un equilibrio hábil, se está siempre al borde de llegar a la cumbre o de precipitarse estruendosamente. Los con-

sumidores de los productos cinematográficos son los más impredecibles del mundo y cambian de parecer y de gusto de una manera aterradora y peligrosa.

... las únicas razones valideras para la existencia del cine colombiano son dos: crear el espejo de nuestra propia identidad y la posibilidad de expresión artística, personal y socialmente significativa.

El deseo de usar el cine como instrumento de expresión personal, como vehículo de comunicación y mensajes, tiene que enfrentarse a las gigantescas dificultades técnicas y económicas del cine como estructura industrial. Es por eso que sería injusto simplificar y lanzar en la cara a los responsables del cine colombiano todo paso en falso, todo error de apreciación, todo fracaso. Las grandes industrias del cine funcionan con un altísimo porcentaje de fracasos y unos cuantos grandes éxitos que equilibran de nuevo todo el sistema. Y además, hay cosas que no pueden llamarse fracasos por el hecho de no producir rendimiento económico. Muchas de las obras más permanentes y felizmente existentes del arte cinematográfico, han sido al principio, o incluso siempre, verdaderos fracasos económicos.

Lo que hay que preguntarse frente al cine

colombiano es qué es lo que estamos buscando. Una industria boyante y competitiva con los monopolios internacionales del cine es una ilusión ingenua. Varias veces lo hemos dicho: las únicas razones valederas para la existencia del cine colombiano son dos: crear el espejo de nuestra propia identidad y la posibilidad de expresión artística, personal y socialmente significativa. Estas cosas exigen, necesariamente, una actitud de fomento, de subvención, una filosofía estatal que juzgue que el cine es importante y haga posible su existencia simplemente por eso. Esa actitud exige reflexión de parte de todos y debe mover a dejar de lado actitudes absurdas, poses imitativas, sueños inútiles y grotescos de constituir sistemas de estrellato, de crear estrambóticas subculturas cinematográficas.

FOCINE

Con María Emma Mejía FOCINE ha tenido al frente a una persona proveniente del medio cinematográfico y por lo tanto, con intereses dictados en buena parte por las necesidades del mismo. Con ella hubo una verdadera reactivación del trabajo cinematográfico, después de una parálisis que por poco acaba definitivamente con el cine colombiano. Más importante aún, por su esfuerzo y el de la ministra de Comunicaciones se salvó a la entidad de fomento

del furioso embate de los directorios políticos, interesados en controlar los recursos de FOCINE y desviarlos hacia sus propios feudos, instrumentalizados por la industria establecida del cine en el país, la de la distribución y exhibición.

Fue una batalla de una guerra que se sigue librando. Por desgracia las guerras dejan huella. Es cierto que FOCINE, que debió inventarse de la nada, pasó por un período con elementos muy libres, a veces caóticos, antes de llegar a reglamentaciones precisas y mientras buscaba un método de trabajo en la política de fomento, la dicotomía entre creación de una industria o subvención a una expresión artística es una herencia de la falta de criterios iniciales y sigue sin resolver; igualmente desde el comienzo se mantiene la carencia absoluta de políticas para la distribución y exhibición. Tanto entonces como ahora los monopolios, el nacional y los multinacionales, tienen derechos absolutos y permanecen intocables. Incluso parece que la connivencia haya sido mayor en el último período.

Pero la primera época de FOCINE fue creativa y con colaboradores que llevaban a cabo su trabajo ante todo por el interés en el cine. Después de los debates parlamentarios y las acusaciones es cierto que FOCINE sobrevivió, pero convertido en un instrumento

pesado, burocratizado, encadenado, lento, con frecuencia incapacitado para captar las situaciones más propicias, un instrumento que es un obstáculo sobre todo para las posibilidades más novedosas y originales del cine colombiano y que acentúa con más facilidad lo convencional, lo exterior, lo que produce imagen. Esta estructura puede ir marcando un cine colombiano “oficial” hasta la esterilidad y permitir que el cine verdaderamente importante surja fuera de estas tiendas, en otras condiciones, sin el apoyo del Estado.

Uno de los inconvenientes fundamentales del FOCINE actual es el de haber asumido el rol de casa productora, con todos los esquemas de las productoras privadas.

Es algo muy parecido a lo que pasa con el Estado colombiano: la pesadez de la estructura, lo laberíntico e ineficaz de sus organismos llevan a que la efectividad se busque a otro nivel, entonces se llega a la omnipotencia presidencial. En el FOCINE actual las cosas funcionan de modo presidencial: la señora gerente, de acuerdo a sus criterios personales, a sus gustos, a su humor de determinado momento, está definiendo en gran parte el curso del cine colombiano. Muchas veces es asunto de estar o no

en estado de gracia. De ahí que hay muchas cosas que deberían haberse definido con base a criterios y a políticas aplicadas, se han convertido en altamente aleatorias. Por ejemplo qué se entiende realmente por coproducción con otros países y cuál es el beneficio real de las mismas para nuestro cine. Cuál es, además, la diferencia entre una cooperación artístico técnica real y una producción multinacional como *Crónica de una muerte anunciada*.

También sería importante un sistema verdaderamente organizado, efectivo y justo de selección de productos, tanto en los largos como en los famosos medimetrajes televisivos, un método que superara la inadecuada lectura de guiones por un jurado, casi siempre apegado como todo en Colombia a la palabra hablada y escrita e insensible a la narración visual.

Uno de los inconvenientes fundamentales del FOCINE actual es el de haber asumido el rol de casa productora, con todos los esquemas de las productoras privadas. Por gusto, por intereses, se lleva al cine nacional hacia un determinado rumbo, se estimula la coproducción que da imagen internacional y se trata la producción no convencional como marginal, como fenómeno de segundo rango.

Cuando alguien logra que el padre Estado

produzca su película, FOCINE no es solo la estructura de financiación sino el “mogul” que interviene, que sugiere e impone, que pide añadiduras y exige supresiones, que censura si es el caso y que luego se permite guardar el producto en bodega.

Distribución

Los funcionarios de FOCINE asumen fatigas de producción mientras que su labor sería la de facilitar la estructura básica sobre la que el cine colombiano se realice en condiciones de libertad y creatividad y luego con la garantía de que ese trabajo suyo va a ser accesible a su público natural.

Infinitamente más importante que un premio en Río hubiera sido que Tiempo de morir se hubiera exhibido en Colombia hace ya meses. La película la han visto los brasileños, los berlineses, los franceses y nosotros no. Y la televisión alemana presentó La guerra del centavo ante millones de espectadores y en Colombia nadie la ha visto en teatros comerciales. Y El escarabajo se exhibió dos días en pésimas condiciones en el teatro Lido de Medellín y Los elegidos fue presentada por Cine Colombia y los coproductores colombianos en una versión mutilada por lo menos en la mitad de su metraje y en un doblaje que daba escalofríos, con el fin de hacerla “comercial”.

Jugar a magnates de cine es un papel muy

llamativo pero mucho más importante es el de abrirle camino, lenta pero seguramente, a la producción nacional, buscarle su lugar en los intereses del espectador, permitirle una estabilidad y una continuidad. Esta misma paciencia, modestia y concentración, se necesita para todos los frentes realmente valiosos en el cine, entre ellos la recuperación del patrimonio fílmico, de todas las imágenes producidas y olvidadas en Colombia, fuente importantísima de identidad y de investigación histórica; pero ha sido muy difícil crear esta conciencia porque, cabalmente, este es un tipo de trabajo que no da pantalla, que no es evidente y en este país nada funciona sin relaciones públicas, sin trompetas. Ha sido un esfuerzo muy grande de parte de algunos apasionados en el país, el hacer entender que este campo no es para nada secundario. Pero aquí lo que necesite más de los años de una legislatura o de un período presidencial no tiene perspectivas.

Situación del cine colombiano

La primera gerente de FOCINE, Isadora de Norden, se vio obligada a renunciar a su cargo en razón de que su esposo, Francisco Norden, estaba impedido por parentesco para presentar un proyecto a la entidad. Se trataba de *Cóndores no entierran todos los días* y casi podría decirse que fue un sacrifi-

cio con frutos, porque, todavía a estas alturas, *Cóndores* sigue siendo el más sólido, el más logrado de los largometrajes nacionales, casi un clásico, un momento a partir del cual el cine colombiano tenía que cambiar de rumbo.

Cóndores no se producen todos los días. Pero no hubo una respuesta a *Cóndores* ni de parte de las políticas ni de parte de los creadores. FOCINE, por diversas razones, entró en una etapa crítica y la industria en un completo congelamiento. La propuesta de reactivación con medimetrajes en 16 milímetros, con vistas a la emisión televisiva, sigue siendo uno de los dos polos extremos en los que se ha concentrado FOCINE de ahí en adelante. El otro es el de las coproducciones internacionales. Estos dos polos le han quitado vigor a la producción más vital para un país, el cine nuestro de cada día, los largometrajes nacionales para teatro, destinados antes que a nadie al público colombiano, el cine sólido de presupuesto medio que es el que crea una producción real de identidad nacional. La política de los medimetrajes partió de consideraciones gremialistas y el gremialismo es particularmente paralizante (basta ver a Inravisión, basta ver las reglamentaciones de la carrera periodística, de la educación, etc.). FOCINE cambió su función de fomento de

un cine nacional, por la de Ministerio de Cinematografistas y se inventó una manera de darle trabajo a directores, camarógrafos, iluminadores, sonidistas y asistentes, que estaban prácticamente en la calle, en parte porque la televisión no los acoge, dado que tiene su propio gremio cerrado, y sobre todo, porque por estos tiempos la producción en cine de 16 mm le cedió el paso, definitivamente, a las nuevas técnicas de video.

La política de los medimetrajes partió de consideraciones gremialistas y el gremialismo es particularmente paralizante ...

Medimetrajes en tierra de nadie

No quiero que se me entienda mal. No es que pretenda que no es importante que artistas y técnicos tengan un campo de trabajo. Pero si mis muy primitivos conocimientos de economía no son falsos, debe considerarse un adefesio y una actitud de paternalismo demagógico crear fuentes de trabajo para producir cosas inútiles o que a nadie le interesan. Digamos, montar una fábrica para producir huecos para pandequesos. Los medimetrajes de FOCINE son un producto en tierra de nadie, entre cine y televisión, en un formato y una longitud que hacen que sean en buena parte inaccesibles. (Entiéndase que, por claridad, tiendo

a simplificar: es cierto que han sido organizadas por FOCINE muchas exhibiciones de estas películas, pero ello no puede considerarse un flujo de distribución y exhibición normal). En televisión estas películas han sido sometidas a las reglas del juego de los canales comerciales y han sido asumidas por los programadores casi como un subproducto, una condescendencia con lo que nada les reporta, que es más humillante que halagadora. Los transfer de cine a video les han quitado a estas cintas sus posibilidades visuales, de manera que aparecen enfrentadas desventajosamente a las nítidas y brillantes (no necesariamente mejores ni más bellas) imágenes de video. En cuanto cine sólo pueden ser exhibidas en ciertos eventos, en forma de paquetes de dos o tres y para un público ya catequizado (sobre todo como obligada alternativa para los cineclubes y facultades de comunicación, a la falta de otros materiales en 16 y a los costos de los de 35). La posibilidad inicial de un “inflado” a 35 milímetros, con el fin de posibilitar la exhibición en teatros, resultó sólo teórica y para nada viable; máxime cuando las rígidas normas impuestas por los exhibidores a las películas de sobreprecio implicarían dividir las en dos o tres partes o mutilarles un alto porcentaje de su longitud original. La posibilidad opuesta es

la que dan aquellos proyectos en tres o cuatro capítulos, que pueden ser unidos en un largometraje. Pero, debido a los mecanismos que analizaremos más tarde, la simple yuxtaposición de algo que fue concebido en segmentos de 15 minutos, no logra obtener la dinámica de un largo de hora y media. En los casos de San Antónito y El tren de los pioneros, casi podría decirse que es más lo que sobra que lo que falta. Ambas películas se extienden interminablemente más allá de una o dos situaciones argumentales, sin crear una verdadera estructura dramática, sin el desenvolvimiento adecuado a la historia. Es el sistema mismo en que se producen ese tipo de obras, que no parten de las necesidades internas de un guión, de las exigencias de una historia, sino del encasillamiento forzoso en el esquema “todo vale veinte”, el modelo de los medimetrajes de tres millones de pesos por episodio, con tema libre que admite documentales, dramas intimistas, reconstrucciones históricas, dibujos animados, chistes escenificados y super-producciones y hasta producción en video.

Las “opere prime” sin continuidad

La primera época de FOCINE produjo el grupo de “opere prime”, los primeros largometrajes de directores curtidos durante años en el cortometraje de sobreprecio o en

el 16 mm semi-privado. Hay una jerarquía de calidad en estas películas, pero todas tienen en común el esfuerzo por construir historias estructuradas y la presencia permanente del fantasma del fracaso económico, la búsqueda casi morbosa de elementos “comerciales” para atraer a un público amplio. El pulido fracaso de *Pura sangre*, la inexplicable caída de tono de la excelente *Carne de tu carne*, la cuidadosa elaboración de *Cóndores no entierran todos los días*, la exploración en la identidad humorística colombiana en *La Virgen y el fotógrafo* y *Con su música a otra parte*, el intento de captar al colombiano cotidiano en *El escarabajo* y hasta el lanzamiento del más típico representante del cine de consumo en Colombia hacia horizontes más estables en *Caín*, pueden verse ahora como los frutos de una época unitaria, importante por su significado más que por la individualidad de los resultados. El problema es que esta época exigía una continuidad inmediata, una edificación sobre lo aprendido. Pero vino la parálisis y la solución de los medimetrajes, en la que todos los autores de las “opere prime”, con excepción de Norden, buscaron la salida de la inactividad. Esta opción los sometió a una serie de limitaciones y censuras inconscientes que terminaron por deshacer los pasos andados en los largos. La conciencia

de estar haciendo productos para ser emitidos en televisión creó un síndrome Nilssen, con consideraciones de franjas, de horarios, de número de espectadores a una determinada hora, un ajuste también inconsciente e inepto a un pretendido lenguaje televisivo, a una temática adaptada al público de la pantalla pequeña. La mayoría de las películas son híbridos y, notoriamente, las provenientes de los autores de la serie de largometrajes son las menos satisfactorias (con excepción de *Aquel 19* de Carlos Mayolo, que es de las mejores de la serie pero, evidentemente, inferior a lo logrado en *Carne de tu carne*). En otros veteranos del sobreprecio se observa casi el fenómeno contrario, el querer recalcar a ultranza la identidad del lenguaje cinematográfico, como en *El papá de Simón*, con sus grúas y sus iluminaciones relamidas e independizadas de la historia que se está contando. Muy pocos medimetrajistas de este programa se sometieron exclusivamente a la limitación de tiempo y estructuraron dentro de la misma una historia completa, con su propia dinámica. Entre éstas *Los habitantes de la noche* fue producida fuera del programa de los 3 millones (era la realización de un guión premiado y filmado en 35 mm. en producción normal. El formato le confiere una legibilidad a las imágenes, casi siempre nocturnas, que el 16

no hubiera logrado y, sin embargo, para que la película pudiera incorporarse al “Cine en T.V.” tuvo que ser también víctima de tijera). Las otras fueron *La vieja guardia*, tal vez la más original hasta ahora, pero que tiene que contar su historia con excesiva rapidez y *Semana de pasión*, el regreso de una promesa de los sesenta, Julio Luzardo, quien por hacer la película sin pensar en el medio televisión, se vio, tal vez, condenado a que su película no sea emitida. La aprobación de proyectos por un jurado y la producción por FOCINE, no excluyen la posterior problematización conectada con el medio televisivo, los poderes, los vetos, etc. El caso de *El potro Chusmero*, película por lo demás insignificante, pasó por todos los periódicos. No así el de *El día de las Mercedes*, tal vez porque el mismo equipo de realización recibió el espaldarazo de FOCINE para el largo metraje *Mariposas* y este nuevo vínculo llevó a ambos contratantes a prescindir de escándalos. En todo caso, es otro “Cine en T.V.” que no se verá en T.V.

El pulido fracaso de *Pura sangre*, la inexplicable caída de tono de la excelente *Carne de tu carne*, la cuidadosa elaboración de *Cóndores no entierran todos los días*, la exploración en la identidad humorística colombiana en *La Virgen* y el fotógrafo ...

Mientras tanto se siguen aprobando proyectos de medimetrajes, en condiciones similares aunque con cierta revisión de procedimientos. ¿Y mientras tanto cuál ha sido la suerte de los largos?

Ataques injustos e irresponsables

Dos de las características más curiosas del lindo país colombiano, que no figuran en ninguna guía turística, son su extremada juventud y la difundida práctica del canibalismo. Extremada juventud, porque es un país que nunca ha pasado de los cuatro años de edad. Cada vez que comienza un período presidencial se ponen los contadores en cero, se ignora o, peor aún, se arrasa lo realizado en los cuatro años anteriores y se emprende la construcción del propio monumento, que en los próximos cuatro años no llega ni a tener listo el pedestal. La falta de continuidad, tal vez el signo más característico de la primitividad arraigada en el ser colombiano, que casi puede considerarse nuestra patología congénita favorita e incurable. Y el síntoma más notorio de esta sociedad de desarrollo pendular, es la absurda necesidad de dejar pelado hasta los huesos a todo compatriota que durante un tiempo se haya esforzado por trabajar en pro de alguna cosa, por establecer algún tipo de estructura permanente.

FOCINE ha sido, desde el comienzo, una

de las carnes favoritas de políticos ambiciosos y de una prensa vocinglera y sin ética; y, lo que es casi increíble, de los propios cinematografistas que en esta institución, perfecta o imperfecta, han encontrado la única posibilidad de ejercer lo que eligieron como tarea de su vida.

Y el síntoma más notorio de esta sociedad de desarrollo pendular, es la absurda necesidad de dejar pelado hasta los huesos a todo compatriota que durante un tiempo se haya esforzado por trabajar en pro de alguna cosa ...

No he sido nunca un turiferario de Focine. Muy recientemente emprendí un análisis de la actual gestión de la compañía, en la que las críticas y los desacuerdos no eran, ni mucho menos, la excepción. Sólo que soy consciente de que el tipo de trabajo que allí se realiza no se deja tan fácilmente meter en reglas y que cada empeño es, al mismo tiempo, lleno de posibilidades y de tremendos riesgos. No se están manejando productos de un cinturón de producción sino esa difícil mezcla de arte, individualidad e industria que en todo el mundo causa tremendos problemas. Pero debo confesar que me escandaliza y se me hace incomprensible el tono con el que un grupo de gente de cine se ha dirigido al presidente

electo, para presentarse ante él como damnificados de un naufragio, ansiosos de quedar a salvo en su barco, como sobrevivientes de un caos que caminan hacia la luz de la redención que se acerca. Me escandaliza el tono desvergonzadamente oportunista en que se capitalizan los errores de algunos de los cuales ellos son corresponsables.

Actitud de ajuste

Me escandaliza el querer desconocer realizaciones innegables y el describir las cosas como un caos del cual el próximo gobierno va a salir, a partir del kilómetro cero. Las ranas pedían rey, nos dice la fábula y uno se teme el tipo de rey que se les va a otorgar. Los nombres que ya suenan para FOCINE están siendo manejados con criterios eminentemente de directorio y cuota. De uno de los más opcionados se dice que, más que ninguna otra cosa, es un fiel turbayista. De otra, Gloria Zea, parece que el criterio es el de rehabilitación. Haberla dejado cuatro años sin lugar preponderante es casi un delito. Si es necesario aprender alguna cosa de cine, ya habrá tiempo. Y las otras expectativas son paralelas. La actitud de estos realizadores va a llevar a FOCINE a un nuevo ciclo de crisis, del cual quién sabe si saldrá con vida. La cultura no será una de las líneas de fuerza del próximo gobierno, aunque fuera por lograr contraste. Candi-

dato al Ministerio de Comunicaciones es, por ejemplo, José Name Terán. Un simple decreto presidencial bastaría para que FOCINE dejara de existir y el cine colombiano quedara en manos de algún departamento de cinematografía en el edificio Murillo Toro. Y los realizadores que dicen ver en el próximo siete de agosto un enésimo amanecer para el cine colombiano, muy probablemente tendrán que sentarse a llorar encima de lo que han ayudado a liquidar. Me escandaliza y me preocupa la actitud de artistas que encabezan su misiva en clara actitud de ajuste: “también nosotros anhelamos un cambio a partir del siete de agosto próximo, cuando el presidente elegido por la mayoría de votos jamás registrada en la historia del país asuma sus funciones”. Alguien entra y alguien sale en el palacio de Nariño. Ellos, en cambio, estaban dentro y ahora no dejarán de estarlo.

A diferencia de muchas otras entidades colombianas, FOCINE no ha tenido durante los años de su existencia, administradores deshonrados, ni ha sido un nido burocrático.

Relleno

A estas voces, que por lo menos se pueden considerar bien intencionadas, ha hecho coro por los mismos días (quiero pensar,

muy honestamente, que no fue de acuerdo) la acusación ante la Procuraduría de un señor Ricardo Saldarriaga. El Tiempo y El Espectador reprodujeron estas acusaciones con el tono de quien, una vez pasados la visita del Papa, el mundial de fútbol y el Tour de Francia y defraudados por la descortesía del Ruiz (que se sigue negando a producir tragedias) se ha visto en la necesidad de volver a FOCINE como clásico comidilla de relleno. El problema no es la noticia misma, sino la manera como se ignoran el contexto y los entretelones del escándalo. Porque el señor Saldarriaga, a quien se presenta en los medios como un valiente defensor del arte cinematográfico y del erario público, quien habla con éxtasis del maestro Fellini y se rasga las vestiduras por la baja calidad de los productos nacionales, es un conocido exhibidor bogotano de pornografía de la peor laya. Es probable que Saldarriaga tenga motivos serios para declararle la guerra frontal a FOCINE. De hecho es deudor moroso de la compañía en alta cuantía. Y la deuda contraída se origina en la negativa a pagar el sobreprecio de fomento al cine estipulado por la ley, un sobreprecio que no por ello ha dejado de percibir de sus espectadores. Así son las cosas y uno se siente muy inseguro frente a la calidad ética y democrática de una prensa que trata los hechos de una manera tan indiferente, cínica, desin-

formada y desinformadora.

A diferencia de muchas otras entidades colombianas, FOCINE no ha tenido durante los años de su existencia, administradores deshonestos, ni ha sido un nido burocrático.

Cine colombiano

He criticado en ocasiones ciertos amagos de burocratización, pero, ciertamente que no se han tomado la partida y han sido más en los procedimientos que en el espíritu, amén de haber sido impuestos desde fuera por la burocracia real. Cada una de las gerencias tuvo enfoques muy diferentes, estilos diversos, aciertos propios, errores graves. También como excepción, ninguno de sus gerentes ha creído deber arrasar con la obra de su predecesor. Tal vez porque todos se han enfrentado a situaciones semejantes, en este océano sin brújula donde todo es posible o imposible. Y sin embargo, quien lo creyera, FOCINE creó lo que no existía: el cine colombiano. Y la actual administración hizo cine colombiano y cultura cinematográfica más intensamente que las otras, después de un período de estancamiento que tuvo diversas causas y que amenazaba con ser definitivo. Los cinematografistas lo saben, pero mucha gente no lo sospecha: lo que implica poner sobre las

piernas una cinematografía nacional, en un mundo donde el control de los monopolios multinacionales es casi total. El problema no es sólo del tercer mundo: también lo tienen Suecia, Rumania o Singapur y hasta países con larguísima tradición en el medio como la Gran Bretaña, Francia o Italia. Si es cierto, por ejemplo, el rumor de que la gigantesca multinacional Cannon, de Golan y Globus, tiene entre sus intenciones la compra de Cine Colombia, desaparecería entonces el último ramo de la industria nacional. Y sin embargo, FOCINE sigue haciendo el intento, gigantesco, de hacer un cine para los colombianos. Rambo no es cine para colombianos. Por esta razón FOCINE debe continuar existiendo y debe ser liberado del sistema de turnos de poder y de la política de las reparticiones. Y no debe nacer de nuevo el siete de agosto, para ponerse a crecer otros cuatro años de enanismo. No sé si alguien pueda o quiera transmitirle al doctor Barco que hay un pensamiento diverso frente a FOCINE. Es bueno que sepa que hay muchos que consideramos su actual administración positiva e importante. Pensamos que la continuidad y la perspectiva amplia son un criterio esencial para el cine y que, por lo tanto, María Emma Mejía debería continuar al frente de la institución. Con ella en el cargo es posible proponer, disen-

tir, cambiar, atacar, planear, volver atrás, corregir, mejorar. Si todo tiene que empezar de nuevo, quién sabe si esto vuelva a ser posible.

Arcadia va al cine No 13.1986 

CONTENIDO
.....

SITIO WEB
.....

cinéfagos.net | *15 años*

Crítica de cine, cine colombiano,
nuevos medios, cómics,
artículos y ensayos.

Suscríbase a la crítica de la semana

 /cinefagos.net

 @cinefagosnet